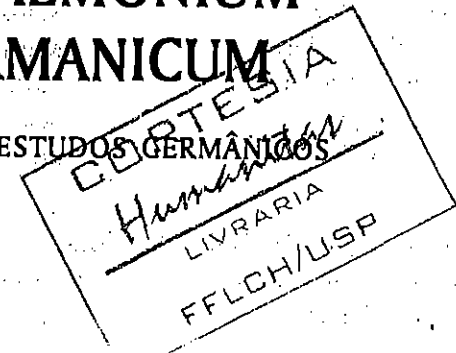


ISSN 1414-1906

PANDAEMONIUM GERMANICUM

REVISTA DE ESTUDOS GERMANICOS



Número 1

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS – FFLCH/USP
ÁREA DE ALEMÃO
Humanitas Publicações
São Paulo, 1997

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Flávio Fava de Moraes

Vice-Reitora: Profª Drª Myriam Krasilchik

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. João Baptista Borges Pereira

Vice-Diretor: Prof. Dr. Francis Henrik Aubert

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Chefe: Profª Drª Sandra G. T. Vasconcelos

CONSELHO EDITORIAL

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa

Irene T. H. Aron

Claudia S. Dornbusch

João Azenha Junior

Eliana G. Fischer

Maria Helena V. Battaglia

Eloá Di Pierro Heise

Masa Nomura

Eva Maria Ferreira Glenk

Ruth Cerqueira de Oliveira Röhl

George B. Sperber

Selma Martins Meireles

Hardarik Blühdorn

Stefan Wilhelm Bolle

ORGANIZAÇÃO DESTE FASCÍCULO

Hardarik Blühdorn com a colaboração de João Azenha Junior, Masa Nomura e Selma M. Meireles

Apoio: Consulado Geral da República Federal da Alemanha

Endereço para correspondência

COMISSÃO EDITORIAL

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Rua Prof. Luciano Gualberto, 403

05508-900 - São Paulo - SP - Brasil

Tel: + 55 (0)11-210-2325

Fax: + 55 (0)11-818-5041

e-mail: dlm@edu.usp.br

COMPRAS E/OU ASSINATURAS

HUMANITAS LIVRARIA - FFLCH/USP

Rua do Lago, 717 - Cid. Universitária

05508-900 - São Paulo - SP - Brasil

Tel: (011) 818-4593 / 818-4589

Fax: (011) 211-6281

e-mail: pubfich@edu.usp.br

<http://www.usp.br/fflch/fflch.html>

SUMÁRIO

Apresentação 5

LITERATURA

A lírica expressionista de Gottfried Benn 11

Eloá Heise

Teatro expressionista 21

Ruth Röhl

Franz Kafka: Raízes 27

George Bernard Sperber

Berlin Alexanderplatz, romance de vanguarda 33

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa

Os elementos do surrealismo na peça *Marat/Sade* de Peter Weiss .. 45

Eloá Heise

Vanguardas na literatura de resistência da RDA 55

Ruth Röhl

A iconoclastia da natureza: Ecos do expressionismo na literatura alemã dos anos 80 67

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa

Paul Celan: A expressão do indizível 77

Irene Aron

Conflito de gerações: O expressionismo e Christoph Meckel 87

Claudia Dornbusch



LÍNGUA

- Imagem, texto, sensibilização, criatividade 99
João Azenha Junior, Claudia Dornbusch e Masa Nomura
- O campo inicial da frase e a estrutura informacional do texto 121
Selma M. Meireles, Hardarik Blühdorn
- A partícula alemã *doch* e seus equivalentes 163
Célia Maria Garcia Manoel

TRADUÇÃO

- A tradução de Samuel Putnam de *Os Sertões – Rebellion in the Backlands*, de Euclides da Cunha 181
John Milton
- A preservação dos aspectos expressivos na atividade tradutória: uma aplicação a *Os Sertões*, de Euclides da Cunha 187
Lineide do Lago Salvador Mosca

RESENHAS

- Marie Luise THEIN, *Die informationelle Struktur im Englischen: Syntax und Information als Mittel der Hervorhebung* 201
Selma M. Meireles
- Claudio DI MEOLA, *Kommen und gehen. Eine kognitiv-linguistische Untersuchung der Polysemie deiktischer Bewegungsverbene* 209
Hardarik Blühdorn
- Klaus-Peter KONERDING, *Frames und lexikalisches Bedeutungswissen. Untersuchungen zur linguistischen Grundlegung einer Frametheorie und zu ihrer Anwendung in der Lexikographie* 217
Eva Maria Ferreira Glenk
- Instruções para os autores 219

APRESENTAÇÃO

A revista *Pandaemonium Germanicum* que ora se inicia foi pensada como um veículo de intercâmbio e de debates com a comunidade acadêmica organizada pela Área de Alemão (Departamento de Letras Modernas, FFLCH-USP).

O nome da revista retoma o título de uma peça teatral¹, escrita em 1775, por Jakob Michael Reinhold Lenz, figura emblemática do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto). Esse movimento dos anos 70 do século XVIII buscou a emancipação da burguesia no âmbito dos sentimentos individuais e dos conflitos sociais.

A peça que nos serve de mote é um fragmento, originalmente não destinado à publicação. Apresenta como “pandemônio” a multidão amorfa dos literatos alemães da época do autor, que tentam em vão alcançar o topo de uma montanha (o Olimpo), onde se encontra Goethe. Lenz aparece num papel irônico, mediador entre ambas as esferas. O fragmento é a forma mais apropriada para tal imagem alegórica da literatura como instituição (*Literaturbetrieb*), cujos aspectos caóticos e tumultuosos Lenz coloca no primeiro plano ao denominar seus participantes de “legiões de grafiteiros”.

Lenz, como representante do *Sturm und Drang*, personifica o sentimento anti-*establishment* e anti-autoritário. A ironia de sua peça, bem como do movimento em geral, implica um certo distanciamento do autor de si mesmo, de sua época, das instituições consagradas. É exatamente este espírito que deverá nortear a revista: aberta às mais diferentes manifestações sem advogar autoridade, pautada por um distanciamento auto-crítico em relação à tarefa de trabalhar no campo da germanística.

Como os que compõem a “legião de grafiteiros” do texto de Lenz, os autores dos trabalhos a serem publicados na revista separam-se do topo do Olimpo e articulam questões principalmente vinculadas ao aqui e

1 LENZ, Jakob Michael Reinhold. *Pandämonium Germanikum. Eine Skizze. Synoptische Ausgabe beider Handschriften* (org. por Matthias Luserke e Christoph Weiß), St. Ingbert, Röhrig, 1993

agora: temas de relevância para a cultura alemã e que tenham repercussão em outras culturas.

O conceito “pandemônio” amolda-se como uma luva para a nossa intenção de burburinho e balbúrdia. Consultando o dicionário, deparamo-nos com o significado de “pandemônio”: “moradia ou reunião de todos os demônios”. Os demônios são seres intermediários entre os homens e os deuses e, muitas vezes, são concebidos como malignos. Mas, no conceito, há também o “daimon” de Sócrates, que é a “voz interior do deus que adverte”. Tal qual demônios dos nossos tempos seculares, pode-se, através da “voz interior que adverte”, instaurar mudanças e, em meio à balbúrdia, apontar novos caminhos.

A revista *Pandaemonium Germanicum* substituirá os *Cadernos da Semana de Literatura e da Semana de Língua* que publicávamos semestralmente nos últimos anos. As palestras proferidas nessas *Semanas*, enquanto elaboradas por escrito, poderão continuar sendo publicadas na nova revista, passando, contudo, agora pelo crivo de uma comissão científica constituída, para este primeiro número, pelos docentes da Área. Para o segundo fascículo, entretanto, pretendemos ampliar essa comissão, convidando colegas de outras universidades brasileiras bem como do exterior.

Assim, para o segundo número da revista, serão aceitos artigos não necessariamente vinculados às *Semanas*, estando a *Pandaemonium* aberta a trabalhos de colegas de outras universidades brasileiras e do exterior, sendo bem-vinda, inclusive, a participação de pós-graduandos. Todos os artigos deverão necessariamente ser avaliados pela comissão científica.

A *Pandaemonium Germanicum* será publicada anualmente pela *Humanitas* – Seção de Publicações da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Os fascículos podem ser adquiridos como número avulso ou por meio de assinatura em qualquer livraria ou junto à própria Seção de Publicações da FFLCH.

Os textos a serem apresentados poderão ser redigidos nas línguas de comunicação científica, uma vez que pretendemos alcançar mercados fora do Brasil. Cada fascículo comportará quatro subdivisões, voltadas respectivamente para literatura, língua e tradução, sendo que a quarta parte, visando atualizar informações, abrigará resenhas e resenhas.

Todas as contribuições deste primeiro número estão excepcionalmente em língua portuguesa. A parte dedicada à literatura engloba as palestras proferidas na IX e X Semanas de Literatura Alemã, que versaram sobre os temas “Vanguardas históricas da literatura alemã” e “Marcas das vanguardas na literatura alemã do século XX”, respectivamente.

Seguindo os mesmos moldes, a parte dedicada a língua conta com palestras apresentadas durante a V *Semana da Língua Alemã*, organizada em 1995 sob o título *O Texto em Estudo*. Em 1996, foi organizada a I *Semana de Tradução*, cujas contribuições aparecem publicadas neste número da revista. Na parte referente a resenhas, temos três resenhas de livros sobre Linguística, que abordam temas tratados na *Semana da Língua Alemã* de 1995.

Estendendo o convite de participação a todos os interessados, esperamos que o público aprecie nossa revista e alcancemos com a *Pandaemonium Germanicum* um verdadeiro pandemônio de leitores.

Eloá Di Pierro Heise
Hardarik Blühdorn
Masa Nomura
Stefan Wilhelm Bolle

São Paulo, dezembro de 1996

LITERATURA

A LÍRICA EXPRESSIONISTA DE GOTTFRIED BENN*

Eloá Heise**

Abstract: Through a close reading of two of the best-known poems of the collection *Morgue* (1912) by Gottfried Benn - *Kleine Aster* and *Schöne Jugend* - German Expressionism will be defined and its characteristics explained.

Zusammenfassung: Durch ein *close reading* zweier der bekanntesten Gedichte aus der Sammlung *Morgue* (1912) von Gottfried Benn - *Kleine Aster* und *Schöne Jugend* - wird der deutsche Expressionismus definiert und in seinen Merkmalen erklärt.

Palavras-chave: Expressionismo; Gottfried Benn; Lírica moderna.

Gottfried Benn, no contexto da Literatura Alemã, equipara-se em importância aos poetas franceses do século XIX como Baudelaire e Mallarmé, mentores da lírica moderna, e assume a posição de representante por excelência da poesia alemã da modernidade. Não sendo um autor restrito ao Expressionismo, tornou-se, porém, um marco desse movimento com a publicação, em 1912, do pequeno volume de poesias do ciclo *Morgue*, mantendo-se ativo no cenário cultural alemão, apesar de algumas interrupções, até 1956. Mesmo que em seu ensaio *Altern als Problem für Künstler (O envelhecer como problema para artistas - 1954)* Benn tenha manifestado ceticismo em relação a estudos esquemáticos e redutores que impõem periodizações ao processo de

* O presente ensaio foi apresentado sob forma de palestra no IX Encontro da ANPOLL, em Caxambu, junho de 1994. O mesmo texto saiu publicado em: *Anais do IX Encontro da ANPOLL*, Letras, volume 1, João Pessoa, Associação Nacional de Pós-graduação em Letras e Linguística- ANPOLL, 1995, p. 531-539.

** A autora é professora doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

amadurecimento de um artista, tal fato não o impediu, quando da edição de suas Obras Coligidas (1956), de organizar uma divisão cronológica de seu trabalho. Assim, a distinção de 4 períodos em sua produção artística (1912-1920; 1922-1935; 1937-1947 e 1949-1954) é aceita sem grande restrição pelos pesquisadores do assunto. Tal periodização explica-se, em parte, pela trajetória de uma vida conturbada e uma personalidade “esquizóide”: poeta cansado da civilização, mesmo sendo um dos seus mais elevados expoentes (médico premiado com a medalha de ouro da Universidade de Berlim), que anseia por um retorno atávico a fases anteriores à cultura. Como intelectual, Benn transformou-se em uma das figuras mais problemáticas de seu tempo: não se condenou à “emigração interior” e nem foi para o exílio como grande número de artistas de sua época; declarou-se favorável ao Nazismo pelo curto período de 33-34, sendo depois execrado pelos adeptos de Hitler; após a guerra, foi reduzido ao silêncio pelos democratas por causa de seu passado fascista; somente através da Suíça sua obra difundiu-se novamente na Alemanha, para vivenciar, então, o completo ressurgimento e alcançar o auge da fama com a outorga do Prêmio Georg Büchner em 1951. Expressando opinião sobre sua condição de “literato degenerado”, Benn afirmou: “Quem como eu nos últimos 15 anos foi chamado publicamente de porco pelos nazistas, de idiota pelos comunistas, de espiritualmente prostituído pelos democratas, de traidor pelos emigrantes e de niilista patológico pelos religiosos, não faz muita questão de penetrar de novo na comunidade do público...” (Apud ROSENFELD, p. 72.).

À medida em que se pretende, aqui, analisar poesias de Benn como exemplos ilustrativos da lírica expressionista, depara-se com o primeiro obstáculo. O próprio Benn, quando convidado a escrever o prefácio de uma antologia que deveria intitular-se “a lírica expressionista” (1955), afirma não poder precisar o que seja uma poesia expressionista ou definir o conceito. Assim, por sua sugestão, a antologia teve seu título alterado para *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* (Lírica da década expressionista), tomando-se por referência o período áureo do Expressionismo, ou seja, de 1910 a 1920. Contudo, recusando uma definição, o próprio autor, de forma dialética, nos oferece a explicação

ideal para entender esse movimento vanguardista alemão, bem como as poesias aqui analisadas. Contrapondo a década expressionista a tudo que se fez no âmbito da língua alemã desde Goethe até George, Benn postula o encerramento de um período e o início de um levante: “Um levante com erupções, êxtases, ódio, desejo de uma nova humanidade, com a desagregação da linguagem em direção à desagregação do mundo.” (BENN, *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*, p. 18). Vale a pena tecer comentários parafrásicos sobre esta definição para melhor compreender sua pertinência. O termo *desagregação*, aqui empregado, corresponde ao vocábulo *Zerschleudern* usado por Benn. Este substantivo, derivado do verbo *zerschleudern*, é composto pelo prefixo *zer*, sema que unido ao verbo acrescenta-lhe a idéia de destruição, dissolução, separação e o verbo *schleudern* com o sentido de centrifugar, arremessar. Assim, a linguagem expressionista caracteriza-se por um movimento que, girando em velocidade elevada, desvia-se do eixo central, arremessando a linguagem rumo à sua dissolução. Esta dissolução da forma, por sua vez, espelha o rompimento da identidade com o mundo. A capacidade artística do Expressionismo reside nessa tomada de consciência em nível formal, ligada a interesses de ordem espiritual. Tendo por mola uma vontade ética, o “desejo de uma nova humanidade”, a poesia expressionista cria quadros visionários, onde a descrição do mundo moderno, de fenômenos da vida ou da técnica tornam-se um símbolo de algo espiritual, representando a vivência dominante da época: a contradição entre o tempo da modernidade, em constante movimento, e a essência do homem.

Kleine Aster (Pequena Sécia) é a poesia de abertura da primeira publicação lírica de Benn, *Morgue e outras poesias*. O título da coletânea, *morgue* - necrotério, já mostra de forma evidente a atmosfera lúgubre e macabra que envolve os seis poemas que compõem este ciclo. Na poesia *Kleine Aster*, Benn, com intenção provocadora, coloca uma flor, motivo predileto da lírica, no contexto macabro da dissecação de um cadáver: o corpo do caminhoneiro afogado transforma-se em vaso para a pequena flor. O autor desagrega a linguagem convencional da lírica através do feio, do inusitado, do jargão médico, empreendendo um diagnóstico dissecante da realidade.

Kleine Aster

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den
Tisch gestemmt.
Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhelllila Aster
zwischen die Zähne geklemmt.
Als ich von der Brust aus
unter der Haut
mit einem langen Messer
Zunge und Gaumen herausschnitt,
muss ich sie angestoßen haben, denn sie glitt
in das nebenliegende Gehirn.
Ich packte sie ihm in die Brusthöhle
zwischen die Holzswolle,
als man zunähte.
Trinke dich satt in deiner Vase!
Ruhe sanft,
kleine Aster!

Pequena sécia

Um entregador de cerveja, afogado, foi
posto sobre a mesa.
Alguém lhe entalara entre os dentes
uma sécia lilás escuro-claro.
Quando de dentro do peito,
por sob a pele,
com um longo bisturi,
lhe removi língua e palato,
devo tê-la tocado, pois ela deslizou
para dentro do cérebro, ao lado.
Coloquei-a na cavidade torácica,
em meio à lâ de madeira,
na hora de suturar.
Sacia no teu vaso a tua sede!
Descansa em paz,
pequena sécia!

(Tradução: João Azenha Junior)

A poesia, em versos brancos e ritmo irregular, destaca-se por uma sintaxe quase narrativa, onde um *eu* assume o contorno de um médico, descrevendo uma brincadeira feita entre colegas de profissão, no transcorrer de uma seção de autópsia. Contudo, esse tom anti-sentimental que, de forma quase jocosa, banaliza a morte, é abruptamente alterado pelos imperativos e o vocativo dos últimos versos, quando a flor, humanizada, recebe o apelo emocional e o sentimento de luto do *eu*, desejando a ela o que foi negado ao homem: paz. Este, por sua vez, perdendo a dignidade de uma morte dentro da tradição cristã, é coisificado em urna mortuária, em vaso para a flor. Entretanto, dentro da degradação há também a elevação do ser humano que se transforma em um elo na cadeia vital que une tudo e todos: a flor irá alimentar-se da água que encharca o corpo.

Usando toda sorte de provocações para subverter a hierarquia de valores convencionais, Benn enfatiza a discrepância entre a doutrina humanitária “oficial” e a situação factual do homem moderno, que passou de sujeito a objeto, causando uma sensação de repulsa e impacto no leitor

menos atento. Sabe-se, por exemplo, que a reação da imprensa da época foi, no mínimo, de indignação: “que prazer repulsivo em feiúra incomensurável” (Augsburger Abendzeitung) (apud LIEWERSCHIEDT, p. 19.).

Sem dúvida, aqui recorre-se ao radicalmente feio, para, diante do burguês alienado desmascarar, pela deformação do ser humano, a superfície de um mundo harmônico mas intimamente esfacelado. Neste caso, o uso do feio não significa uma negação da estética, mas sim uma negação estética.

Entretanto, não só o ser humano, também a língua tradicional desintegra-se nessa poesia. A dissolução da linguagem evidencia-se pelo lingüisticamente heterogêneo: surge o termo técnico em meio à linguagem tradicional. Na poesia de Benn unem-se e opõem-se o impulso lírico e científico, como no homem Benn conviviam em constante tensão o médico e o poeta. Há uma unidade dialética, uma experiência de dualismo que aponta para a dissociação entre o *eu* e o mundo. Assim, as antinomias, tensões e angústias refletem-se no contraste evidente entre a língua e a linguagem especializada. Numa poesia lírica, termos como “caixa torácica” ou “palato” soam artificial, elementos estranhos que, dentro de sua artificialidade apontam também para a inadequação da língua histórica que não mais consegue exprimir a realidade, pois perdeu a relação mágica de identificação com o universo. No fundo, a língua oficial, por ter um *status* consagrado, transforma-se em prisão que, sendo familiar, não é percebida. Ou, como afirma Anatol ROSENFELD parafraseando Adorno, a linguagem técnica “é um elemento anorgânico que interrompe o contínuo orgânico da língua arrebatando-lhe o turvo conformismo” (ROSENFELD, p. 120).

No sentido de demonstrarmos os meios utilizados para a desagregação da linguagem na década expressionista, podemos citar a segunda poesia do ciclo *Morgue*, onde percebe-se claramente a dissolução de metáforas convencionais:

Schöne Jugend

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf
gelegen hatte,
sah so angeknabbert aus.

Bela Juventude

A boca de uma jovem, há muito inerte
entre os juncos,
estava toda roída.

Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre
so löcherig.
Schließlich in einer Laube unter dem
Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen
Ratten.

Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die andern lebten von Leber und Nieren,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch ihr Tod:
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!

Quando lhe abriram o peito, o esôfago
era todo buracos.

Finalmente, num viveiro sob o
diafragma,
encontrou-se um ninho de jovens
ratos.

Uma pequena irmãzinha estava morta.
Os outros viviam do fígado e dos rins,
bebiam o frio sangue e desfrutaram
ali de uma bela juventude.

E também bela e breve foi sua morte:
Atiraram-nos todos juntos na água.
Ah, como guinchavam as pequenas
bocas!

(Tradução: João Azenha Junior)

Nesta poesia, de forma mais radical e análoga à primeira, defrontamos com a destruição cruel da imagem humana: a moça, que morreu afogada entre os juncos, cria dentro de si ratos, que se alimentam do cadáver. Também aqui, dentro da estética do feio, que tem sua raiz em Baudelaire, percebe-se o fascínio excitante de questionar as normas vigentes através da descrição de um quadro repulsivo: o eixo antropomorfo que rege nosso mundo é deslocado do homem para os ratos, mostrando que ratos e homens se equivalem. Ou melhor, o homem é degradado a dar vida aos ratos. A identificação entre homens e ratos fica explicitada, de forma evidente, quando, referindo-se a um dos bichos que estava morto em meio à ninhada, fala-se em *pequena irmãzinha*, denominação própria para seres humanos, e não em uma *ratinha*. Em contraposição à primeira poesia, contudo, aqui não resta lugar para sentimentos. Aquele que descreve a cena despersonaliza-se por completo, passando de um *eu*, na primeira poesia, para um pronome indefinido *man (se)* na segunda. A menção reiterada de diminutivos *kleines Schwesterchen (pequena irmãzinha)* e *die kleinen Schnauzen (as pequenas bocas)* em lugar de expressar ternura só aumentam o horror da cena por meio do efeito contrastante: *a pequena irmãzinha*, a *ratinha*, está morta, isto é, o corpo humano abriga um ente em putrefação; *as pequenas bocas* guincham, pois estão sendo afogadas.

Em nível formal, percebe-se novamente o uso recorrente do jargão médico, rompendo, com o termo técnico, a superfície harmônica da língua convencional. Contudo aqui, mais do que na poesia anterior, percebe-se a dissolução conseqüente de metáforas tradicionais: a boca da moça, motivo recorrente da lírica amorosa, não tem lábios vermelhos, mas lábios roídos; o peito da jovem não abriga um coração, mas sim um esôfago todo esburacado; o ventre da mulher não aloja um pequeno ser humano, mas pequenos ratos; o viveiro não abriga um ninho de pássaros, mas um ninho de ratos. Deve-se, também, notar o jogo de contraste que se estabelece entre o título da poesia e seu conteúdo. Esse título, *Schöne Jugend (Bela Juventude)*, desperta no leitor um nível de expectativa que se realiza às avessas: a juventude é dos ratos, não da moça. Dentro deste jogo também manipula-se com a tradição alemã, pois estas palavras aparecem com refrão de um conhecido *Lied* alemão do século passado:

“Schön ist die Jugend bei frohen Zeiten
schön ist die Jugend, sie kommt nicht mehr!”
(apud LIEWERSCHIEDT, p. 21.)

“Bela é a juventude em alegres tempos
bela é a juventude que não vem mais!”

O tema idílico e sentimental que “chora” a perda da juventude soa, nesse contexto, irônico e cínico, à medida em que se refere a ratos que serão afogados. Todo acervo poético da língua é desagregado e lançado em outra direção, pois revela-se inadequado para expressar a dolorosa experiência do homem moderno, dissociado e na busca da unidade original.

Como se pode perceber pelo *close-reading* das duas poesias, a definição “camuflada” de Benn mostra-se apropriada para compreender estas suas poesias como exemplos ilustrativos do que seja Expressionismo: “Uma revolta, com erupções, êxtases, ódio, desejo de uma nova humanidade, com a desagregação da língua rumo à desagregação do mundo”.

O ano de 1912 representa, segundo Walter Jens, um ponto de inflexão na literatura alemã. É o ano em que a cidade grande surge como tema e como símbolo do mundo moderno: Kafka, por exemplo, escreve

a novela *Das Urteil (O Veredito)* em uma única noite, Heym, em seus versos, reproduz o ritmo de Berlim, Trakl, em *An die Verstummen (Aos Emudecidos)*, mostra as loucuras da cidade grande em proporções apocalípticas. Este é também o ano em que as primeiras poesias de Benn soam como manifesto de um homem que rompe com as amarras do passado e cria a linguagem de seu tempo: o mundo do necrotério, da curetagem, da autópsia torna-se cifra do século XX. A linguagem técnica, de forma objetiva, precisa e sem ilusões transforma-se no meio de expressão literário do nosso tempo. O médico dissecou corpos que estão mortos, tal qual o mundo que, morto, se mostra ausente e estranho. Benn assume, assim, o papel do poeta moderno, que percorre o caminho do mito em direção à consciência, um processo típico do século XX, onde o raciocínio substitui os sentimentos, onde triunfam o cálculo e a lógica.

Benn, como um dos mentores da lírica moderna, identifica-se, de modo esquemático, com o vanguardismo ocidental. Tal identificação pode ser aferida através de: uso elaborado da linguagem coloquial e técnica, tensão entre o arcaico e o cerebral, freqüente hermetismo, ausência de um espírito, digamos, “sentimentalóide”. O poeta moderno é antes de tudo um técnico, não mais um trovador intuitivo. Como explica o autor em seu ensaio, *Probleme der Lyrik (Problemas da Lírica - 1951)*, o poema não nasce, é feito, é um produto artístico. O autor, por sua vez, não é mais um *Künstler*, artista movido pela inspiração transcendente e enlevos irracionais, transforma-se em *Artist*, intelectual, virtuoso, que elabora cerebralmente sua obra. Não é por mero acaso que a palavra *Artist*, em alemão, é usada para designar o acrobata de circo. Este *Artist* escreve uma arte monológica, que não canta uma realidade concreta, mas, ao mesmo tempo, coloca-se próxima de todas as realidades; é uma arte abstrata, anti-humana, anti-histórica, que se experimenta na tentativa de expressar-se a si mesma como tema. Com isso almeja alcançar um nova transcendência, a transcendência do prazer criativo, do mundo da expressão.

Estas observações teóricas de Benn não são totalmente originais; já encontramos indícios dessas idéias em românticos alemães como Friedrich Schlegel e Novalis. Entretanto, é a partir do início do século que tais preocupações se tornam uma constante. A tentativa da arte moderna

de entrar em relação com o contemporâneo e com o mítico mostra-se uma procura insolúvelmente contraditória. Schiller dizia que os poetas ou são “ingênuos” ou “sentimentais”. Os primeiros, os ingênuos, são natureza, os outros, os sentimentais, buscam a natureza. Aqueles que procuram, por estarem saudosos e conscientes da unidade perdida, deixam de ser ingênuos, tornam-se sentimentais. Lembrando-se que uma das características da lírica do nosso tempo reside na busca quase obsessiva pela sobriedade e a fuga do sentimento, a procura do artista torna-se uma busca paradoxal, pois na tentativa de eliminar o sentimento através da consciência, assume uma atitude “sentimental”. Este é o caso dos poetas do nosso século, este é o caso de Benn, transformando-o em um clássico moderno.

Referências bibliográficas

- BENN, G. “Einleitung”. In: *Lyrik des Expressionistischen Jahrzehnts*, Düsseldorf, Limes Verlag, p. 5-20, 1955.
- HESELHAUS, C. (org.) *Lyrik des Expressionismus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1956.
- JENS, W. *Statt einer Literaturgeschichte*, Tübingen, Verlag Günther Neske, 1962.
- LIEWERSCHIEDT, D. *Gottfried Benns Lyrik*, München, R. Oldenbourg Verlag, 1980.
- PINTHUS, K. (org.) *Menschheitsdämmerung*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1959.
- ROSENFELD, A. *Doze Estudos*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- _____. “Balanço da poesia alemã”. In: *Letras Germânicas*, São Paulo, Ed. Perspectiva, (debates, 257) p. 323-330, 1993.

TEATRO EXPRESSIONISTA

*Ruth Röhl**

Abstract: This paper discusses expressionist theatre, its thematic and dramatic aspects, and its most important authors.

Zusammenfassung: Diese Arbeit behandelt das expressionistische Theater, seine thematischen und dramaturgischen Aspekte und seine wichtigsten Dramatiker.

Palavras-chave: Teatro expressionista; Frank Wedekind; Iwan Goll; Georg Kaiser; Walter Hasenclever; Ernst Toller; Carl Sternheim.

O teatro expressionista situa-se principalmente na década de 1910 a 1920 e testemunha um momento de crise, de luta entre gerações, entre diferentes modos de sentir e diferentes visões do mundo. Não só o teatro, mas os outros âmbitos da cultura eram vistos como a arte de toda uma geração, nascida por volta de 1880. Uma geração que se sentia unida no repúdio às concepções materialistas e utilitaristas que vigoravam no início do século XX, à crença no progresso paradoxalmente negada por um egoísmo social e nacional que culminou na Primeira Guerra Mundial. Numa luta aberta contra o mundo dos pais, os filhos criam as suas visões do “homem novo”.

Os dramaturgos expressionistas foram influenciados por Georg Büchner (1813-1837), em especial pela peça **Woyzeck**, pelo sueco August Strindberg (1849-1912) e por Frank Wedekind (1864-1918). Em um ensaio sobre o “drama novo”, Rudolf Kayser aponta Wedekind como o pai do teatro expressionista: “No início acha-se Wedekind. Ele é o primeiro expressionista; a intensidade de seus sentimentos atravessa os muros da convenção de nosso século. Pela primeira vez desde o Sturm

* A autora é professora livre docente do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

und Drang (...) mostra-se aqui novamente a identidade entre poeta e poesia. Wedekind não “dá forma” nem repete, mas derrama sua paixão em um mundo próprio fantástico. Através da personalidade forte de sua criação, elê foi o inimigo do tempo mecânico e sem cor, que sentia como mentira e o tornava moralista.”

As peças **Espírito telúrico (Erdgeist)** e **A caixa de Pandora (Die Büchse der Pandora)**, peças estas que configuram a tragédia **Lulu**, podem dar uma idéia do que seja o teatro de Wedekind. Ambas as peças iniciam com um prólogo: na primeira entra no picadeiro um domador que promete ao público, composto por “animais domesticados”, o “animal verdadeiro, o animal belo e selvagem”; na segunda, o “autor envergonhado” debate em uma livraria os direitos de publicar sua obra sem censura. Na tragédia **Lulu**, escrita na virada do século mas estreada apenas em 1913, o animal “belo e selvagem” é a serpente, representada pela mesma atriz que faz o papel principal feminino. Lulu, a mulher prefigurada pelo espírito telúrico, representa o impulso em estado puro. Recebendo vários nomes - Nelli, Eva ou Mignon -, Lulu encontra no final a morte. Apesar de conceber o homem como fruto de seu meio ambiente, como o faziam os naturalistas, Wedekind prega o culto à vida.

O que Wedekind diz no prólogo de **Espírito telúrico** - “Seja o cérebro humano o meu palco / Meu diretor predileto, a fantasia” - pode servir de ponte para mostrar uma das características básicas do teatro expressionista, ou seja, a exacerbação do processo de subjetivação.

Opondo-se ao determinismo biológico e social do teatro naturalista, que dava a impressão de falta de esperança, os expressionistas querem manifestar a possibilidade de liberdade; por isso substituem o determinismo empírico por um voluntarismo utópico. O palco torna-se para eles espaço da imaginação, um espaço liberado da experiência concreta e, portanto, antimimético.

Segundo Iwan Goll (1891-1950), o novo drama não deveria imitar a vida, nem descrevê-la. A postura racional, as convenções e formalidades da vida deveriam ser destruídas, para que o homem e as coisas pudessem ser mostrados em sua forma nua e crua, visando a um efeito maior. Assim como no drama grego os personagens andam sobre coturnos ou,

no shakespeariano, conversam com fantasmas, o que Goll chama de “Überdrama” deveria fazer uso de máscaras. Para ele, todas as pessoas carregam a sua máscara, que na antigüidade se chamava culpa, e o trabalho com máscaras equivaleria ao uso de óculos de aumento. A meta de Goll não é uma arte cômoda, mas uma arte que assuste o homem comum, assim como a máscara assusta a criança. As máscaras e os figurinos são estilizados até o grotesco, para se salientar o típico.

Outra característica do teatro expressionista é, conseqüentemente, a preferência por personagens tipificados. Na dramaturgia expressionista, o palco torna-se espaço de uma consciência. Frequentemente o personagem central, sob forte pressão emocional ou em situações extremas, torna-se o foco que vaza os outros personagens, os quais são mais projeções dessa consciência central. O diálogo tem uma função secundária, uma vez que os personagens que contracenam com o protagonista não são tão importantes. A unidade da personagem é, pois, com freqüência preferida às do tempo e da ação. A oposição à psicologia empírica faz com que os personagens sejam cunhados segundo traços supraindividuais, chegando mesmo a indicar funções abstratas. É, portanto, a elevação do Eu, do subjetivo, à categoria do universal e típico que impede a expressão individual.

De forma semelhante, a linguagem também é liberada de sua função mimética. A estilização poética permite desde o grito inarticulado até a fala em versos métricos. Ambas as formas de linguagem coexistem no teatro expressionista; o que as rege é a intenção de expressividade, de efeito. Portanto, não se pode falar de um único modelo de teatro expressionista. Segundo Zmegac, há um ponto em comum com a prática teatral de épocas anteriores - o fato de ser um teatro ilusionista, de fazer com que os espectadores se identifiquem com o acontecimento que ocorre no palco, o qual é mostrado como uma realidade simbólica. Segundo este crítico, o teatro expressionista é, devido a isso, visto por Brecht como teatro hipnótico.

Justamente essa opção por episódios, pelo grito inarticulado, por arquétipos portadores de visões apocalípticas ou utópicas dá ao drama expressionista um caráter lírico-épico.

Essa é uma marca de **O Filho (Der Sohn)**, de Walther Hasenclever (1890-1940), peça considerada exemplar em termos de dramaturgia

expressionista. Além de inovações no tocante à linguagem cênica, tais como prosa lírica, tipificação alegórica ou combinação de cenas realistas e visionárias, **O Filho** encena o conflito de gerações, o choque entre entusiasmo juvenil e autoridade paterna. Essa peça possui um caráter monológico, pois pode ser vista como peça de um único personagem.

O drama expressionista é mais radical no início da década de vinte. Um dos dramaturgos mais encenados na época é Georg Kaiser (1878-1945). Um de seus principais dramas é **Os cidadãos de Calais (Die Bürger von Calais)**, que elabora um episódio da guerra entre a França e a Inglaterra e se inspira também na escultura de Rodin. Trata-se da exigência do rei inglês de levantar o cerco da cidade de Calais apenas se seis de seus moradores dessem sua vida em sacrifício por ela. A morte voluntária de um deles serve-lhes de exemplo e lhes dá coragem, ao mesmo tempo que faz com que o rei inglês retire a exigência. Outros personagens de Kaiser são igualmente figuras que passam por uma mudança interior e buscam uma forma de ser livre dos grilhões convencionais de sua vida antiga. A trilogia **O coral (Die Koralle)**, **Gas I e II** é mais abstrata. Os personagens põem à mostra os mecanismos que escravizaram o homem, denegrindo-o à condição de máquina. Na última peça, **Gas II**, não passam de figuras sem individualidade. Nada pode impedir o final catastrófico desse mundo tecnocrático, anunciado igualmente pelo estilo telegráfico da linguagem.

Também importante é Ernst Toller (1893-1939), autor de **Massa Homem (Masse Mensch)**, que põe no palco acontecimentos sociais da época. Toller vê como problema da revolução socialista o abismo trágico entre a responsabilidade moral do indivíduo, detentor de princípios éticos, e a imposição da violência, própria da revolução.

Em todas essas peças prevalece a estilização das massas anônimas, vistas pela consciência central.

Outra característica da dramaturgia desse período é a convergência das artes. Vejamos a proposta de Wassily Kandinsky (1866-1944) para a composição cênica propriamente dita. Partindo de três elementos retirados da ópera, do balé e da pintura, Kandinsky prega um teatro que conjugue todos eles de forma independente e com o mesmo valor: "A

música, por exemplo, pode ser totalmente retirada ou empurrada para o pano-de-fundo, se o efeito do movimento for suficientemente expressivo e puder se enfraquecer através da forte participação musical. Ao aumento do movimento na música pode corresponder um enfraquecimento do movimento na dança, pelo qual ambos os movimentos (positivos e negativos) conseguem maior valor interno, etc. etc. (...) Graficamente, os três elementos podem seguir caminhos totalmente próprios, exteriormente independentes uns dos outros. A palavra como tal ou dentro de frases foi usada para construir uma certa atmosfera que libera o espaço da alma e o torna impressionável. O som da voz humana também foi usado em estado puro, ou seja, sem escurecimento através da palavra, do sentido da palavra." O palco perde toda a conotação com um lugar específico e se torna simbólico: ele é agora um espaço vazio que, por meio da luz e da côr, reflete expressões anímicas. As ligações com a pintura expressionista são aqui evidentes.

Os dramas caracteristicamente expressionistas têm hoje significado apenas para a historiografia da literatura. Carl Sternheim (1881-1943), herdeiro de Wedekind, constitui uma exceção. Apesar de fazer uso do grotesco e da caricatura, Sternheim não adota a tipificação dos personagens. Esse é um dos motivos pelos quais continua a ser encenado. As comédias do ciclo **Da vida heróica do burguês (Aus dem bürgerlichen Heldenleben)** satirizam a nobreza, os novos ricos do imperialismo e a burguesia silenciosa.

Segundo vários críticos, o grande legado das vanguardas históricas, como o expressionismo, é a experimentação artística e o testemunho de seu momento histórico. Condenadas ao fracasso, seja pela integração no mercado da arte, seja pela impotência da arte face às expectativas de progresso social, as vanguardas estão sendo repensadas na pós-modernidade.

Referências bibliográficas

ANZ, Thomas & STARK, Michael (Ed.). *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1982.

CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*, São Paulo, Nova Alexandria, 2ª ed., 1994.

ZMEGAC, Viktor et al. *Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Königstein/Ts., Scriptor Verlag GmbH, 1981.

FRANZ KAFKA: RAÍZES

George Bernard Sperber*

Abstract: This text attempts to follow the roots of Franz Kafka's works, looking for them in different concentric and excentric circles. A first and narrow circle is made up of Kafka's family, with the domineering figure of the authoritarian father. A second and wider circle is that of the Jews in Prague, condemned to a position of outsiders. This condition is also that of the third and still wider circle, that of the German speaking population of Prague at the beginning of the century. The roots that emerge from these circles are conditioning factors for Kafka's own position as an outsider, but at the same time they enable him to take on the role of the poet as prophet.

Zusammenfassung: Der Text versucht den Wurzeln des Schaffens Franz Kafkas nachzugehen, und sucht diese in verschiedenen, konzentrischen und exzentrischen Kreisen. Ein erster und enger Kreis ist der der Familie Kafkas, mit der vorherrschenden Figur des autoritären Vaters. Ein zweiter und weiterer Kreis ist der des Prager Judentums, mit dem ihm auferlegten Außenseitertum, das auch den dritten und noch breiteren Kreis bedingt, und zwar den der deutschsprachigen Bevölkerung Prags am Anfang des Jahrhunderts. Die aus diesen Kreisen sprießenden Wurzeln bedingen das Außenseitertum Kafkas, befähigen ihn aber auch die Rolle des Dichters als Propheten zu übernehmen.

Palavras chave: Literatura moderna em língua alemã; Franz Kafka; Raízes de sua obra; Família; Judaísmo; Alemão como língua de minoria.

Creio que foi Jorge Luis Borges quem disse que poucos homens conseguem ser contemporâneos de seus tempos. Certamente, porém, os verdadeiros "extemporâneos" são mais instigantes em cada época do que os seus legítimos "contemporâneos".

O adjetivo "extemporâneo", quando aplicado a Franz Kafka, revela sua problematidade. Se ele quiser qualificar alguém como estando

* O autor é professor doutor do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

“fora de seu tempo”, ou seja, não coincidindo com as características mais gerais da época em que viveu, ele serve para a obra de Franz Kafka se ela for considerada profética, isto é, se lermos em seus textos previsões de situações e acontecimentos que vieram a ocorrer após a morte de seu autor. Uma tal leitura permitiria entender a obra de Kafka como uma utopia negativa, como uma complexa alegoria, composta de muitas peças e facetas. Alegoria referente aos horrores dos totalitarismos das décadas de 30 e 40 deste século, se considerada num contexto coletivo; ou alegoria referente ao horror cotidiano da existência individual, num mundo familiar e privado, marcado pelo totalitarismo particular da burguesia patriarcal. É claro que, neste segundo caso, não se poderia falar em profecia e, portanto, também não em extemporaneidade.

Talvez haja outras palavras, parentes semânticas desta, que possam ser aplicadas a Franz Kafka sem invocar a mencionada problematidade. Ocorre-me o substantivo alemão *Außenseiter*, que tem sido usado em português na sua tradução inglesa de *outsider*, provavelmente para evitar a ambigüidade de sua tradução mais próxima: marginal.

Franz Kafka foi, em mais de um sentido, um marginal. Nascido em 1883 numa família da burguesia judia ascendente de Praga, estava fadado por essas mesmas circunstâncias, por suas raízes, a ser considerado (e a, eventualmente, considerar-se a si mesmo), como um marginal.

Praga, capital da então província da Boêmia, uma das muitas do Império Austro-Húngaro, não era o centro desse império, não era a sua capital. Os judeus também não estavam, certamente, no centro da sociedade com a qual conviviam, mas constituíam uma minoria alvo de preconceitos, discriminações e perseguições. A língua alemã, que já o pai de Franz Kafka adotara como sinal e prova de sua ascensão social, não era a língua da maioria dos habitantes de Praga, a qual falava o tcheco, e era, além do mais, a língua dos dominadores austríacos.

Pode-se dizer, pois, que as raízes em que Franz Kafka se alimentava culturalmente surgiam do meio de um conjunto de círculos simultaneamente concêntricos e excêntricos. Concêntricos, na medida em que as suas influências se somavam; excêntricos, na medida em que se referiam a minorias marginalizadas e a minorias dentro destas minorias.

O mais estreito dos círculos de influência em que Franz Kafka tinha fincadas suas raízes foi o de sua família. Aquilo que a pesquisa encontrou quanto à estrutura e funcionamento dessa família a mostrou como “normal” para os padrões da época – no que este adjetivo pode significar de bom e de ruim. O pai de Franz Kafka era um pequeno comerciante, dono de uma loja de artigos para presentes em Praga, e considerava esta sua posição sócio-econômica uma conquista, uma ascensão na escala social, pois que seus antepassados haviam vivido em condições bem mais modestas, na região rural, exercendo profissões mais humildes: açougueiro, cervejeiro. O processo de ascensão social da família Kafka inseria-se na evolução dos judeus da Europa central, a partir do momento de sua “emancipação”, durante o auge do Iluminismo. Aliás, foi a imperatriz Maria Teresa quem, no início deste processo, obrigou as famílias judias a adotarem sobrenomes. Naquela época deve ter surgido o nome “Kafka” (gralha, em tcheco), um dos muitos nomes de pássaros que viraram sobrenomes judeus – como “Sperber” (gavião, em alemão).

Nas primeiras décadas do século XX, os judeus urbanos no Império Austro-Húngaro haviam acelerado o seu processo de assimilação à sociedade cristã que os rodeava, no afã, entre outras coisas, de não chamarem a atenção para as suas diferenças e assim fugirem de preconceitos e perseguições.

Franz Kafka chegou a lamentar o grau de assimilação a que seu pai havia chegado, e criticou, na **Carta ao Pai** (escrita em 1919, nunca enviada a seu destinatário e publicada postumamente em 1952), o fato de o pai não lhe haver transmitido “nada de judaísmo” e de ser, no fundo, um hipócrita do ponto de vista religioso, pois cumpria apenas com os rituais mais importantes, e isto, sem convicção. Antes, porém, de ir adiante neste aspecto do judaísmo, o segundo e mais amplo círculo de influência em que Franz Kafka fincou suas raízes, é necessário lembrar que foi no círculo familiar que se originaram alguns dos traumas mais profundos que marcaram a vida espiritual de Franz Kafka. O pai foi, segundo todas as fontes exteriores à obra de Kafka e segundo a **Carta ao Pai**, um patriarca onipotente que cometeu graves erros na educação dos filhos, especialmente na de Franz, devido à sua incapacidade de penetrar nos sentimentos dos outros e de a estes reagir, e devido à sua falta de autocrítica.

Aliava-se a isto uma tirânica e contraditória exigência de obediência irrestrita e de independência de seus filhos. Houve quem visse na relação entre pai e filho, tal como descrita na **Carta ao Pai**, uma “ordem patrimonial integralmente perversa”. Portanto, anormal.

Seja qual for a avaliação deste contexto familiar, o certo é que ele não representava uma exceção na ordem interna das famílias burguesas da época e que ela não bastaria, de per si, para explicar a vida e a obra de Franz Kafka. Evidentemente há reflexos claros dessa situação nos primeiros textos de Kafka, certamente em **Das Urteil** (A Sentença, ou A Condenação, ambas as traduções são válidas), texto escrito em 1912 e publicado na revista *Arcadia* em 1913. Aqui o tema é claramente o do conflito entre pai e filho. Este sofre com a frieza dos sentimentos do pai e chega até a nutrir o desejo de matá-lo, mas acaba sendo condenado por aquele à morte por afogamento. O filho assume a culpa, aceita a condenação e executa a sentença.

Nesta narrativa, em que o mundo onírico se funde com o real, criando como que uma nova realidade em que o impensável se torna possível, foram vistas influências do expressionismo, então em voga no espaço lingüístico alemão. Esta observação não leva, contudo, muito longe, pois a obra de Kafka não se esgota nesta rotulação, que não cabe, por exemplo, a boa parte de seus textos posteriores.

A consideração da temática familiar como chave para a leitura da obra de Kafka implica uma visão psicanalítica, que se torna crescentemente problemática também, na medida em que se consideram seus textos posteriores.

Mais ricas são, a meu ver, as relações que se podem fazer a partir do que chamamos de segundo círculo de influência, o judaísmo. Não é o caso de alongarmos aqui sobre a história complexa e trágica dos judeus na Europa Central, que iria culminar no horror do holocausto nazista, mesmo que vários textos de Kafka dêem lugar a interpretações sob esta chave, tomando-os premonitórios, visionários, proféticos. Talvez caiba, neste contexto, chamar Franz Kafka de profeta bíblico moderno, pois é apenas nos textos dos profetas bíblicos que se encontram visões comparáveis às de Kafka em força e cruel beleza.

Contudo, é o caso de lembrarmos detalhes da vida e da obra de Kafka que reforçam a tese da forte influência, da determinação profunda que as suas raízes judaicas, o seu ser judeu significou para Kafka.

Uma das características da assimilação dos judeus, na época, foi a de evitar o uso do ídiche como língua de conversação. Tanto maior foi a indignação do pai de Kafka quando este mostrou, em determinada época, interesse e até mesmo amizade por um grupo teatral itinerante de língua ídiche que conheceu em Praga. Tanto maior ainda deve ter sido, talvez, a sua estranheza quando o filho demonstrou interesse pelo sionismo e começou a aprender o hebraico em sua versão moderna, o *ivrit*, que seria a língua oficial do Estado de Israel.

Mas o interesse de Kafka pelo judaísmo não se manifestou apenas, como poderia parecer até aqui, enquanto vontade de contrariar o pai naquilo que mais profundamente poderia feri-lo. Manifesta-se também em sua obra, com maior ou menor clareza, de um texto para outro.

Toda uma série de seus intérpretes (ousaria até dizer, no caso, “exegetas”) lêem, por exemplo **Josefina a Cantora ou o Povo dos Ratos** (aparentemente escrito pouco antes da morte do autor, em 1924) como alegoria dos judeus e de suas tentativas inquietantes de aprender o hebraico (a nova canção), ou lêem **Investigações de um Cachorro** como retrato grotesco das desavenças entre as diversas tendências existentes dentro da comunidade judaica. Uma leitura do romance **O Processo** (escrito entre 1914 e 1915 e publicado postumamente em 1925) sob a ótica do judaísmo transforma a obra numa premonição individualizada do holocausto, pois Josef K. é julgado, condenado e executado devido a uma culpa de que ele não pode ter consciência, uma culpa inata, consubstancial, semelhante à “culpa” que levou os judeus europeus a seu extermínio. Em menor escala, **Na Colônia Penal** (escrito em 1914 e publicado em 1919) também pode ser lido como antevisão das torturas a que os judeus seriam submetidos e, até mesmo, de sua submissão e prontidão para o suplício. Mesmo **O Castelo** permite uma leitura sob o ponto de vista do judaísmo. Aqui se trataria de uma alegoria dos mistérios da religião, da inescrutabilidade da vontade divina; em última instância, da impossibilidade de o ser humano penetrar no reino incompreensível da

graça. Thomas Mann viu nesta obra de Franz Kafka a posição de um "humorista religioso", por não apresentar o incomensurável, o incompreensível do mundo superior com grandes superlativos, mas com o linguajar de uma burocracia mesquinha, tenaz, inatingível, intocável.

Esta observação nos leva a evocar entre os círculos de influência na obra de Kafka a burocracia. Ele próprio um burocrata (estudou Direito de 1901 a 1906 e trabalhou no Instituto de Seguros contra Acidentes de Trabalho, uma entidade pública, a partir de 1908), Kafka deve ter vivido quotidianamente os avatares da burocracia austro-húngara que foi, a bem dizer, o último sustentáculo do império durante a sua *apocalypse joyeuse*. E é também uma burocracia quem condena o bancário Josef K. à morte ou frustra as iniciativas do agrimensor K.

Maior influência, porém, devem ter exercido as raízes lingüísticas alemãs. O círculo dos escritores de Praga que usavam o alemão é extenso e inclui, entre outros, Rainer Maria Rilke. Aliás, existiu uma variante do alemão culto, o *Prager Deutsch*, que se manifesta em Kafka nas frases curtas, na hipostase, na linguagem concisa e concreta, que entra em detalhes aparentemente supérfluos nos relatos.

BERLIN ALEXANDERPLATZ, ROMANCE DE VANGUARDA

*Celeste H. M. Ribeiro de Sousa**

Abstract: Alfred Döblin is a theorist of German *Expressionismus* and of the epic novel. In *Berlin Alexanderplatz*, he shows the theories of his essay *Der Bau des epischen Werks* (The construction of the epic work) in practice. The present paper analyses the following aspects of the novel:

- 1) the development of the plot,
- 2) the structure,
- 3) the language,
- 4) the function of time,
- 5) the space of the city,
- 6) the narrator,
- 7) the characters.

Zusammenfassung: Alfred Döblin ist ein Theoretiker des Expressionismus und auch ein Theoretiker des epischen Romans. In seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* zeigt er die theoretischen Forderungen seines Essays *Der Bau des epischen Werks* in der Praxis. Der vorliegende Aufsatz untersucht die folgenden Aspekte des Romans:

- 1) die Entwicklung der Handlung,
- 2) die Struktur,
- 3) die Sprache,
- 4) die Funktion der Zeit,
- 5) den Raum der Großstadt,
- 6) den Erzähler,
- 7) die Figuren.

Palavras-chave: Alfred Döblin; Romance de montagem; Vanguarda; *Berlin Alexanderplatz*.

* A autora é professora doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

Alfred Döblin estreia na literatura em 1913 com a publicação de uma série de contos, entre os quais o conhecido **Die Ermordung einer Butterblume** (O assassinato de um dente-de-leão) na revista de vanguarda "Der Sturm". Além disso, nesta mesma revista, publica vários ensaios sobre o movimento Expressionista. Assim, além de escritor, Döblin é também um teórico das vanguardas.

Nesta "Semana de Literatura Alemã" não vou, porém, tratar dos contos. Prefiro focalizar um romance seu, sua obra-prima, por ser a única que tem uma tradução para o português (Publicações Don Quixote, Lisboa, 1992 – distribuidora Martins Fontes) e pelo fato de já ter sido apresentada aos brasileiros através do filme de Faßbinder de 83, exibido pela TV há cerca de dois anos. Trata-se de **Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf** (Berlin Alexanderplatz, a história de Franz Biberkopf) de 1929. Este romance é considerado, na Alemanha, o protótipo do romance de vanguarda, do romance moderno ou ainda do chamado romance de montagem.

Döblin refere-se a este livro como uma obra épica. Com esta denominação, o autor quer dizer que é seu propósito resgatar o romance nas suas origens, porque o gênero havia-se perdido, segundo ele, nos labirintos psicológicos humanos e não mais retratava a coletividade como acontecia nos primórdios, numa referência às epopéias de Homero e às epopéias medievais. Para construí-lo, ou seja, para representar literariamente a coletividade dos anos 20, aquela que, agora, mora na cidade grande, Döblin lança mão da técnica da montagem, oriunda dos filmes de Eisenstein. Daí ser o romance também conhecido como romance de montagem.

Ilustrar esta técnica a partir do romance citado é nossa proposta aqui.

A macroestrutura do romance já revela uma montagem de 9 livros. As três tentativas de Biberkopf conquistar a cidade de Berlim, isto é, de se ajustar às regras sociais vigentes, ocorrem a cada 3 livros e, no último, assistimos à sua "vitória". Logo no começo, encontramos um prólogo que informa o leitor do desenvolvimento da história de Biberkopf, eliminando possíveis tensões. Com isso, o leitor é levado a conscientizar-se da pró-

pria estrutura do romance e não só de seu conteúdo ou de seu sentido, ou seja, tanto leitor quanto leitura são desautomatizados. A história de Biberkopf, que se desenvolve cronologicamente, funciona como único fio sustentador de todos os elementos do romance, dando-lhe coesão. Além disso, cada livro de per si é igualmente precedido de um pequeno resumo em letras de formato maior. O do terceiro livro, por ex., logo elucida:

"Aqui Franz Biberkopf, o honesto, o de boa vontade, sofre o primeiro revés. É enganado. O golpe acerta-o. – Biberkopf jurou que quer ser honesto e vocês viram como ele é honesto há semanas, mas isso era de certo modo apenas um estado de graça. A vida considera isto a longo prazo um excesso de sofisticação e, pérfida, arma-lhe uma rasteira. A ele, porém, ao Franz Biberkopf, a vida não lhe parece nem um pouco refinada. Há muito tempo está farto de semelhante existência comum, infame, contraditória em todas as boas intenções. Por que a vida se comporta assim, ele não entende. Ainda tem um longo caminho pela frente até que o perceba."¹

No plano das microestruturas do romance as montagens também são minuciosamente elaboradas. Com esta estratégia formal Döblin dá forma, por exemplo, 1) ao traçado caótico da cidade grande em que Franz vive, onde as pessoas se assemelham a formigas que vão e vêm num movimento incessante, 2) ao caótico no ser humano. As paixões, os impulsos inconscientes no homem de repente vêm à tona, invadem a razão, deixando-o cego, e o resultado é o caos, a destruição. O caos da alma humana é tão negativo quanto o da cidade grande. O homem de massa não pode mais construir sua individualidade. O que a comunidade lhe reserva é apenas a possibilidade da existência.

Enquanto os escritores antes descreviam e analisavam os estados de alma de seus heróis (Musil, Schnitzler), Döblin usa todos os meios

1 Döblin, Alfred - **Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf**. Olten und Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1961, p. 111. Trad. nossa.

narrativos conjuntamente para apresentá-los. Por exemplo, a tempestade que reboia sobre o manicômio em que Franz se encontra. Não se trata de uma descrição, mas, diríamos, da presença literária da própria tempestade que ruga, bate. Os campos, as ruas, as casas, as cidades, os bondes, são igualmente usados como espelhos de alma. Desta forma, a interioridade humana ganha movimento e dinâmica. É comum também, em vez da descrição de um estado de alma, se ler simplesmente a transcrição técnica de uma previsão meteorológica. As citações bíblicas também são usadas com este fim: em vez do narrador dizer que Franz num certo momento deseja a morte de Lüder, simplesmente cita “homem tu és pó, e em pó te hás de tomar”.

As citações bíblicas alimentam a exemplaridade dos acontecimentos, pois estas, ao contrário das canções e poesias, abrem um novo espaço, ultrapassam o plano do cotidiano. A realidade é atravessada e atinge uma esfera irreal, a esfera de uma nova verdade e de uma realidade especial. A história de Biberkopf atinge, desta forma, as raízes da exemplaridade, ao ser intertextualizada em meio a citações do livro de Job, do livro de Jeremias, do sacrifício de Isaac, do paraíso, da prostituta Babilônia e outros trechos apocalípticos.

Tanto os monólogos interiores, quanto as citações, os provérbios, as reportagens factuais, os diálogos, se encontram no romance justapostos numa montagem. Ainda assim, é possível ao leitor estabelecer ligações. Estas ligações são tecidas graças a processos associativos, a combinações de motivos condutores, evocações, antecipações, flash-backs.

No que tange à linguagem metafórica, por exemplo, Alfred Döblin lança mão não só de metáforas relativas ao âmbito da natureza, da técnica, da área militar, etc., mas as usa em combinações novas, ou seja, também usa a técnica da montagem para inovar a língua. Observamos isso na cena em que Mieze confessa a Franz que também ama um outro. Franz fica furioso, espanca Mieze e quase a mata. A explosividade e brutalidade do acontecimento, a destruição psíquica e física que atinge Franz em poucos segundos não são passíveis de ser expressas através de uma única metáfora ou comparação, mas necessitam de um amontoado de imagens

que resultam juntas numa grande imagem, a imagem de uma catástrofe, ilustração do ocorrido.

“A boca rasgada de Mieze, terremoto, relâmpago, trovão, os carris descarrilados, retorcidos, a estação, as guaritas derrubadas, bramido, ribombar, fumaça, fumo, não se vê nada, tudo some, some, some, perpendicularmente, horizontal ...

Gritos gritos incessantes de sua boca, gritos torturados, contra os quais atrás da fumaça em cima da cama, um muro de gritos, lanças de gritos contra aquilo tudo ali, mais para o alto, pedras gritantes.”²

A própria representação dos gritos é levada a efeito através desta técnica que liga o grito em si a um muro, um conceito a ele totalmente estranho, mas que amplia ilimitadamente o espaço significativo do grito.

Observamos, de fato, no romance vários níveis de linguagem: a linguagem da bíblia, a linguagem da reportagem factual, a linguagem das canções, das poesias e dos provérbios, a linguagem do relato épico, a linguagem dos diálogos e monólogos interiores. A linguagem da bíblia surge nas citações e nas reproduções de histórias bíblicas. É esta linguagem, especial em virtude da seleção das palavras, do ritmo da frase em relação à linguagem cotidiana, que puxa os acontecimentos e a história de Franz Biberkopf para o plano da exemplaridade, característica da épica. A linguagem da reportagem factual caracteriza-se pelo caráter informativo imediato: diagnósticos médicos, fórmulas químicas, boletins meteorológicos, anúncios de jornal, ordens de prisão, estatísticas, itinerários de bondes, reclames. A objetividade e a distância criadas por este tipo de linguagem testemunham a impessoalidade da cidade, a inexorabilidade das leis, que não se liga a nenhum indivíduo em especial e, no entanto, serve a todos. O lirismo das canções, das poesias, dos provérbios, com seus ritmos, rimas e melodias trazidos de outras atmosferas literárias e contextos alargam enormemente o horizonte significativo do romance, bem como tornam cada vez mais complexa sua trama intertextual. Tanto as citações bíblicas, quanto os provérbios, canções, etc. servem para quebrar a continuidade do relato, para fragmentá-lo e romper com a ilusão do leitor, como por exemplo, acontece com a inclusão da fórmula física de Newton

2 Id. *ibid.*, p. 368.

$$f = c \lim \frac{\overline{\Delta v}}{\Delta t} = cw$$

que mede o impacto de corpos em movimento para ilustrar o assassinato de Ida, ou com a transcrição da seguinte estatística:

“Em Berlim morreram em 1927 48742 pessoas, sem contar os natimortos.

4570 de tuberculose, 6443 de câncer, 5656 de ataques do coração, 4818 de infecções pulmonares, 961 de coqueluche, 562 crianças morreram de difteria, de escarlatina 123, de sarampo 93, morreram 3640 bebês. Nasceram 42.696 pessoas.”³

A linguagem do relato épico dá voz ao autor para falar de suas personagens ou com o leitor. Diferencia-se da reportagem factual, porque, apesar de direta, não mantém a distância em relação ao objeto; na verdade envolve-o. Para atingir sua finalidade, o relato épico foge muitas vezes das regras gramaticais em uso. A ordem sintática obedece à ordem e ao movimento com que determinada coisa é observada, isto é, objetos diretos ou indiretos, adjuntos adverbiais podem começar a frase porque chamam a atenção de modo enfático. Às vezes falta o sujeito e mesmo o verbo, a oração subordinada é começada, interrompida e conectada uma segunda vez. Neste processo de envolvimento Döblin também faz, com frequência, uso do dialeto berlinense, do jargão dos malandros. Ao utilizar o dialeto, o autor tem em mente apresentar suas personagens pelo exterior: como o mundo se apresenta em seus olhos, como agem. Utilizando o monólogo interior ele as revela por dentro, o que realmente são, o que pensam de verdade e o modo como pensam, um modo simples, confuso, às vezes, limitado, próprio de gente que vem de camadas sociais baixas.

A relação direta do narrador com o seu objeto é mostrada aqui na presentificação do tempo. Quando Franz descreve a prisão, depois de sua soltura, esta descrição é feita de modo tão objetivo que nem de longe lembra uma recordação. A vida na cela marcou tão profundamente a personagem que a justaposição do presente sobre o passado é quase imper-

3 Id. *ibid.*, p. 428.

ceptível. O passado, embora trazido à tona nos flash-backs ou recordações, nunca atinge importância maior, apenas é mais meio de costura interior. A presentificação do tempo produz no romance um único nível temporal: ele se passa aqui e agora. Döblin constrói sua história dentro de um tempo objetivo, mensurável no relógio e no calendário. Contudo, o começo e o fim do romance são temporalmente imprecisos: começa no outono de 1927 e termina no final do inverno de 1928, portanto entre o fim de 1928 e começo de 1929. Os acontecimentos decorridos no interior da trama, porém, ganham determinações temporais, clareza, como por exemplo nesta passagem: “Agora são 11 e 20, ela acaba de sair do mercado,”⁴ ou ainda na marcação exata do momento do assassinato de Mieke – 8 horas, 23 minutos e 17 segundos. Estas marcas temporais emprestam uma certa determinação aos acontecimentos e mostram um tempo que não se repete, como a querer colocar de lado a ficção e transformar o romance num relato factual, despido, sucinto, essencial, características caras às vanguardas. Desta maneira, o tempo cronológico corre paralelo ao tempo da exemplaridade.

O romance passa-se na cidade de Berlim, a cidade grande tão apreciada pelos futuristas e expressionistas. E, na cidade grande, os acontecimentos principais desenrolam-se no centro, em torno da praça Alexandre. Citando Walter Benjamin:

“O que é, em Berlim, a praça Alexandre? É o lugar onde, nos últimos dois anos, têm ocorrido as transformações mais violentas, onde escavadeiras e bate-estacas têm trabalhado incessantemente, onde o chão tem estremecido sob o impacto de seus golpes, e sob o das filas de ônibus e metrô, onde se têm escancarado, mais profundamente do que em qualquer outro lugar, as entranhas da grande cidade /.../ Não é um bairro industrial. Há, sobretudo, comércio e pequena burguesia. E seu lado sociológico negativo: os marginais, acrescidos dos contingentes dos desempregados. Um deles é Biberkopf. /.../ Mil metros é o raio de ação em que se move esta existência em torno da praça.”⁵

4 Id. *ibid.*, p. 109.

5 Benjamin, Walter - *Documentos de cultura. Documentos de barbárie. Seleção e apresentação de Willi Bolle.* Trad. Celeste Ribeiro de Sousa et alii. São Paulo, Cultrix, 1986, p. 128.

Berlim é, portanto, a cidade dos avanços tecnológicos, do progresso, das máquinas. A cidade vibra no ritmo do barulho. É uma cidade dinâmica, caótica, espelho do homem moderno. Nada nela aparece isolado, cada detalhe é apenas um estilhaço, um átomo de sua totalidade que, para ser apresentada, é fragmentada, criando a simultaneidade dos acontecimentos que lhe dão vida. Desta forma, surgem também as dissonâncias da cidade. Berlim não é descrita. Ela se impõe. Quando Biberkopf sai da prisão, ela é apresentada: com ilustrações e legendas. Segue-se o anúncio de um projeto para o terreno *An der Spandauer Brücke 10*, e outros comunicados sobre caça, aposentadorias. Em seguida, surge a oração: “A praça Rosenthal conversa”. Depois a previsão do tempo, depois o itinerário do bonde 68 e outros informes. Só então a frase “Aprenda tudo sobre a rede de transportes” nos faz perceber que os dados sobre a cidade são filtrados pelo olhar réceptivo de Franz Biberkopf. Nada é interpretado, apenas registrado.

Como diz Walter Benjamin, “este livro é um monumento a Berlim, porque o narrador nunca recorreu às fórmulas regionalistas para fazer a apologia de sua cidade natal. Ele fala pela boca da cidade.”⁶

Em **Berlin Alexanderplatz** o olhar vai do particular, à história universal e ao cósmico. Tudo é contado no presente. A narrativa épica desenvolve-se em diálogos dramáticos e também em espaços líricos, o que obriga o narrador a freqüentes alterações do ponto de vista, uma técnica buscada no cinema. Há as personagens que se apresentam diretamente e aquelas introduzidas pelo narrador, criando uma grande tensão dialética entre a perspectiva deste e a daquelas. Em sua obra teórica **Der Aufbau des epischen Werks** (A construção da obra épica) de 1929, no último capítulo “Der Weg zur zukünftigen Epik” (O caminho para a épica do futuro) Döblin diz que o narrador deve intrrometer-se sempre na obra. Isto não significa, no entanto, a reabilitação de um narrador onisciente intruso. O narrador deveria antes atuar como os coros em algumas tragédias antigas ou como aquela pessoa que em Shakespeare sai de trás da cortina para contar algo que dê continuidade à ação e quebre a ilusão criada. No prólogo e antes de cada capítulo de **Berlin Alexanderplatz**

⁶ Loc. cit.

está o narrador: esclarece, explica e oculta, critica, ironiza, avalia as personagens, sua vida passada, olha para o futuro. Não dá, porém, nenhuma análise psicológica das personagens ou ações. O narrador conduz a atenção do âmbito do particular para o âmbito do coletivo, do histórico, como no caso da morte de Ida, em que o narrador fala do assassino Orestes, do regresso de Agamemnon e de sua morte. O moderno e o antigo se confrontam. O narrador faz aqui paródia, na medida em que se mostra cético a respeito dos valores envolvidos. As emoções da cena da morte são amenizadas quando o olhar do leitor é levado do pessoal, do particular para o mundo da técnica e da ciência, para as forças sociais de caráter coletivo. Através do processo de montagem, o relato é implodido, os motivos, as imagens, as personagens e a ação são libertados e, assim, ganham nova força. Em vez de uma perspectiva que se desloque do significante para o significado, surge, através de uma série descontínua de imagens colocadas na horizontal, um campo de forças temporalmente determinado, uma perspectiva multidimensional. É o caso em que vêm à tona as diferentes visões de vida dos vários passageiros dentro de um bonde. As perspectivas tradicionais são relativizadas e ganham aqui nova força, são potencializadas. O ponto de vista é liberado do estritamente particular. O narrador é apenas um elemento de uma perspectiva abrangente. O narrador, como quer Döblin, tem que ser lírico, dramático, reflexivo.

Quando Döblin, apesar da perda de significado que o homem deste século experimenta, coloca no seu romance um herói central não é porque queira apresentar seu destino pessoal, mas porque o considera exemplar, onde a história de milhões de anônimos se projeta. A história de Biberkopf é exterior e interior. A interioridade é configurada através do monólogo interior, das citações de canções ou de poesias. Com o monólogo interior a representação da interiorização da personagem é imediata: é o homem falando consigo mesmo. Não há filtro que permeie esta conversa intimíssima. As sensações e impressões jorram diretamente do inconsciente no consciente, não controladas pelo entendimento, não colocadas numa ordem lógica, mas simplesmente plasmadas em imagens que se projetam por um momento à semelhança da projeção de um filme, se prendem umas às outras de modo associativo. A função das citações

de canções ou poesias se liga ao modo associativo com que o inconsciente se expressa, como no caso das visões e alucinações de Biberkopf tão ao gosto das vanguardas expressionistas. O interior da personagem também se manifesta pelo diálogo, num exemplo lapidar, quando Franz Biberkopf fala com a morte. Biberkopf é por natureza um homem bom, mas também é um sujeito sofrido. Anda pelo mundo desorientado, como uma criança carente e ingênua. Ele quer ser honesto, decente, quer viver de acordo com as leis vigentes, mas não dá. Golpe em cima de golpe, a sociedade não permite. O mundo compõe-se, de acordo com Döblin em *Das Ich über die Natur* (O eu e a natureza), 1928, de dois segmentos: um bom e outro ruim, sendo que um só existe em função do outro. Neste caso, temos de um lado Franz Biberkopf e de outro a cidade, potencializada na figura de seu falso amigo Reinhold. Reinhold é o tipo delinqüente, mau, rancoroso, demoníaco, destrutivo. Seu papel lembra o de Mefistófeles no *Faust* de Goethe, porque, apesar de mau, é ele que obriga Franz a crescer. É ele que o joga para fora do carro para o matar, é ele que lhe rouba as garotas e o engana. Um dos dois tem de se sacrificar e o sacrifício é de Franz. O romance termina com o seu renascimento, o nascimento de um novo homem, encobertamente ansiado pelo expressionismo e explicitamente desejado pelo futurismo. O marginal Biberkopf torna-se porteiro em uma fábrica e passa a viver segundo os cânones burgueses. Como diz Benjamin, “a história de Franz Biberkopf é a *éducation sentimentale* do marginal. O estágio extremo, vertiginoso, último, mais avançado do antigo romance burguês de formação.”⁷ A cidade grande como forma moderna de existência é o único espaço onde a existência de Franz Biberkopf poderia ser mostrada. Mas este espaço não mais como ambiente no sentido dos romances do século XIX, pois o ambiente pressupunha a relação das partes umas com as outras e destas com o herói. Neste espaço berlinense impera a impessoalidade, a estranheza entre as partes. A cidade é um ser coletivo, as pessoas perderam a individualidade, agem como marionetes, como massa. Ninguém exerce um trabalho regular, talvez à exceção do bando de Pums que é criminoso. Ninguém tem família estável, uma residência fixa, conta bancária ou seguro social. O amor também não respeita vínculos de fidelidade.

7 Id. *ibid.*, p.129.

Como vemos, Döblin, longe de se resignar com a crise da literatura, antecipa-a e transforma-a em seu objeto. A montagem dadaísta e a vida cotidiana do submundo entram no romance. A postura épica de Döblin constitui o pólo antagônico do *roman pur* de André Gide que é pura interioridade, que não conhece a dimensão exterior. **Berlin Alexanderplatz** torna-se, assim, o protótipo de romance moderno e também romance alemão das vanguardas históricas, espelhando o espaço urbano caótico, progressivo, impessoal, das primeiras décadas do século. Opõe-se diametralmente ao romance tradicional, isto é, a imagem da realidade dá lugar a estruturas da realidade, a ação prolixa é substituída por ação concentrada ou até eliminada, as personagens surgem claramente delineadas, com biografias próprias, cedem lugar à problemática dos papéis sociais, os acontecimentos exteriores e o entendimento através do diálogo dão espaço para o monólogo interior e para as dificuldades na comunicação, a continuidade e a unidade espaço/tempo são substituídas pela simultaneidade de acontecimentos e pela corrente da consciência, a visão totalizadora da realidade sai de cena e, no seu lugar, surge o mundo fragmentado, o estranhamento perante a realidade, representada através de uma perspectiva múltipla. Em vez de identificação com o leitor, o romance moderno obriga-o à reflexão. Em vez de criar ilusão, conduz à análise.

Referências bibliográficas

- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*, Olten und Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1961.
- GEISSLER, Rolf (org.). *Möglichkeiten des modernen deutschen Romans*, Frankfurt a.M., Verlag Moritz Diesterweg, 1962.
- KELLER, Otto. *Döblins Montageroman als Epos der Moderne*, München, Wilhelm Finke Verlag, 1980.

OS ELEMENTOS DO SURREALISMO NA PEÇA
MARAT/SADE DE PETER WEISS

*Eloá Heise**

Abstract: The analysis of the Drama *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter der Anleitung des Herrn de Sade* (1964) by Peter Weiss shows how the author used surrealistic elements such as the theme of madness and the illogical structure of a play within a play. With this play, Weiss was enormously popular throughout the world, and his success as a modern German dramatist is second only to Brecht.

Zusammenfassung: Die Analyse des Dramas *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter der Anleitung des Herrn de Sade* (1964) von Peter Weiss zeigt, wie sich Weiss surrealistischer Elemente, z.B. des Themas des Wahnsinns und der alogischen Struktur des Stückes im Stück, bedient hat. Mit diesem Drama hatte der Autor den größten Erfolg des deutschen Theaters auf den Bühnen der Welt nach Brecht.

Palavras-chave: Peter Weiss; Surrealismo; Teatro documental.

Com a peça *A perseguição e o assassinato de Jean Paul Marat*, representados pelo grupo teatral do Hospício de Charenton, sob a direção do Senhor de Sade, Peter Weiss chamou a atenção do público e da crítica, inicialmente pelo título inusitado (por si só provocativo, sem dúvida um dos mais extensos da história do teatro), depois pela própria estrutura do texto, que apresenta teatro dentro do teatro, e por fim, pela temática abordada, relacionando teatro, política e história.

Para que se tenha uma idéia do papel de destaque que Peter Weiss acaba assumindo no âmbito da dramaturgia alemã do pós-guerra através

* A autora é professora doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

desse texto, pode-se lembrar do comentário publicado no *Süddeutsche Zeitung* quando da estréia da peça no *Schillertheater* de Berlim, em 1964. O jornal afirmou que, depois da morte de Brecht, *Marat/Sade* é a primeira obra significativa de um autor teatral alemão que irá alcançar recepção internacional. Portanto já a partir da estréia, a crítica especializada pôde perceber que a peça ultrapassaria o restrito espaço alemão para difundir-se pelos palcos do mundo. A importante revista *Theater heute*, por sua vez, teceu comentários no sentido de destacar a estrutura ousada do texto que, articulado a partir de uma peça dentro da peça, empresta a esta forma um radicalismo de tal impacto, um conteúdo novo e político, como não havia sido formulado desde há muito tempo no âmbito do teatro alemão.

As duas menções apontam para aspectos importantes na recepção do autor: Weiss é, depois de Brecht, o primeiro dramaturgo alemão eminentemente renovador que repercute para além das fronteiras da cultura alemã. A peça não só foi encenada em todos os teatros alemães, como também alcançou um sucesso retumbante na Inglaterra, Itália, Estados Unidos e até no Brasil. Entre nós, o texto foi montado por Ademar Guerra, no Teatro Bela Vista, em 1967. A montagem brasileira constituiu enorme sucesso de público e crítica, recebendo o prêmio de melhor espetáculo do ano pela Associação Paulista de Críticos Teatrais, de melhor direção, de melhor coadjuvante masculino (João José Pompeu) e de melhor coadjuvante feminina (Aracy Balabarian).

Com seu caráter extremamente político, a peça representou, em meados dos anos 60, uma premonição das inquietações ideológicas que culminaram com a Revolução Estudantil de 68. Pode-se também imaginar que essa tônica ideológica tenha sido no Brasil uma das molas propulsoras de seu sucesso, onde a montagem, pouco antes da promulgação do AI5, poderia ser vista como um brado de rebeldia durante os anos de chumbo.

Muitos saúdam Peter Weiss como um “novo Brecht”, levados pela proximidade formal e temática entre os dois autores, outros, contudo, tendo em vista principalmente suas peças posteriores, como *O Interrogatório* (1965) e *Discurso do Vietnã* (1968), vêem nele apenas um agitador compromissado com a política e não com o teatro. Mesmo que nes-

ses trabalhos posteriores o autor tenha carregado nas tintas ideológicas e optado por uma perspectiva partidária de moralidade retórica, o que o torna dogmático demais para o gosto do público, a peça *Marat/Sade* continua sendo uma obra exponencial, o ponto máximo de sua busca incessante por novas soluções estéticas.

Não se pode entender a produção literária de Peter Weiss sem antes percebê-lo como um artista que se dedicava ao mundo das artes em geral, como pintor, diretor de cinema, roteirista de documentários e de filmes de vanguarda. Weiss só descobre o seu pendor literário propriamente dito bastante tarde, sendo que sua primeira narrativa só vem a público quando o autor já tinha 44 anos. Para entender as constantes formais que caracterizam seu trabalho para o teatro, podemos lembrar uma entrevista sua sobre “Questões atuais da dramaturgia”, de 1965, quando afirma que o teatro como meio de expressão não lhe poderia dar nada de novo e que o cinema seria o verdadeiro meio de expressão de sua geração. Weiss pretende, por meio desse viés, através do cinema, fazer novas tentativas com o teatro.

Assim, a partir das declarações do próprio autor, pode-se afirmar que há em sua obra uma relação necessária entre a forma teatral e a cinematográfica. Para Weiss o mundo da pintura, da literatura e do cinema unem-se em uma arte integral, mesmo que ele se expresse, em determinada circunstância, numa dessas modalidades que compõem o conjunto. *Marat/Sade*, por exemplo, pode ser entendida como um exemplo de dramaturgia cinematográfica, construída a partir do princípio da colagem.

Essa estrutura concatenada sob o princípio da colagem torna-se, pois, o elemento de relação mais evidente entre a peça de Peter Weiss e as vanguardas. A colagem e seus cognatos (montagem, construção), talvez a invenção artística mais central da vanguarda (entenda-se aqui por vanguarda a *avant-guerre*), põem em questão a representabilidade do signo e através da incorporação de fragmentos díspares força o observador a considerar a interação que resulta, através do enxerto, em uma nova composição.

Em *Marat/Sade* percebe-se claramente uma estrutura montada com a articulação de três dimensões de tempo: uma parte da peça transcorre

em 1808, outra em 1793 e a terceira esfera temporal representa o presente do público teatral de hoje. As duas primeiras dimensões temporais decorrem do encaixe da peça dentro da peça: o tempo da ação é indicado de forma precisa através de um "Anunciador", 13/07/1808. Neste dia, na sala de banhos do Hospício de Charenton, perto de Paris, um dos internos do hospício, o Marquês de Sade, dirige uma peça que representa um acontecimento histórico de 15 anos atrás, o assassinato de Marat, ocorrido na Paris pós Revolução Francesa, em 1793. A terceira dimensão temporal advém de expressões de duplo sentido, quando o "Anunciador", dirigindo-se ao público que assiste a peça em 1808, usa palavras como "hoje", "o nosso tempo", que, dubiamente, reúne e mistura os dois públicos, o de hoje e o de 1808. A incorporação do tempo de hoje, não perceptível no começo, vai se tornando durante o transcorrer da peça inseparável do tempo em que se passa a ação, 1808. No epílogo acontece a total fusão entre as duas esferas temporais, à medida em que a fala está voltada para: "Respeitável público de tempos esclarecidos! / Após esse olhar sobre o passado/ voltemos agora para atualidade (...).(122**)

Já a separação entre os tempos de 1808 e 1793 nunca se estabelece de forma clara, uma vez que os atores sempre saem de seus papéis ao se dirigirem ao público e ao discutirem idéias abstratas que extrapolam a ação. Assim, a partir da precisa definição dos tempos, chega-se à indefinição dos tempos.

E qual seria a função dessa complicada estrutura em três esferas temporais separadas e paralelamente misturadas numa fusão desconcertante? Marianne Kesting, como grande especialista em Brecht, vê nesse encaixe uma forma de produzir *V-Effekt*, o efeito de estranhamento. Sem dúvida, percebe-se na peça de Weiss elementos claros do teatro brechtiano, contudo, convém lembrar que essa técnica de Brecht tem como principal função tornar o objeto analisado estranho, para então conduzir a uma postura crítica.

Nessa peça, o material bruto a partir do qual se desenvolve a ação não é absolutamente estranho, ao contrário, são fatos da história consa-

(**) Os números entre parênteses inseridos após todas as citações de Weiss referem-se às páginas da tradução brasileira.: WEISS, P. *Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat*, tradução João Marschner, São Paulo, Abril S.A. Cultural e Industrial, 1977.

grados e conhecidos. De 1801 a 1814 o Marquês de Sade ficou internado no hospício de Charenton, confinado por acusações de excessos sexuais. O manicômio de Charenton tornou-se conhecido no início do século XIX por desenvolver métodos avançados no tratamento de seus internos como o psicodrama, a terapia de grupo, a hidroterapia. Consta que Sade, durante sua estada no hospício, foi responsável por representações de espetáculos com os internos de Charenton.

Já o enredo que se desenvolve em torno do outro protagonista faz parte integrante dos meandros da Revolução Francesa. Jean Paul Marat abandonou sua profissão de médico para se tornar um líder revolucionário. Tendo que se esconder nos esgotos de Paris, por ter sido acusado de traição, contraiu uma doença de pele que o obrigava a permanecer imerso em água. Absolvido pelo Tribunal Revolucionário, continuou tendo grande apoio popular, ao mesmo tempo que despertava o temor dos oponentes por suas idéias críticas e violentas. Corday, uma jovem com inspirações místicas, querendo livrar o país dessas idéias, esfaqueia Marat em 1793.

A partir desse material histórico a peça poderia ser vista como a representação do processo da Revolução Francesa e suas conseqüências em meio ao período das guerras napoleônicas. Neste caso não se poderia falar em *V-Effekt*. Contudo, à medida em que esse processo é constantemente relacionado com o presente, o conhecido adquire o *status* de estranho, produzindo o efeito de distanciamento. Outros recursos de estranhamento do teatro brechtiano ocorrem quando se destrói a ilusão de uma fábula fechada e se representa a peça dentro da peça que, entretanto, também é desmistificada uma vez que os atores saem constantemente de seus papéis.

Assim, a fiel reprodução da realidade passada, que transforma a peça em um drama duplamente histórico, separa Weiss de Brecht, ao mesmo tempo que a ruptura desse esquema aproxima os dois mestres. Em *Marat/Sade*, a ilustração e a visualização de fatos concretos da história, de um lado, servem para a discussão, a reflexão e teorização, sobre esses mesmos fatos, de outro. Fundada em pesquisa histórica, a peça é, ao mesmo tempo, um teatro essencialmente antinaturalista. Montada se-

gundo a mesma técnica da pintura surrealista que despreza os encadeamentos lógicos, esferas temporais díspares são aqui justapostas, contrapostas, entrepostas, e proporcionam, através do princípio da colagem, uma gama de associações e um jogo caleidoscópico de interpretações. Já a mudança constante de uma esfera para outra que se assemelha aos cortes rápidos da técnica cinematográfica possibilita também esse amálgama de diferentes níveis de realidade e de consciência, constituindo um conceito próprio da dramaturgia de Weiss: um teatro total sob forma de arte integralizada.

Outros elementos do Surrealismo são também perceptíveis em nível temático, através da escolha de motivos, dos personagens e do próprio espaço onde se desenvolve a ação.

Se para os surrealistas as idéias de liberação no plano da criação estética corresponderiam às idéias de liberdade e de sublevação no plano do comportamento ético, temas como o da loucura foram utilizados como meio de expressão privilegiado para evidenciar a subversão do racional. A loucura seria, assim, uma forma de expressar a completa liberdade do homem.

Sob este aspecto pode-se perceber que a ação da peça *Marat/Sade*, desenvolvendo-se na atmosfera de um hospício, representaria o espaço ideal para a fórmula surrealista. A liberdade total expressa por meio da loucura pode ser muito bem percebida no epílogo da peça quando Coulmier, o diretor da instituição, procura manter a ordem dominante, invocando a figura do imperador, e contando para isso com o auxílio dos enfermeiros e das irmãs de caridade, sem, no entanto conseguir dominar a massa:

“Música, gritos e pés batendo no chão formando uma tempestade... Os pacientes estão dominados pela loucura de sua marcha dançante. Vários deles pulam e giram sobre si, encantados. Corday é carregada para fora, pelos fundos. Roux, em pé no banco, lança os braços atados para cima. Sade, de pé e imóvel ri. Coulmier corre com os braços esticados de um lado para outro da área de representação, concitando os enfermeiros à violência. O Anunciador está diante da orquestra, marcando o compasso, dando grandes pulos. Desesperado, Coulmier

vira-se e faz sinal para que se feche o pano. O Anunciador bate a sineta. Pano.” (125)

Mesmo que a peça termine com as palavras de Coulmier, o representante da ordem vigente, pouco antes de cair o pano, instaura-se o tumulto e o caos, em proporções que nem a violência dos enfermeiros e a repressão da freiras conseguem abafar. Permanece a liberdade total dos loucos, mesmo que seja uma liberdade impotente.

O Marquês de Sade, um dos protagonistas da peça, o individualista cético de concepções liberais que defende o extremo prazer, ligado até a conceitos de tortura, representaria a liberdade total no plano ético propugnada pelos surrealistas. Esse movimento de vanguarda, em sua valorização do humor, o que Breton chamou de “humor negro”, relaciona esse humor ao humano, humor como defesa do eu, exaltando a insubmissão e repensando a condição humana à base do prazer.

“Lembro-me da condenação de Damien
depois de seu mal sucedido atentado
ao hoje santificado Luís XV.
Como é gentil nossa lâmina de hoje comparada
aos suplícios que sofreu (...).
O peito e os braços, as pernas foram cortados
e nas feridas foi posto chumbo derretido
regaram-no com óleo fervendo e asfalto ardente
cera e enxofre
e a mão lhe foi incinerada com fogo.
Com cordas amarraram os seus membros
aos quais ataram quatro cavalos que espantados
por não estarem acostumados a essa tarefa
repuxaram-no durante uma hora sem rompê-lo
até que lhe serrassem ombros e ancas.
Assim perdeu o primeiro braço, depois o segundo

e ele via o que lhe faziam dirigindo-se a nós
fazendo compreensível sua voz.
E quando lhe arrancaram a primeira perna, depois a segunda
ainda vivia se bem que fraquejasse a voz
e finalmente só tronco sangrento sua cabeça balançava
e ele ainda gemia olhando o crucifixo
mantido pelo padre confessor.
Aquilo
foi uma festa popular
que não pode ser comparada às festas populares de hoje.
Nossa inquisição já não nos diverte
mesmo que tenhamos começado há pouco.
Nossos assassinatos não têm ardor
pois que pertencem ao cotidiano.
Condenados sem paixão
não há mais uma linda morte individual
diante de nós
somente uma morte anônima sem valor
para a qual podemos enviar povos inteiros
após frio cálculo
até o instante de cessar toda vida. (36-37)

Mas é importante salientar que os vários elementos do surrealismo não aparecem como um apêndice gratuito, desligado da realidade histórica. O Marquês de Sade, e suas preferências sexuais que originaram o conceito de sadismo, o hospício de Charenton com suas apresentações cênicas, e mesmo o suplício de Damien, acima descrito, todos esses são fatos históricos e objetivamente comprováveis. E é exatamente nisso que consiste a grande maestria de Weiss: consegue integrar posições antagônicas, conciliar o inconciliável: de um lado a ilogicidade ahistórica do Surrealismo, de outro o historicismo e a demonstração político-social do teatro épico de Brecht.

Mesmo no nível das personagens a peça é construída ao redor de opostos: Sade, o individualista, Marat, o revolucionário. A contraposição ideológica entre os pontos de vista dos dois protagonistas representa o eixo em torno do qual se desenvolve o texto. Sade não vê uma saída possível na medida em que o eu perde sua individualidade, Marat acredita nessa saída com a transformação de uma ordem injusta através da revolução. Sade não crê que se possa transformar a realidade, uma vez que o resultado é um arremedo incompleto do que se planejou. Para ele não existe uma verdade objetiva que nos possa guiar, apenas a própria experiência. Já Marat acredita que os planos não dão certo por causa da falta de habilidade dos homens, mas isso não justifica o arrefecimento da luta:

“Contra o silêncio da natureza
eu coloco a atividade.
Para a grande indiferença
eu invento um sentido.
Ao invés de olhar inerte
eu faço a minha ação
chamando certas coisas de falsas
e trabalhando para que sejam modificadas e melhoradas.
O problema é puxarmo-nos
para cima pelos nossos próprios cabelos
virarmo-nos de dentro para fora
para vermos tudo com novos olhos.” (38)

Sade, como individualista mas também como cético absoluto, vê os ideais da revolução como algo utópico: a justiça é impossível visto que não há igualdade ou possibilidade de desenvolvimento para alguma coisa melhor. A revolução só trará novos exploradores ao poder, permanecendo sempre válido o princípio da natureza segundo o qual o mais fraco está sempre à mercê do mais forte. Contra esses argumentos resta a Marat conclamar o povo à eterna vigilância, contra as mentiras de um estado

ideal, pois os donos do poder não irão compartilhar seus ganhos sem uma revolução contínua.

Para toda essa argumentação viva, convincente e plausível de ambos os lados, não é sugerida sequer uma resposta. A peça, sob qualquer aspecto, permanece uma obra aberta a múltiplas leituras e interpretações. Movimenta-se entre dois pólos, de um lado Marat, o líder revolucionário e ativo, engajado numa perspectiva social, lutando pelo contínuo avanço do processo revolucionário, do outro Sade, aspirando à constituição de uma sociedade voltada para o indivíduo, sem amarras morais que possam tolher a liberdade individual. Já outras personagens desenvolvem, paralelamente, pontos de vista complementares que enriquecem a discussão, permanecendo, contudo, iguais a si mesmos durante todo o transcorrer da ação: Coulmier, o conservador, diretor do asilo e defensor da ordem dominante; padre Roux, radical absoluto, que em suas posições é muito mais extremista que Marat; Corday, a imobilista, que vê uma grande ameaça não só no líder, mas na própria revolução. E todos esses membros de uma comunidade movimentam-se no país-manicômio, Charenton, onde a marcha dos loucos, ao final, resta como último escape, visto que os poderosos, para manter a dominação, usam de violência para abafar as aspirações individuais ou coletivas.

Referências bibliográficas

- MÜLLER, F. *Peter Weiss. Drei Dramen*. München, Oldenburg Verlag, 1974.
- PERLOFF, M. *O Momento Futurista*, São Paulo, Edusp, 1993 (Texto & Arte 4).
- VOGT, J. *Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1987 (rm 367).
- VORMWEG, H. *Peter Weiss*, München, Verlag C.H. Beck, 1981.
- WEISS, P. *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1964 (edition suhrkamp, 68).
- _____. *Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat*, São Paulo, Abril S.A., 1977.

VANGUARDAS NA LITERATURA DE RESISTÊNCIA DA RDA

Ruth Röhl*

Abstract: This paper examines avant-garde literature in the GDR, especially works written by Irmtraud Morgner and Heiner Müller.

Zusammenfassung: Die Arbeit untersucht die literarische Avantgarde in der DDR, insbesondere Werke von Irmtraud Morgner und Heiner Müller.

Palavras-chave: Literatura da RDA; Irmtraud Morgner; Heiner Müller.

As chamadas vanguardas históricas da primeira metade do século XX surgiram num campo de forças determinado por três coordenadas básicas: 1) um academicismo extremamente formalizado nas artes visuais, paralelo à influência exercida, na sociedade europeia anterior à Primeira Guerra Mundial, por uma aristocracia economicamente superada; 2) a novidade das invenções possibilitadas pela segunda revolução industrial, como o telefone, o rádio, o automóvel, etc. e 3) a perspectiva de uma revolução social. Contudo, a prática estética das vanguardas só foi possível pelo deslocamento da dialética forma-conteúdo, no correr do século XIX, em favor da forma. É assim que Peter Bürger explica o fato de as vanguardas terem por princípio o uso irrestrito de meios artísticos. Segundo Bürger, a crescente predominância da forma nas manifestações artísticas do século XIX expressa-se, do ponto de vista da produção estética, como livre uso de meios artísticos e, do ponto de vista da estética da recepção, como orientação voltada para a sensibilização do receptor.

Embora o termo “avant-garde” provenha da época da Revolução Francesa, referindo-se à posição pioneira delegada na teoria social são-simoniana aos artistas, no tocante à divulgação de idéias progressistas, as

* A autora é professora livre docente do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

vanguardas anteriores ou paralelas à Primeira Guerra Mundial não desenvolveram nenhum programa social; suas doutrinas e práticas poéticas têm em comum uma intenção antitradicionalista e antimimética. Só com a crise econômica e social após a Primeira Guerra Mundial é que surge a consciência de uma função social, a perspectiva de uma práxis política, bem como um questionamento do aparato de produção e distribuição: é a época de Brecht e Benjamin, e também de Artaud.

No que diz respeito ao teatro, a ruptura inovadora com a estética burguesa do realismo e do naturalismo é encabeçada por Brecht e Artaud. Justamente por terem elaborado tipos diferentes de teatro, o primeiro valorizando o elemento racional-cognitivo, o segundo, o corpo e os sentidos, configuram ambos a junção paradoxal germinadora do teatro contemporâneo. Brecht visa a um teatro com função social, capaz de despertar a consciência do espectador para mudanças necessárias na sociedade, motivo pelo qual privilegia o efeito de distanciamento ou estranhamento para impedir a identificação do público com a ação mostrada no palco e levá-lo a refletir criticamente, co-produzindo a significação da cena. Artaud também crê no potencial revolucionário do teatro, em sua capacidade de transformar o homem e o mundo, mas busca o “drama essencial”, remontando às origens do teatro, à atmosfera dionisíaca. Diferentemente do teatro épico de Brecht, o “teatro da crueldade”, desenvolvido por Artaud, rompe com a sujeição da linguagem ao intelecto, priorizando a linguagem concreta, destinada aos sentidos, ou seja, a linguagem da encenação, também referida por ele como “poesia no espaço”. Voltado para o “homem total”, o “teatro da crueldade” de Artaud insiste na evocação física da emoção, devolvendo ao teatro a noção de vida apaixonada e convulsa e, ao mesmo tempo, despertando um estado de consciência “no tormento”.

Hoje vou abordar a estética resistente de dois autores da Alemanha Oriental, Heiner Müller e Irmtraud Morgner. Ambos incorporam a modernidade literária e filosófica “apócrifa”, segundo os cânones da norma estética da ex-República Democrática Alemã. Ambos são conhecidos pela inovação formal que introduzem no teatro e na prosa da literatura alemã oriental.

Vejam os como se dá essa inovação a nível do teatro, em algumas peças de Heiner Müller (1926-1995). Verificando o texto *Hamletmaschine*

quanto à sua poética intertextual, pode-se constatar, além do pré-texto básico *Hamlet, Prince of Denmark*, de Shakespeare, citações de mais dez outros textos de Heiner Müller, de dois outros textos de Shakespeare, *King Richard The Third* e *Macbeth*, de Antonin Artaud, Walter Benjamin, Joseph Conrad, Edward E. Cummings, Dostoiévski, T. S. Eliot, Hölderlin, Marx, Boris Pasternak e outros.

Os elementos do pré-texto básico – *Hamlet, Prince of Denmark* – acham-se concentrados, de forma marcada e não-marcada, na primeira cena de *Hamletmaschine*: ÁLBUM DE FAMÍLIA. Podem ser identificados os seguintes resíduos do pré-texto: assassinato do pai; casamento da mãe com o assassino do pai; aparição do fantasma do pai; monólogos reflexivos de Hamlet; reflexão metadramática: teatro no teatro; amizade com Horácio; conflito com a mãe; assassinato de Polônio, em seu posto de escuta no quarto da mãe; aproximação a Ofélia; atmosfera final de luto.

O segundo ato – A Europa da mulher – traz a revolta da mulher contra os grilhões e a violência que sempre a aviltaram. O terceiro – Scherzo – põe irreverentemente em cena a “universidade” dos mortos. Filosofia e literatura dão ensejo a uma pantomima farsesca, que termina numa dança selvagem de Hamlet, travestido em prostituta, com seu amigo Horácio, que aparece como o Anjo da História de Walter Benjamin. O quarto quadro evoca de início crises que tiveram lugar no palco comunista, como a revolta húngara de 56 e a situação difícil durante a Revolução Russa, para em seguida situar a crise no interior do artista. Refletindo sobre o legado trágico do morto cuja estátua jaz no chão (Stalin morreu em 1953), sobre as esperanças malogradas, os sacrifícios em vão, o ator de Hamlet quer desistir de representar, mas torna a vestir a fantasia. O quinto quadro mostra Ofélia sendo envolta em ataduras. Dela soa a voz de Electra, o anjo da vingança, conclamando à revolta.

A primeira cena de *Hamletmaschine* incorpora, do drama shakespeariano, apenas elementos básicos e/ou necessários à identificação do pré-texto, radicalizando e projetando no presente, enquanto reescritura auto-reflexiva, possíveis leituras do texto de Shakespeare: o modelo de realidade retratado na peça ou a postura reflexiva e melancólica de Hamlet. A redução a nível de trama e personagens reportam às pala-

bras de Müller sobre o homem reduzido em sua dimensão humana, justificando a troca da qualificação de Hamlet no título de Shakespeare – “príncipe da Dinamarca” – por “máquina”.

Mostrando apenas o “esqueleto” da peça de Shakespeare, Müller dá ao público espectador instrumentos para a sua leitura, levando-o a identificar o drama de Hamlet via exploração da “lei universal da vida mental” (Freud), como também a refletir sobre o modelo de realidade apresentado e, na ocorrência de co-produção fecunda, sobre o seu próprio modelo de realidade. A coexistência de estratégias diversas desestabiliza o modo usual de recepção, exigindo mais do espectador. Müller não subestima o público; tampouco se atém aos cânones teatrais, sendo igualmente exigente com o teatro enquanto instituição. Essa é uma postura que favorece o crescimento, em ambas as direções.

A questão que se coloca para o crítico é como um autor marxista, consciente de ser um “sintoma e documento de seu tempo”, de um tempo em que a história se acha “em suspenso”, pode ou deve reescrever Shakespeare.

Logo na cena 1 de *Hamletmaschine* há uma referência a sistema. CHEGAS TARDE DEMAIS, MEU AMIGO, PARA O TEU CACHÊ / NÃO HÁ LUGAR PARA TI NO MEU DRAMA (**Trauerspiel**). Na apresentação à tradução de *Origem do drama barroco alemão*, de Benjamin, Sergio Paulo Rouanet discute o gênero **Trauerspiel**, distinguindo-o da “tragédia”, e dá a etimologia da palavra. Palavra composta de **Trauer**, que significa “luto”, e de **Spiel**, “jogo”, “espetáculo”, “Folguedo”, o **Trauerspiel** surgiu na época barroca e exhibe em sua estrutura a concepção barroca da história. Por isso Rouanet traduz **Trauerspiel** por “drama barroco”. Como mostra Rouanet, num primeiro nível de análise, **Spiel**, como espetáculo e ilusão, designa o caráter fugidio e absurdo da vida, e **Trauer**, a tristeza resultante dessa percepção.

Se o gênero, nomeado na própria peça, é o **Trauerspiel**, a forma de representação é paródica, forma esta explicitamente realçada na cena 3. Segundo Linda Hutcheon, a paródia é uma das formas principais da autoreflexividade moderna. Pela raiz etimológica do termo – gr. **parodia** –, a palavra tanto pode significar **contracanto** como **canto paralelo**, pois o

prefixo **para** tem o sentido de **contra** e **ao lado de**. Antigamente mais usada no sentido de **contracanto**, uma vez que o alvo visado pela crítica era o modelo, agora a paródia se mostra mais como um **canto paralelo**. Isto porque a paródia contemporânea, fruto da sensibilidade pós-moderna, é uma “homenagem oblíqua”: embora não seja uma imitação nostálgica de modelos do passado, a paródia-canto paralelo não tem a intenção de desrespeitar, mas de sinalizar de forma irônica a diferença. Trata-se, portanto, de uma recodificação com distanciamento crítico, que marca mais a diferença do que a semelhança.

Qual seria porém o alvo da paródia contemporânea, se esta nem sempre visa o texto parodiado, como afirma Hutcheon, e principalmente em se tratando de Müller, um grande admirador de Shakespeare? Na paródia, a tradição se contextualiza, adquirindo correspondências históricas próprias; assim sendo, a literatura pode usá-la para um julgamento irônico da sociedade – o que conta é a intenção satírica.

Juntando-se os dados obtidos na análise, ou seja, a idéia de **Trauerspiel**, representação paródica e montagem intertextual de forma a produzir a imagem de um mundo fragmentado, ruinoso, pode-se chegar à implicação ideológica da peça. O **Trauerspiel**, como espetáculo lutuoso, não só exhibe um “tecido de crimes e calamidades”, como também está inscrito na ordem da história-natureza, da história-destino, à qual o Barroco, com sua política absolutista, propõe como corretivo o ideal da estabilização da história. A paródia-canto paralelo de *Hamletmaschine* oferece o mundo ruinoso do drama barroco sob a forma de um pesadelo, mas não inscreve a política barroca, que é também a do *Hamlet* de Shakespeare. “Não teremos chegado a nós enquanto Shakespeare escrever nossas peças”, é a opinião de Müller.

A questão é verificar como é vazada a sua intenção política. Através dos personagens Hamlet e Ofélia, *Hamletmaschine* oferece dois modelos de realidade em coexistência tensa: um deles retoma a solução barroca da história-destino (o ator torna a vestir a fantasia de Hamlet), o outro resiste pela voz (de Electra) que se faz ouvir sem ser articulada por Ofélia. A opção por dois modelos indica renúncia a um modelo único de doação de sentido, ou seja, renúncia a uma mensagem ideológica clara e

diretamente vazada; embora direcionada apenas subrepticamente, via construção do intertexto, a mensagem ideológica contém todavia uma função conativa, no sentido de Jakobson, na medida em que exige a co-produção do receptor.

Todavia, a intenção codificadora precisa ser reconhecida pelo receptor. No caso de *Hamletmaschine*, para que possa atualizar a implicação política, é preciso que o receptor tenha conhecimento do código original da peça (*Hamlet*) e perceba a forma paródica da representação. O critério da comunicabilidade é respeitado no tocante ao pré-texto shakespeariano. Esse pré-texto básico, devido à montagem intertextual suplementar, mostra-se porém muito alterado, o que reflete em seu potencial de significação. Mas se o receptor reconhece a representação como paródica, mesmo que os pré-textos secundários produzam um modelo de realidade complexo ou nem sejam detectados em virtude da defasagem histórico-cultural entre o universo da produção e o da recepção da peça, é-lhe possível inferir uma intenção codificadora de ver de forma crítica o seu presente, pelo viés da representação do passado artístico e histórico. Importante é o ato crítico em si, ato que instaura a possibilidade de mudança conectando-a à percepção da vigência da pré-história na história, do perigo que representa o eterno retorno do mesmo.

Em outra peça, *A missão*, Müller mais uma vez desconstrói a forma estética brechtiana, o jogo didático, através da inclusão da lógica da margem, no caso da estética de Artaud. Essa peça mantém um diálogo intertextual com a narrativa de Anna Seghers *A luz sobre o cadafalso*. Em ambas as obras a fábula é a mesma: três revolucionários franceses vão para a Jamaica para encabeçarem uma revolta de escravos negros. O ideário francês da Revolução é exportado para o Caribe, mas sem sucesso. Nesse aspecto *A missão* inverte a mensagem da peça *A Decisão* de Brecht, que coloca a exportação de um modelo revolucionário vitorioso. É importante observar que as alterações no tocante aos pré-textos de Anna Seghers e de Brecht dão margem à inclusão da lógica da margem: o terceiro personagem, um jovem judeu, na obra de Seghers, o mais jovem camarada, na de Brecht, é substituído por um jovem negro que leva avante a sua revolução periférica, diferente da revolução branca hegemônica, sem cor nem sexo.

A desconstrução de pré-textos socialistas (Seghers e Brecht) no que diz respeito à sua filiação a uma cultura hegemônica prescritiva – exportação de um modelo, exposição e demonstração de procedimentos adequados –, faz-se acompanhar pela combinação subversiva de técnicas teatrais utilizadas por Brecht e Artaud. À técnica brechtiana de interrupção, fragmentação junta-se um espaço de **energeia**, que passa o espetáculo como força, como quer Artaud.

O registro do **and-also** da multiplicidade e diferença, no pós-moderno, pode ser também verificado na peça *Medeamaterial*. Na montagem feita por Márcio Meirelles é acentuado pela **performance** do bando de teatro Olodum, cuja função é semelhante à do coro, contando a história paralela, a história do negro escravo, do colonizado, recuperando a África mítica, um referencial de identidade. A montagem apresenta elementos da cultura afro-brasileira, os orixás Ekedí e Mãe Pequena, que têm função de condução, como guardiãs da tradição, o gestual do candomblé, o berimbau – a luta transformada em dança, como resistência. À música do Olodum, orgânica e tribal, contrapõe-se a do colonizador, de autoria de Heiner Goebbels, sem mixagem, como um diálogo: a voz de Média e a voz de Jasão.

Já o título do romance de Irmtraud Morgner é longo: *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura*. E a autora, Irmtraud Morgner (1933-1989), uma das representantes da literatura feminina da ex-RDA.

Publicado em 1974, o romance é representativo para a literatura produzida na RDA a partir de fins da década de sessenta, literatura esta que se distancia da norma ideológico-literária até então dominante – o Realismo Socialista –, mediante abertura para a subjetividade e para a estética da modernidade.

O romance *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura* faz parte do processo literário da RDA e atesta a rebeldia de Irmtraud Morgner em relação à poética adotada, poética centrada no herói positivo e em uma realidade marcada pela inexistência de conflitos. Ele se compõe de treze livros e sete intermezzos; começa com a relação das personagens principais e uma observação ao

leitor: a estrutura do romance é recomendada mas não imposta, donde a síntese no final do livro. Na breve introdução que segue, assinada por Irmtraud Morgner, já se caminha em via de mão dupla, orientada de um lado pela fantasia e, de outro, pela realidade.

Iniciando com a frase “Sem dúvida o país é lugar do maravilhoso”, Irmtraud Morgner descreve seu encontro com uma mulher de nome Laura, que lhe propõe a compra de manuscritos que iriam lhe poupar “uma dezena de viagens, uma centena de estudos para a produção literária e milhares de conversas”. Tratava-se de registros da vida e das aventuras de Beatriz de Dia, trovadora que acabara de falecer em Berlim Oriental, aos 843 anos, de quem Laura fora menestrel. Encantada com o fabuloso achado, Morgner decidira-se a publicá-lo; sua versão é fiel à fonte, mudara apenas a ordem dos textos, em atenção ao leitor.

A trama do livro retoma o gesto narrativo do romance picaresco e vai tecendo um universo onde convivem o fantástico, o mitológico e o cotidiano socialista. Ao decidir-se a abandonar o mundo dos homens de seu tempo, a trovadora Beatriz é auxiliada por Perséfone, que lhe concede um sono de oitocentos anos em troca de trabalho em prol da reinstauração do matriarcado. Beatriz repete a história da Bela Adormecida: pica o dedo no fuso de uma roca e adormece, despertando no ano de 1968 com as imprecações de um engenheiro civil que “tropeça” no castelo coberto por heras. A revolta estudantil de 68 é uma das vivências da trovadora, que também experimenta as novidades dos tempos modernos: anda de carona, toma LSD, trabalha num espetáculo de strip-tease, etc. Casa-se em Paris e torna-se amante de Alain, estudante em cuja companhia “aprende alemão e Marx”, requisitos que a habilitam a aceitar um convite para visitar a RDA. Mais que os elogios tecidos a esse país, o que a move à viagem é a afirmação de que também os expropriados e as mulheres têm o direito de serem registrados na história.

Os restantes dois terços do romance tratam, com muito humor e ironia, dos caminhos e descaminhos da trovadora na “terra prometida” (e em outros países, que visita à procura de um unicórnio). Morre em decorrência do entusiasmo desmedido que a invade, quando da vitória dos partidos de esquerda nas eleições de 1973 na França. O romance termina como começa, ou seja, retomando o primeiro capítulo do primeiro

livro; esse final evoca, porém, um fluxo sem fim, e uma vitória do discurso da mulher, pois é um homem, o marido de Laura, que narra a esta – em estilo “beatrício” – a primeira de “mil e uma histórias”. As últimas frases mostram o efeito fantástico da presença da trovadora na RDA, e as últimas palavras são uma variação das primeiras: “Pois sem dúvida o país era lugar do maravilhoso”.

As aventuras da trovadora que torna à vida após um sono de séculos, história nascida do espírito da emancipação feminina socialista e do movimento de 68, mostram que, na literatura da RDA, a abertura para a estética da modernidade caminha *pari passu* com uma maior consciência crítica para o papel da mulher na sociedade socialista. Na verdade, várias escritoras vêm desempenhando um papel importante na conquista dessa nova sensibilidade, seja buscando uma maior compreensão e autoconsciência, seja tematizando o próprio corpo e a própria sexualidade. O fato é que, embora vivendo em um sistema que assegura ideologicamente a emancipação feminina e a participação da mulher no discurso cultural, Irmtraud Morgner aponta contradições no cotidiano socialista da mulher na RDA, e o faz com tal eficácia, que o romance *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura* é referido, pelo jornal *Frankfurter Rundschau*, como uma espécie de “Bíblia da emancipação feminina atual”.

O princípio que rege a estrutura do romance é o da montagem, a “forma do romance do futuro”, como se lê à página 169. O motivo da opção por essa forma é simples: é a que mais se adapta ao ritmo da mulher, sempre interrompida por afazeres domésticos. O trecho metapoético a que nos referimos inclui considerações sobre prosa curta e participação do leitor:

“A forma ortodoxa do romance exige fidelidade a uma concepção por vários anos. Em face dos intensos movimentos políticos no mundo inteiro e da imensa onda de informação, hoje em dia isto só pode ser levado a termo com sucesso por temperamentos lentos ou obstinados. O que eu ofereço é a forma do romance do futuro. Que pertence ao gênero operativo. (...) Para Beatriz, escrever é um processo experimental. Prosa curta é ar comprimido, se trabalhada com intensidade e muito afincó. Não levando em consideração o temperamento, prosa curta corresponde ao

ritmo de vida, condicionado pela sociedade, não biologicamente, de uma mulher comum, cuja atenção é constantemente desviada por estorvos de ordem doméstica. Falta de tempo e interferências imprevisíveis obrigam a lances rápidos, sem sintonização sucessiva; eu só consigo começar a escrever em entrega total, ou não. (...) A leitura deve ser um trabalho produtivo: prazer. Só se pode escrever histórias curtas em cumplicidade com o leitor. Cabe a ele a tarefa de completar a totalidade. O gênero conta com a produtividade do leitor. Prosa curta dá o pormenor, o detalhe. É isso. Exatidão de detalhes pesa mais do que colossalidade, se vaga. E ela tem de ser vaga, pois não se pode forçar a epopéia. Esta precisa crescer aos poucos. Na arte, nada pode ser forçado. Ela é algo vivo.”

Na obra em questão, a montagem facilita sobretudo o pastiche de estilos e gêneros literários, a mescla entre realidade e ficção, reflexão e fantasia, poesia e metapoesia. Através dessa espécie de mosaico, tem-se um panorama vazado sob uma ótica crítica. A imagem da RDA não aparece distorcida pela ideologia de um herói positivo ou de um mundo sem conflitos, como no Realismo Socialista, mas com todas as suas contradições. As dificuldades vividas nos anos de reconstrução do país e de alicerçamento do socialismo, os efeitos do controle e da censura ideológica no comportamento das pessoas e no sistema editorial, a restrição espacial aos limites geográficos do país são alguns dos problemas aí ventilados e, ao mesmo tempo, relativizados pelo humor. Na verdade, Morgner usa a história do sexo feminino como pretexto, ou melhor, um “pré-texto”: a guerra dos sexos, a luta pela emancipação da mulher se dão no espaço social e têm por pano de fundo todo um panorama histórico-cultural, o que faz com que o romance realmente transcenda os limites da literatura feminista.

A postura subversiva de Irmtraud Morgner é também perceptível no tratamento – irreverente – que às vezes dispensa à herança cultural e, acima de tudo, na desautorização da voz autoral. O que mais chama a atenção nessa obra é o quebra-cabeça construído em torno da autoria dos fragmentos. A “cópia” é o procedimento por excelência do romance e é tema da entrevista registrada às páginas 313 e 314. Os sete intermezzos contêm, por exemplo, trechos do romance *Rumba a um outono* (escrito por Irmtraud Morgner em 1965 e não publicado devido

à censura) que a bela Melusine copia em seus “livros melusínicos”; os treze livros também contêm capítulos “copiados” pela bela Melusine das mais diversas fontes, desde jornais e revistas até anotações (de Laura) e outras obras. Os capítulos que giram em torno das aventuras da trovadora Beatriz mesclam-se a relatos, contos, histórias para televisão, etc., escritos e/ou plagiados por essa e outras personagens, bem como a cartas, entrevistas e discursos, fictícios ou não, atribuídos a personagens da vida real (à própria Irmtraud Morgner, à poetisa Sarah Kirsch, ao Ministro da Saúde da RDA, etc.). Apenas dois exemplos. O quarto capítulo do quarto livro traz o título “Onde se reproduz, nas palavras e no modo de ver da trovadora, o que o motorista do carro oficial conta a esta, durante o percurso, como sendo a história de um amigo seu”. E o título do sexto livro informa também do plágio: “Conto de amor de Laura Salman, que Beatriz de Dia lê para treze funcionários e sete funcionárias do metrô de Berlim como obra de sua autoria”. Vários autores da RDA são “copiados” ao longo do romance, como Peter Hacks e Volker Braun. É deste último, por exemplo, a “Canção do Comunismo”, enviada pela trovadora à bela Melusine em lugar de uma canção de protesto de lavra própria.

A brincadeira com a dissolução da consciência unificadora do romance torna-se, às vezes, um verdadeiro jogo de esconde-esconde. É o caso dos escritos póstumos de Valeska Kantus – “Paralipômenos a um homem” –, traduzidos da língua do Hades por Beatriz de Dia, que se encontram registrados no verso de um artigo científico atribuído a Rudolf Uhlenbrook, o qual, por sua vez, “talvez não passe de uma ficção de Valeska”.

Além do mais, as citações e alusões a textos literários geralmente estão dentro de um contexto irônico ou inusitado, engraçado, o que faz com que a literatura seja vista pelo leitor não com uma aura de seriedade, mas em seu aspecto lúdico, como diversão. A menção às cinco canções de amor de Beatriz de Dia deve-se, por exemplo, ao ato da trovadora de, quando de volta à vida, copiá-las de uma antologia e enviá-las ao “Paris-Match”. Como se pode ver, humor e ironia, irreverência e engenhosidade fazem do “plagiarism” um verdadeiro “*playgiarism*”, como manda a estética pós-moderna.

Assim é que *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura* pode ser considerado um meta-romance feminista: tendo como referencial o Realismo Socialista, ele não só incorpora, como também elabora, em reflexões poetológicas, a estética da modernidade, até mesmo o momento pós-moderno. A subversão do cânon literário se faz visível na poética de ruptura que segue – ruptura pelo humor, pela ironia, pelo estranhamento, pela metapoesia. Feminismo e modernidade, num livro que é um convite à leitura.

Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertolt. "Die Maßnahme". In: BRECHT, Bertolt: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, vol. 2, Frankfurt/Main, Suhrkamp, p. 631-664, 1967.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody. The teaching of twentieth century art forms*. New York/London, Routledge & Kegan Paul, 1991.
- JAKOBSON, Roman. "Linguistics and Poetics". In: SEBEOK, Thomas A. (org.): *Style in Language*, New York/London, MIT Press/John Wiley, p. 350-377, 1960.
- MORGNER, Irmtraud. *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*, Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1974.
- MÜLLER, Heiner. "Die Hamletmaschine". In: MÜLLER, Heiner: *Mauser*, Berlin, Rotbuchverlag, 1986.
- _____. "Der Auftrag". In: MÜLLER, Heiner: *Herzstück*, Berlin, Rotbuchverlag, 1983.
- ROUANET, Sérgio Paulo. "Nota do tradutor" e "Apresentação". In: BENJAMIN, Walter: *Origem do drama barroco alemão* (trad. Sérgio Paulo ROUANET), São Paulo, Brasiliense, p. 9-47, 1984.
- SEGHERS, Anna. "Das Licht auf dem Galgen". In: SEGHERS, Anna: *Gesammelte Erzählungen in drei Bänden*, vol. 3: *Der Bienenstock*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1963.

A ICONOCLASTIA DA NATUREZA: ECOS DO EXPRESSIONISMO NA LITERATURA ALEMÃ DOS ANOS 80

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa*

Abstract: In expressionist poetry we can detect a first major rupture in the relations between man and nature. In expressionist poems such as *Weltende* (The end of the world) by Jakob van Hoddis, we can read and see the fear and distrust of man in face of the progress that the industrial revolution has brought.

The theme of the destruction of nature in our days caused by modern/post-modern technology may be also read and seen in German literature of the eighties, as for example in the poems of Sarah Kirsch, in which she shows concrete landscapes, poisoned rivers, forests and air.

Zusammenfassung: In der expressionistischen Lyrik kann man einen ersten großen Bruch in den Beziehungen zwischen Mensch und Natur beobachten. In expressionistischen Gedichten, wie z. B. in *Weltende* von Jakob van Hoddis, werden die menschliche Angst und das Mißtrauen vor dem von der industriellen Revolution gebrachten Fortschritt auf eine schockierende Weise, d.h. durch apokalyptische Bilder, ausgedrückt.

Diese Thematik der Naturzerstörung wird in den 80er Jahren auf eine emphatische Weise wiederaufgenommen. Es handelt sich jetzt um eine Naturzerstörung durch die moderne, oder besser: post-moderne, Technologie, d.h. um einen zweiten großen Bruch in den Beziehungen zwischen Mensch und Natur. Unter anderen Sarah Kirsch widmet sich der Aufgabe, die beschädigte Welt von heute, d.h. die betonierte Landschaft, die vergifteten Wälder, Flüsse, und die Verschmutzung der Luft, in Gedichten zu gestalten.

Palavras-chave: Lírica da natureza; Expressionismo; *Lyrik der beschädigten Welt* (Lírica do mundo degradado); Jakob van Hoddis; Sarah Kirsch.

A natureza é um ícone, uma imagem, que perpassa toda a literatura. Poderíamos dizer que, até o começo do século XX na Alemanha, a natu-

* A autora é professora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

reza evoca quase sempre uma vida simples, saudável, feliz. A natureza é, por excelência, o refúgio do homem.

A primeira grande agressão a este ícone é mostrada pelos expressionistas através de suas visões e figurações da civilização. Veja-se o poema de August Stramm "Patrouille" de 1915:

Patrouille	Patrulha
Die Steine feinden	As pedras inimizam
Fenster grinst Verrat	Janela arreganha traição
Äste würgen	Troncos estrangulam
Berge Sträucher blättern	Montes arbustos resfolham
raschlig	sussurrantemente
Gellen	Berram
Tod.	Morte.

(Trad. de João Barrento)

A natureza está em pé de guerra.

Estamos no auge do imperialismo alemão, na época de Guilherme II, numa fase de franco desenvolvimento econômico, com a Revolução Industrial se desdobrando a todo o vapor, produzindo, entre outras coisas, armamento de todo o tipo, num convívio estranho e, ao mesmo tempo orgulhoso e agressivo, entre capitalismo e militarismo, ou seja, entre burguesia e absolutismo, sufocando os ideais social-democráticos cultivados pelas massas trabalhadoras.

Os escritores expressionistas, filhos da burguesia, educados de modo conservador e idealista, são os primeiros a sentirem a ruptura entre o mundo alienado, xenófobo, em que vivem e o mundo que reverbera à sua volta: um mundo de trabalhadores que sofrem todas as consequências e desdobramentos danosos da Revolução Industrial. Percebem o quanto a burguesia cega e os militares beligerantes se preparam para uma explosão de poder que virá a ser a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Estes poetas reagem a este estado de coisas, não por via política, mas através da literatura. Pensam poder, desta forma, chamar a atenção, despertar as

classes dominantes para as misérias que o progresso acarreta consigo. É o que faz Jakob van Hoddis já em 1911 com o poema "Weltende":

Weltende	Fim de mundo
Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,	Voa o chapéu ao bicocéfalo burguês.
In allen Lüften hallt es wie Geschrei,	Os ares enchem-se de gritos e rumores.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei	Desintegrando-se, caem telhadores,
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.	E – segundo as notícias – sobem as marés.
Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen	Chegou a tempestade, mares irados saltitam
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.	Para terra: esmagar diques é sua intenção.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.	Em quase toda a parte grassa constipação.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.	Das pontes os combóios se precipitam.

(Trad. de João Barrento)

O título deste poema associa-se de imediato ao Apocalipse de João. Neste livro, o profeta descreve metafórica e simbolicamente visões que teve sobre o mundo e sobre a humanidade. Muitas delas, reunidas na última parte da obra, dizem respeito ao fim do milênio, quando o sétimo selo é aberto, ou seja, a época em que nos encontramos. Portanto, o profeta, anuncia o futuro há 2 mil anos atrás. E não se trata de um futuro, ora presentificado, muito animador: as visões são de sofrimento e de destruição até a conquista da Nova Jerusalém.

Ao provocar esta associação, o poeta Jakob van Hoddis também se coloca no lugar do profeta que configura sua visão apocalíptica em forma de poema. Mas o que o poeta revela? A sua visão não tem nada de mítico e sim de social: na primeira estrofe trata da burguesia e do proletariado; na segunda do embate entre a natureza e a civilização. A visão do poeta, à semelhança da do profeta João, é, porém, também de aniquilamento: primeiro voa o chapéu ao bicocéfalo burguês. Ora o fato de voar o chapéu da cabeça, implica na desestruturação de um modelo canônico de vestir que é traço distintivo da burguesia. Ao ficar sem chapéu, levado pelo vento, vale dizer pela natureza, perde, portanto, um pouco de sua identidade. E esta burguesia representada por sinédoque através de um bicocéfalo burguês é ainda ridicularizada pela forma física grotesca que

lhe desenha o perfil desfigurado. Com esta visão o poeta expressa a destruição da burguesia.

Em segundo lugar, cria-se a atmosfera que envolve esta burguesia: uma atmosfera pesada, de sofrimento cheia de gritos e rumores.

Em terceiro lugar, surge o proletariado nas figuras dos telhadores: também eles são alvo da destruição. Em quarto lugar, retoma-se a consubstanciação da atmosfera que se torna ainda mais pesada e ameaçadora: as marés sobem. A alienação do homem é evidente no sintagma “segundo as notícias”. Dito de outro modo, o homem não mais tem acesso direto à realidade, sabe dela apenas dos jornais, fruto da Revolução Industrial, isto é, tem um conhecimento da realidade de terceira mão. A natureza ameaçadora que já destruiu o burguês com o vento, levando-lhe o chapéu e a própria identidade, também destrói os proletários que trabalham para os burgueses, telhando casas. Vale dizer, construindo refúgios, lugares seguros, abrigos. Fica, portanto, patente nesta primeira estrofe que, no mundo civilizado, não há lugares seguros para a humanidade. A natureza é ainda a mais forte, embora o homem tenha se esquecido e separado dela e dela tenha notícias só através de intermediários – os jornais.

Enquanto a primeira estrofe constitui uma preparação, um presságio, um anúncio do que ainda está por vir – uma visão apocalíptica do futuro próximo – a segunda estrofe presentifica e dá forma à catástrofe final: a tempestade está aí, destrói as obras dos homens, ou seja, liquida com a civilização industrial: os diques, as pontes, os trens, e traz consigo doença a que os homens são vulneráveis. Esta imagem de destruição e de caos também acha sustentação na estrutura lingüística escolhida pelo poeta que faz questão de utilizar uma sintaxe que abandona as leis gramaticais ao começar frases pelo objeto indireto ou por adjuntos adverbiais e ao não respeitar a *Umstellung* que obriga o sujeito a vir depois do verbo sempre que este não iniciar a oração. Ao costurar as orações de seu texto poético através de conjunções coordenativas ou simplesmente ao justapô-las, confessa-nos estar apenas registrando fatos que estão aí visíveis para quem quiser ver. Ele não está imitando sua opinião, não está expressando nenhum juízo de valor! É o que poderíamos chamar de despersonalização da poesia.

Essa imagem de caos está igualmente presente na manipulação do prefixo “zer” no verbo “zerdrücken”, pois acrescenta-lhe a idéia de dissolução, ou seja a idéia da ordem tornando-se caos. O advérbio “entzwei” empresta de modo enfático essa mesma idéia de despedaçar, de tornar caótico o que está arrumado. Mas que civilização é esta? Trata-se da civilização industrial caracterizada pelo crescimento das cidades e pelo esvaziamento do campo. Tudo o que os operários constroem e a burguesia paga não resiste à destruição levada a cabo pela natureza revolta. Afinal, a cidade nasce em cima do cadáver das árvores, da relva, dos animais silvestres, polui e mata os rios e os mares.

Ora a visão do nosso poeta-profeta, uma fantasia composta de fragmentos do mundo em vez da unidade do mundo, uma mistura do que é heterogêneo, avisa-nos, ao nos alhear do habitual, de que se continuarmos nessa direção, neste ritmo, seremos destruídos pela natureza que, no fim, é mais forte do que nós. Ou seja, o homem, embora pretensioso e orgulhoso de seu saber, não é nada no mundo e, se quiser viver pacificamente, deve dizer não à perspectiva desenvolvimentista de urbanização tal como existe, e cultivar a natureza. Nesta época, ainda é visível o poder da natureza.

Poderíamos dizer que este poema pertence à Vanguarda Expressionista, na medida em que expressa a ruptura entre o homem e a natureza. Seu cunho vanguardista também advém, como diz Hugo Friedrich em sua *Estrutura da lírica moderna*, da *capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então [...] a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica* (p.35). *É a metrópole sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens. Significa, além disso, a época da técnica que trabalha com o vapor e a eletricidade e a do progresso* (p.43). Diz Hugo Friedrich que Baudelaire, em alguns momentos, definia o progresso como “decaimento progressivo da alma, predomínio progressivo da matéria” ou como “atrofia do espírito”. É conhecida sua “aversão infinita” pelos manifestos, pelos jornais, pela “crescente maré de democracia que tudo nivela” (p.43). Trata-se em “Weltende” de uma poesia despersonalizada, *pelo menos no*

sentido de que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos (p.36/37).

Por outro lado, é possível vislumbrar uma certa saudade do bucolismo romântico e arcádico, de um retorno à Natureza que se expressa poeticamente pelo grito de alerta veiculado em imagens chocantes, de horror, de medo, que deveriam levar à reflexão sobre o modo de conseguir um mundo melhor.

Passados 71 anos, isto é, em 1982 pegamos um livro de poemas de Sarah Kirsch e paramos para ler o seguinte poema:

Sommerabend

Auf schwarzen Weiden das Melkvieh
suchet den Pferch auf und immer
zur nämlichen Zeit. Der zufriedene Landmann
sitzt auf dem Schemel am Rande des Wegs
raucht eine Marlboro während die Milch
wild in den gläsernen Leitungen strömt.

Noite de verão

Por prados negros o gado leiteiro
procura o redil e sempre
à mesma hora. O lavrador satisfeito
sentado no banco à beira do caminho
fuma um Marlboro enquanto o leite
corre selvagem pelos condutos vítreos.

(Trad. Celeste H.M.Ribeiro de Sousa)

“Sommerabend” ao contrário do poema de Jacob van Hoddis, cria, no começo, uma expectativa de tranquilidade no leitor. O sintagma “Sommerabend” (=noite de verão) por si só evoca tempo de férias, clima agradável, portanto, relaxamento, bem estar. Além disso, outros textos se juntam a estas reminiscências, entre os quais, eu nomeio **Midsummer night's dream** (Sonho de uma noite de verão) de Shakespeare, peça em que o mundo humano e o mundo das fadas interagem junto à natureza formando um todo coeso e harmonioso e onde o amor, apesar dos percalços, se realiza. Também os poemas do romântico Eichendorff “Mondschein” (Luar) e “Abend” (Noite) vêm à lembrança, trazendo a atmosfera de magia da noite, onde o homem se encontra com a Natureza e atinge a plenitude.

A expectativa criada pelo título é, portanto, a da paz, da tranquilidade, do equilíbrio, da plenitude. A primeira linha do poema, porém, in-

troduz uma primeira ruptura nesta atmosfera bucólica: os prados, onde o gado pasta, são negros e não verdejantes, como o leitor trazido no emba-lo da expectativa despertada pelo título espera. Por que os prados serão negros? Um sinal da noite, da falta de luz do sol? Um sinal da poluição ambiental? Ou pelo contrário, uma maneira exagerada para expressar a pujança do verde do pasto graças aos adubos químicos utilizados? De qualquer forma, temos o fim do pasto poético, do pasto bucólico, da Europa. A segunda grande agressão à Natureza está em marcha.

O movimento do gado vem corroborar esta última asserção, introduzindo uma segunda ruptura na expectativa do leitor. É um gado automatizado, não faz mais as antigas cabriolices. É um gado civilizado, já está condicionado à rotina. Toda esta monotonia é transmitida por uma única oração absoluta que se espria por 3 versos sem rima. Esta oração absoluta dá a dimensão da paisagem campestre monótona. A segunda oração configura uma outra imagem que se sobrepõe à primeira e dá conta da vida do lavrador: é um homem satisfeito. Satisfeito não porque esteja embevecido com a paisagem, como faria um romântico, pois a paisagem está escura e nem sequer há luar. O único vocábulo que nos remete à natureza neste quadro é o advérbio “wild” (selvagem) que, no contexto, também já se encontra domado pela civilização trazida pela revolução industrial em nome da higiene. O leite corre selvagem, mas dentro de tubos de vidro, isto é, sob o controle absoluto do homem. Neste passo, fica evidente a completa alienação do homem em relação à natureza. O lavrador está satisfeito, não porque a paisagem natural o absorva mas, ao que tudo indica, porque sua situação financeira é boa; a falta de dinheiro não lhe traz inquietações e ele também não as tem de outra ordem.

Há, no entanto, outra imagem que se projeta deste quadro, proveniente da associação que o leitor faz entre a leitura desta segunda oração do poema e aquele *outdoor* famosíssimo e conhecidíssimo em todo o mundo da propaganda do cigarro Marlboro. Este intertexto marca o poema. Ora se analisarmos o texto de partida, ou seja, o da propaganda, teremos o seguinte:

A natureza realmente selvagem, não domada, como pano de fundo e um cow-boy bonito, saudável, musculoso, capaz de sobreviver nesta

natureza, portanto, capaz de dominá-la, suportando fome e sede na captura de búfalos ou cavalos selvagens sob sol cáustico em longas cavalgadas, livre das leis sociais. A paisagem natural serve, então por transferência, para atribuir a este homem pelo menos duas qualidades sonhadas por todo o ser humano: a força e a liberdade. Por associação, o cigarro da propaganda absorve as qualidades da natureza selvagem em que foi incrustrado e as transfere, por sua vez, a esse mesmo homem, de tal forma que, mesmo longe da natureza selvagem, basta o homem pôr na boca um cigarro Marlboro que as qualidades da força e da liberdade lhe são imediatamente conferidas.

Se, porém, encaixarmos esta figura do cow-boy americano na moldura do poema, ocorre um processo de estranhamento e o resultado torna-se cômico ou mesmo patético, provocando um sorriso do leitor. Não existe mais natureza selvagem, mas uma natureza absolutamente mecanizada, artificial: a pastagem é plantada, adubada, comida por gado com hora certa para sair e entrar no redil. O leite é ordenhado por máquinas. Disso apenas sobra o dinheiro e a ilusão do lavrador que se acha um cow-boy americano porque fuma um Marlboro.

Esta cena, ao mesmo tempo em que, num primeiro momento, nos faz sorrir, dado o seu deslocamento no poema, num segundo momento, deixa-nos aflitos com a mensagem que daí emana: um homem absolutamente separado da natureza, não consciente dela, alienado do mundo que o cerca, ou seja, da destruição da paisagem natural. Um homem de comportamento heterodirigido – apresentando um conformismo que leva a crer que cada indivíduo se pauta pelo outro e isso lhe basta. A destruição da natureza, vale dizer do campo, é evidente e banal em plenos anos 80. Ora a ciência sabe e propala que essa paisagem não pode ser destruída sob pena de se destruírem em cadeia as estruturas que possibilitam a vida na terra.

Então, o poema encerra dentro de si a mesma temática do poema expressionista: ambos figuram a civilização como algo negativo, como sinónimo de aniquilamento humano. As técnicas literárias usadas para configurá-la assemelham-se em alguns momentos, diferem em outros. Tanto o poema de Sarah Kirsch quanto o de Jakob van Hoddis são despersonalizados, naquele sentido atrás mencionado: *Não há unidade de poesia*

e *pessoa empírica*. Em ambos os poemas não há unidade de mundo, mas fragmentos de mundo justapostos ou superpostos. O poeta expressionista prefere a estratégia do choque amedrontador do leitor, lançando mão de imagens de fim de mundo iminente. Sarah Kirsch prefere possibilitar uma vivência, uma apresentação do descompasso, entre a realidade e as ilusões, mobilizando o leitor através de uma linguagem cotidiana, e também banal, introduzindo-o num mundo já sem esperança. O eu poético age como um observador que “fotografa” a paisagem e expõe, depois, a imagem para apreciação do leitor. Esta estratégia pode ser interpretada como uma forma de colocar a literatura a serviço da denúncia da loucura embutida no desenvolvimento tecnológico que grassa pelo mundo. Na verdade, a loucura pressentida pelos expressionistas não cessou. Na década de 80, os escritores alemães estão atentos aos perigos da guerra-fria, ao acúmulo de foguetes e ogivas nucleares, às armas químicas, às bombas de neutrons. Estão atentos às catástrofes ecológicas provocadas pela tecnologia míope que não vê que o envenenamento da natureza equivale ao envenenamento do próprio homem. Estão atentos à substituição da natureza por parques fabris cada vez maiores. Estão atentos à manipulação dos cérebros humanos pelos meios de comunicação.

A preocupação com o meio-ambiente nos domínios literários é tão grande que, Ralph Schnell, ao fazer um balanço da literatura alemã produzida nos anos 80, detecta um número de obras suficiente para criar um espaço tipológico chamado de “beschädigte Welt” (mundo degradado), onde se encaixam livros não só de Sarah Kirsch, mas também de Michael Krüger, Guntram Vesper, Hans Magnus Enzensberger, Günter Kunert, Ulla Hahn, Peter Maiwald, Doris Runge e Oskar Pastior.

Pelo que apresentamos, é possível identificar na temática da natureza destruída pela civilização, montada por Sarah Kirsch em seu poema “Sommerabend” um eco da temática da natureza revolta, ainda ameaçadora da civilização aos tempos do Expressionismo, eco esse oriundo de poemas como “Patrouille” de August Stramm e “Weltende” de Jakob van Hoddis, entre outros. Poderíamos até dizer que, na verdade, trata-se de um eco que carrega outros ecos. É que, por detrás da poetização da cidade tecnicizada e do campo mecanizado, é possível ainda perceber a saudade, mesmo a necessidade, do convívio com uma natureza idílica e

bucólica, para afastar os medos dos expressionistas e as destruições por eles profetizadas. Afinal, trata-se de destruições que não só aconteceram como continuam até hoje. Os poetas da década de 80 continuam a denunciá-las tal como fizeram seus colegas expressionistas, conferindo à literatura uma função social – dando, aliás, a resposta à grande questão literária colocada em 1981 durante um encontro de escritores da antiga RDA e da RFA conhecido como *Begegnung zur Friedensförderung* (Encontro para a paz) e realizado em Berlim, justamente para discutir a função da literatura e a tarefa dos escritores na sociedade. Perguntava-se se era tarefa da literatura influenciar a política. A resposta afirmativa veio embutida na profusão e no sucesso, junto ao grande público, de obras que questionam o progresso tecnológico tal como o conhecemos hoje.

Referências bibliográficas

- BARRENTO, João. *Expressionismo alemão*. Lisboa, Ática, s.d..
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, trad. Marise Curion, São Paulo, Duas Cidades, 1956.
- KIRSCH, Sarah. *Erdreich. Gedichte*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1982.

PAUL CELAN: A EXPRESSÃO DO INDIZÍVEL

Irene Aron*

Abstract: The title “Paul Celan: Expression of the unspeakable” explains Celan's technique of showing the crude reality of the Third Reich with simple linguistic means, using traditional *topoi* of the lyric. Celan also questions the German language after Auschwitz in his poem *Todesfuge*.

Zusammenfassung: Unter dem Titel “Paul Celan: Ausdruck des Unsagbaren” wird gezeigt, wie Celan mit einfachen linguistischen Mitteln und den aus der lyrischen Tradition übernommenen Topoi die Realität des Bösen im Dritten Reich darstellt. Zugleich wird dadurch in seiner *Todesfuge* die deutsche Sprache nach Auschwitz in Frage gestellt.

Palavras-chave: Lírica pós-45; Tradição e modernidade; Técnica de montagem.

A discussão político-estética na Alemanha do pós-guerra é determinada fundamentalmente por dois postulados ligados entre si e, ao mesmo tempo, incompatíveis, ou seja, a necessidade e até mesmo a exigência da lembrança das atrocidades do nazismo que não deveriam jamais ser esquecidas ou varridas para debaixo do tapete, e uma incapacidade de uma transposição estética adequada para a recordação desse mesmo passado, que já *a priori* se considerava uma tarefa impossível de ser realizada artisticamente.

A discussão ocupou durante anos renomados pensadores alemães, preocupados com a dificuldade alemã de repensar o passado. O povo lançou-se diligentemente, numa tentativa de escapar à paralisia provocada pela lembrança das atrocidades do regime nazista, à tarefa da reconstru-

* A autora é professora doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

ção da Alemanha. Em 1967, por exemplo, o casal de sociólogos Alexander e Margarete Mitscherlich acirraram o debate com a frase famosa sobre a “incapacidade dos alemães de sentir luto”¹, na qual tentam fixar a reflexão em torno da letargia emocional que acometeu os alemães que não se permitiram um tempo de luto, introspecção e reelaboração do passado. O filósofo Theodor W. Adorno, por sua vez, alimentou a discussão, detendo-se em seus trabalhos na reflexão sobre a literatura e a bancarrota de toda a cultura ocidental, evidente através da barbárie nazista, e a conseqüente incapacidade dos meios de expressão lingüísticos de captar esse passado, abrangê-lo clara e apropriadamente e articulá-lo compreensivelmente. A tão polêmica quanto famosa afirmação de Adorno, segundo a qual seria bárbaro escrever um poema depois de Auschwitz² é uma resposta a essa incapacidade, tornando-se o silêncio a única reação possível diante do sofrimento inenarrável das vítimas, para evitar-se o risco de recair na simples reprodução da banalidade do mal.

No entanto, à parte da polêmica, a literatura alemã pós-45 encontrou meios de superar esse dilema. A produção literária, em particular, a lírica, não cessou, pelo contrário, ela é considerável, mesmo tendo em vista os pressupostos estéticos e históricos mencionados, pois os poetas encontravam-se diante de uma contradição que lembra os postulados acima citados. Viam-se, de um lado, confrontados com a necessidade de aproximar-se esteticamente da barbárie, e, por outro, com a tarefa precária de encontrar imagens e palavras para expressar o indizível, ou seja, as atrocidades provocadas pelos nazistas ao povo judeu em particular, e, em geral, a todos os prisioneiros dos campos de concentração e de extermínio.

Mesmo considerando-se o silêncio como uma forma de linguagem, e como tal se caracteriza a lírica mais madura do poeta Paul Celan, este representante da literatura de língua alemã oriundo da Romênia escreveu

1 “Die Unfähigkeit zu trauern”. In: “Grundlagen kollektiven Verhaltens”. Frankfurt/M, 1967.

2 “Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch [...]”. ADORNO, Th. W. “Kulturkritik und Gesellschaft”. In: *Prismen*. Frankfurt/M, 1976, p. 31.

aos 25 anos, em 1945, o poema *Todesfuge (Fuga da Morte)*, em que procura uma maneira de expressar o indizível.

Celan nasceu Paul Antschel, anagrama do pseudônimo adotado a partir de 1945, baseado na grafia romena do nome, Ancel, em Czernowitz, capital da província da Bucovina, Romênia. A região pertenceu até o fim da Primeira Guerra Mundial ao Império Áustro-Húngaro, advém disso o fato de o alemão ser aí falado, ao lado do romeno, e ser a principal língua de comunicação da aristocracia cultural de origem judaica que constituía quase metade da população da cidade natal do poeta, e à qual este pertencia. Essa região multicultural foi anexada à Romênia em 1920; em 1940, a parte norte da região tornou-se soviética por ocasião do pacto entre Stalin e Hitler, mais tarde, novamente romena, quando da marcha ainda triunfante dos alemães, de quem os romenos eram aliados, em direção à União Soviética. Em 1944, foi reconquistada pelo exército vermelho e anexada novamente à União Soviética. Entre as duas guerras, porém, de 1918 a 1939, Czernowitz foi predominantemente uma cidade judia de língua alemã, com uma produção literária expressiva, à qual foi posto um fim definitivo ao fim da Segunda Guerra Mundial, embora durante algum tempo depois de 1945 se registrasse ainda o domínio da língua alemã. Tal fato se comprova através da obra de escritores como Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan e outros, todos judeus e todos diante do dilema de terem de expressar-se na língua falada também pelos assassinos de seus familiares, conforme uma frase conhecida de Celan, em que afirma ser sua língua materna a língua dos assassinos de sua mãe: “meine Muttersprache ist die Sprache der Mörder meiner Mutter”, numa referência à morte de seus pais num campo de concentração, em 1942.

Mesmo depois da destruição deste significativo núcleo judaico de língua alemã e após a sua libertação do campo de trabalhos forçados, Celan deu impulso à sua vocação de poeta de língua alemã, com a qual manteve uma relação de atração e repulsa durante toda sua trajetória. A prevalência deste último sentimento certamente foi a causa de incontornáveis conflitos por parte do poeta em relação à sua própria identidade de poeta de língua alemã, que provocaram a depuração e uma mudança radical em sua concepção dessa mesma língua, tornando sua poesia cada vez mais hermética. Por outro lado, certamente os conflitos decorrentes dessa relação tumultuada entre língua e identidade foram uma das causas de seu suicídio no rio Sena, em Paris, em 1970.

Com grande probabilidade, *Todesfuge* foi escrito na primavera de 1945, logo após a transferência de Celan de Czernowitz para Bucareste, onde participou do círculo de surrealistas local. O poema foi publicado primeiramente numa versão romena sob o título de *Todestango* (*Tango da Morte*), revelando-se também neste título a associação de seu poema à música. Em 1948, Celan colocou-o com o título atual ao fim de seu primeiro volume de poesias, *Sand aus den Urnen* (*Areia das Urnas*), publicado em Viena, para onde o poeta fugira um ano antes, mas logo retirado de circulação, devido à quantidade exagerada de erros de impressão. Em 1952, com o poeta já morando, trabalhando e estudando em Paris, o poema alcançou um público maior, ao surgir na coletânea *Mohn und Gedächtnis* (*Papoula e Memória*), exatamente no meio do volume, numa posição destacada.

Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift
seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften
da liegt man nicht eng
Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf
Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts

wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

*Fuga da Morte*³

Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite
nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite
nós bebemos bebemos
cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado
Um homem mora na casa bole com cobras escreve
escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete
escreve e se planta diante da casa e as estrelas fãscam ele assobia para seus
mastins
assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra
ordena-nos agora toquem para dançar

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos de manhã e ao meio dia nós te bebemos de noite
nós bebemos bebemos
Um homem mora na casa e bole com cobras escreve

3 Tradução de Modesto Carone. In: *Quatro Mil Anos de Poesia*. São Paulo, Editora Perspectiva.

escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete
Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz
apertado

Ele brada cravem mais fundo na terra vocês aí cantem e toquem
agarra a arma na cinta brande-a seus olhos são azuis
cravem mais fundo as pás vocês aí continuem tocando para dançar

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebemos de noite
nós bebemos bebemos
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
teu cabelo de cinzas Sulamita ele bole com cobras

Ele brada toquem a morte mais doce a morte é um dos mestres da Alemanha
ele brada toquem mais fundo os violinos vocês aí sobem como fumaça no ar
aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres da Alemanha
nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos bebemos
a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul
acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
ele atija seus mastins sobre nós ele nos dá um túmulo nos ares
ele bole com cobras e sonha a morte é um dos mestres da Alemanha
teu cabelo de ouro Margarete
teu cabelo de cinzas Sulamita

Utilizando-se de recursos lingüísticos relativamente simples, Celan concebe na *Todesfuge* um jogo artístico elaborado, utilizando-se de material poético resgatado à tradição lírica que, através da técnica da montagem, torna-se um monumento solene em memória das vítimas do holocausto. Nesse sentido, Celan encontra a medida adequada para tentar expressar o indizível, pondo de lado modelos de expressão convencionais da lírica, abdicando da pieguice, e de sentimentalismos e ornamentações, em prol do sentimento. O resultado dessa tentativa de evitar conscientemente, através de metáforas recorrentes da tradição literária, a reprodução e a poetização dos horrores do extermínio nazista, pode ser considerado uma alternativa para a afirmação de Adorno, citada anteriormente.

Aron, I. – Paul Celan

O poema é composto de seis estrofes, num total de 36 versos. Quatro estrofes iniciam-se com a metáfora recorrente, que é, ao mesmo tempo, o seu *leitmotiv*, “Schwarze Milch der Frühe”/“Leite negro da madrugada”. As estrofes em questão podem ser consideradas também o início das quatro partes em que se pode dividi-lo. As outras duas estrofes, mais curtas, iniciam-se com os versos “Er ruft”/“Ele brada”. A forma da fuga, tomada à música, oferece o arcabouço ideal para a veiculação rítmica e estrutural dessa poesia. Essa composição musical polifônica, em estilo contrapontístico sobre um tema, baseia-se na repetição sucessiva dos mesmos desenhos rítmicos e melódicos, de duas ou mais vozes⁴, e é transposta para o texto literário, transformando-o numa composição musical com palavras, uma partitura lingüística em que ponto e contraponto, vozes e contravozes, sucedem-se, re-combinando-se e permutando-se associativamente. A repetição de temas e motivos e sua montagem sucessiva por todo o poema recria e remete a novos significados, dando ênfase à expressividade lírica do texto.

O entrelaçamento dos pares de oposição, ou seja, a soma de motivos e imagens antitéticas, remetem a uma alegoria terrível da morte. Assim, o universo das vítimas e dos algozes são confrontados, enfatizando a diversidade não aceita e incompreendida, ou seja, a intolerância, e, em decorrência disto, a perversidade humana. Na oposição “wir”/“er” (“nós”/“ele”) – nós, as vítimas, ele, o algoz – revelam-se os dois lados da realidade, determinando uma relação de submissão e poder, ou abuso de poder, um lado representado pelos “que bebem o leite negro da madrugada”, ou seja, as vítimas do extermínio, o outro, representado pelo carrasco que corporifica o protótipo banal da raça dominadora que mata com mestria, numa alusão à morte, vista como “um mestre da Alemanha”, estando contida na expressão o perfeccionismo próprio da máquina mortífera concebida pelos nazistas. O par de oposição mencionado cristaliza-se no decorrer do poema através de duas figuras femininas, representando cada uma a tradição religiosa e cultural dos dois elementos em oposição: a imagem do ideal feminino germânico, tal qual decantado pelos nazistas, personificado pela figura literária de Margarete, a Gretchen de cabelos

4 Cf. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.

dourados do *Fausto* de Goethe, opõe-se à imagem da mulher judia originária da tradição lírica e religiosa do *Cântico dos Cânticos* de Salomão, Sulamita, ocorrendo numa mudança substancial nos atributos de seus cabelos, “de púrpura” no Velho Testamento, transformado em cinzas, numa referência dolorosa aos fornos crematórios. Além de fugir à oposição mais freqüentemente conhecida entre Maria – e não Margarete – e Sulamita, a meu ver, ao fazer esta escolha, Celan imprime ao seu poema um veio de esperança. Ou seja: ao estabelecer através dessas figuras femininas os dois pólos divergentes – alemães, de um lado, de outro, judeus –, o poeta, ao mesmo tempo, alude à permanência fora do contexto histórico do poema propriamente dito dos dois mitos, indicando que apesar de tudo a literatura se manterá eternamente.

Conforme dito anteriormente, Celan utiliza-se em seu poema de material poético resgatado à tradição lírica. Não significa tal procedimento que tais empréstimos se dêem de maneira indébita ou aleatória, pois a criação literária com material poético de outros poetas pode ser entendida como um jogo altamente produtivo e profícuo com fórmulas da tradição lírica. Portanto, não se trata de um procedimento epigonal por parte de Celan, e sim de uma maneira de questionar a própria linguagem ou até de denunciá-la como desgastada. Assim, a metáfora recorrente “Schwarze Milch der Frühe”/“Leite negro da madrugada” tem como fonte, entre outros poetas contemporâneos de Celan, como Rose Ausländer ou Alfred Margul-Sperber, o poeta impressionista alemão Georg Trakl, que se utiliza de expressões equivalentes como “schwarzer Frost”/“geada negra”, ou “schwarzer Schnee”/“neve negra”, por exemplo. O poeta francês Rimbaud, por sua vez, refere-se ao “lait du matin et de la nuit”. No entanto, a metáfora ocorre já no Velho Testamento, portanto, a questão da originalidade é absolutamente secundária no caso de Celan e dos outros poetas citados. Importa aqui a associação inusitada entre o leite, símbolo da claridade, fertilidade, inocência e pureza desde o Velho Testamento, que perde sua energia vital ao contaminar-se com o adjetivo negro, tornando-se uma substância mortal. Vida e morte, fertilidade e infertilidade, inocência e culpa estão intimamente ligados no campo de tensão provocado pela metáfora. O “leite da madrugada”, sem mais significar um espaço temporal, passa a designar a zona fronteira de passagem entre vida e

morte, ou, no sentido inverso, da morte para uma nova vida, situada além do sofrimento. Nesse *leitmotiv* se faz presente a realidade do extermínio no campo de concentração de Auschwitz, aqui reconhecido, de maneira literária, sem que se fale expressamente de câmaras de gás ou de fornos crematórios. O indizível em sua totalidade pode, desta maneira, ser expresso de maneira pungente. Com *Todesfuge*, Celan presta uma homenagem solene e eloqüente às vítimas do holocausto, detendo-se na recordação e na memória de tempos sombrios que nunca devem ser esquecidos.

Referências bibliográficas

- ARNOLD, H. L. (org.). *text+kritik*, nº 53/54, Julho de 1984.
- BURGER, Hermann. *Paul Celan – Auf der Suche nach der verlorenen Sprache*. Frankfurt/M, Fischer, 1989.
- HAMACHER, W./MENNINGHAUS, W. (org.). *Paul Celan*. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1988.

CONFLITO DE GERAÇÕES: O EXPRESSIONISMO E CHRISTOPH MECKEL

*Claudia Dornbusch**

Abstract: In this article, we try to identify characteristics of German Expressionism in contemporary literature and its possible variations. The focus will be on the generation conflict and the text *Suchbild über meinen Vater* by Christoph Meckel (1980).

Zusammenfassung: In diesem Artikel geht es darum, Charakteristika des deutschen Expressionismus und ihre Varianten in der deutschen Gegenwartsliteratur nachzuweisen. Unter dem Gesichtspunkt des Generationenkonflikts wird das 1980 veröffentlichte Werk *Suchbild über meinen Vater* von Christoph Meckel untersucht.

Palavras-chave: Expressionismo alemão; Conflito de gerações; Literatura alemã contemporânea.

Conflitos de todos os tipos são absolutamente normais em todas as camadas sociais e em várias fases históricas. Problemas entre pais e filhos são parte do nosso dia-a-dia. As publicações sobre o assunto vão desde as prosaicas revistas tradicionais como *Pais & Filhos* ou a recentemente lançada alemã *Pap's* que, entre outras coisas, ensina a pais "solteiros" qual a melhor fralda descartável, até obras literárias que envolvem um processo de reflexão profundo, num confronto com gerações anteriores.

O conflito de gerações é um tema recorrente na literatura, especialmente na alemã, que sempre esteve às voltas com pais misteriosos e sombrios, despóticos, símbolos de uma geração anterior à do eu narrador desses relatos, aliados à ordem vigente, ao passado e todos os problemas daí decorrentes.

Escolhemos este tema, pois parece interessante observar como ele se manifesta em duas épocas distintas, detectando as suas características em cada uma.

* A autora é professora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

Para tanto, faremos um esboço do problema no Expressionismo, época vanguardista *par excellence*, para depois compararmos a sua presença na obra *Suchbild über meinen Vater*, do escritor alemão Christoph Meckel, que publicou o seu livro em 1980.

Os exemplos de conflito de gerações são mais frequentes no Expressionismo alemão e a partir dos anos 70, o que, segundo Hans Gerd Rötzer (in: *Geschichte der deutschen Literatur*), deve-se ao fato de serem épocas de fortes reviravoltas econômicas e mudanças na consciência pública. Nesses casos, as novas gerações medem as aquisições de seus antepassados pelos resultados concretos, extraindo-lhes as contradições. A partir do fim da Segunda Guerra, tal fato tornou-se mais evidente, pois a geração dos pais calara-se em relação ao seu passado, envolvida que estava na embriaguez da reconstrução e do milagre econômico.

O que foi o Expressionismo? Uma rebelião contra a sociedade fundamentada em valores capitalistas e burgueses, em todas as suas vertentes. Além disso, também foi um movimento moralista pelo redescobrimto do homem, como um Eu que quer se realizar no presente momento. Como alcançar isso, com que meios? A maioria daqueles que disseminavam tais idéias provinham de famílias burguesas, com boa formação. “Eles sabiam mais sobre Nietzsche que sobre a realidade proletária que os cercava. Baseavam-se em Nietzsche, em seu conceito do ato grandioso: o grande ato, um conceito mágico, encontrado em excesso na literatura daquela década; o ato grandioso como autolibertação, autorealização. A execução desse ato, no entanto, foi de poucos resultados, resumindo-se a conflitos entre pais e filhos. Os pais como representantes do sistema social desprezado deviam ser superados pelos filhos, estes como porta-estandartes de uma nova era humanitária. O assassinato libertador dos pais passou a ser o tema-padrão nos palcos, sendo os exemplos mais conhecidos as peças *Bettler (Mendigo)* de Reinhard Sorge e *Der Sohn (O Filho)* de Walter Hasenclever” (RÖTZER, *Op. cit.*, 302). Na peça de Hasenclever, ao final, o filho que foge o faz ao som da 5a. Sinfonia de Beethoven. Talvez o caso internacionalmente mais difundido da temática dos pais contra os filhos seja o “caso Kafka”, em que a figura paterna opressora torna-se fonte de pesadelos, traumas e incapacidades. Kafka, no entanto, não pode ser tão facilmente encaixado como exclusivamente

expressionista, já que ocupa uma posição *sui generis* na história da literatura, devido à sua obra multifacetada e inesgotável.

Não se tratava, nesses casos, de uma análise dos sintomas, mas da criação de uma figura que pudesse ser culpada de todos os pecados do mundo, que culminou numa luta contra os todos-poderosos pais. O posicionamento anti-burguês teve a sua origem, portanto, dentro da própria burguesia. Era um cachorro que mordida o próprio rabo. Não se tratava de combater as condições reais existentes, mas o espírito que reinava sobre elas, o que originou a ambição por liberdade de espírito e fraternidade universal. Acontece que a realidade mostrou ser soberana, sendo as pressões econômicas e sociais mais fortes, ao largo das quais passaram os idealistas.

O fracasso do Expressionismo encontrava-se, portanto, pré-figurado nele mesmo, pois não bastava destruir a linguagem dos pais e a sua gramática, usando os palcos como parlatório e anulando a tradição. A utopia era justificável até certo ponto para aquela geração, mas não se mostrou efetiva, o que levou os autores a, eles próprios, procurarem por outros caminhos a partir de 1920, distanciando-os de seus anseios iniciais. Uns optaram pela arte como única realidade existente; outros – a maioria – pelo caminho socialista e pelo trabalho político. Outros, ainda, encontraram refúgio numa renovada crença religiosa.

Observamos, desta forma, que como todos os movimentos que se baseiam em fundamentos movidos pela paixão exaltada, também o Expressionismo foi de pouca sobrevida. No entanto, é inegável o seu estímulo momentâneo às artes e à efervescência produtiva, que se refletiu em vários países, inclusive no Brasil.

Passemos a observar, agora, o que se deu na literatura dos anos 70 na Alemanha, para depois examinarmos mais detidamente a obra de Meckel.

Passados 50 anos da efervescência expressionista, deparavam-se agora os artistas com os reflexos das sombras do pós-guerra, com o outro lado das conseqüências do milagre econômico alemão. Eles, filhos de uma geração diretamente envolvida na guerra, pareciam carregar uma pesada culpa, precisando dela se livrar. Precisavam, pelo menos, saber

de onde provinham, analisar os pais em seu contexto histórico, fazendo um levantamento de suas reações e idéias. Como um fantasma, o passado rondava esse processo, envolvendo culpa e expiação.

Esse tipo de preocupação insere-se na literatura em que várias vertentes surgem entre 1945 e 1990. Nesta época há, no início, a assim chamada literatura de escombros, por alguns considerada um marco zero na literatura, por tratar-se de um início a partir do nada. Surge, nesse contexto, a narrativa curta, a *Kurzgeschichte* ou *short story*. Há, também, a radiopeça, característica dessa época. Nos anos 50, os romances criticam a sociedade do milagre econômico, com o respectivo indivíduo ajustando-se ou não a ela. A seqüência literária pode ser tanto a literatura como elemento lúdico ou a politicamente engajada, objetivando um acerto de contas. O mesmo objetivo têm a poesia concreta e o teatro documentário, como o de Peter Weiss (*Marat/Sade*) ou Hans Magnus Enzensberger (*Das Verhör von Habana*) (entre os anos 60 e 80). Outra vertente é a que enfatiza a realidade do absurdo, bem como a que critica o neo-realismo, cujos representantes são, por exemplo, Peter Handke (*Publikumsbeschimpfung*), Thomas Bernhard (*Immanuel Kant*) e Botho Strauß (*Paare, Passanten*). São autores que também poderiam ser inseridos na assim chamada “Nova Subjetividade” ou “Nova Sensibilidade”, ou ainda “Realismo Subjetivo”, em que os autores se libertam de modelos pré-estabelecidos e tentam estabelecer-se como indivíduos. Isto não significa, de modo algum, a anulação de uma consciência social, apenas alterou-se a perspectiva, o ângulo de visão.

Nesse âmbito situemos, portanto, Christoph Meckel. Mais conhecido por sua produção lírica de tom expressionista e montagens surrealistas, o autor nascido em 1935 surpreendeu com a publicação de *Suchbild über meinen Vater* em 1980. Trata-se de uma narrativa autobiográfica em que o autor arrola as lembranças de infância, ao mesmo tempo em que se aproxima da geração dos pais, marcada pelo nazismo. Tal obra lhe valeu o prêmio literário da cidade de Bremen em 1981.

Suchbild é considerado o ponto alto de uma literatura que novamente se preocupa com a geração dos pais. Após a desilusão das utopias da Revolução Estudantil, durante o final dos anos 70 na Alemanha os autores voltaram-se mais para o estado subjetivo do indivíduo, temas da

atualidade ou textos autobiográficos. A tardia preocupação com os pais culminou, no final dos anos 70 e início dos anos 80, com obras como *Nachgetragene Liebe* de Peter Härtling em 1980, *Lange Abwesenheit* de Brigitte Schwaiger em 1980, *Der Riese am Tisch* de H. Wiesner em 1979 e *Der alltägliche Tod meines Vaters* de P. Kersten em 1978, acompanhadas pelos meios de comunicação, como a exibição da série *Holocausto* pela TV e a projeção do longo *Heimat* de Edgar Reitz, este último num nível mais reflexivo.

Observemos o título: *Suchbild*. Trata-se de um conceito da ciência do comportamento, que significa a imaginação, concepção que temos de alguma coisa que procuramos. Por exemplo: quando um ser qualquer sente fome, ele procura alimento. Para tanto, os animais têm um mecanismo desenvolvido que lhes permite saber quando e como encontrar o que procuram, o que torna a sua busca direcionada especificamente àquele objeto e, conseqüentemente, mais efetiva.

Meckel, também artista plástico premiado, ilustrou o próprio livro com a gravura da capa, uma espécie de *Suchbild* sem o sentido comportamental, mas uma espécie de jogo dos sete erros (ou sete pecados capitais?), em que sempre há algo que se esconde. Em busca de um quadro da figura humana que foi realmente o seu pai, o autor tenta comparar o seu quadro imaginário com aquele que descobre a partir da leitura dos diários de guerra do também escritor Eberhard Meckel.

O início da narrativa é uma exaltação da felicidade infantil, reproduzindo a segurança que a presença do pai infiltrava nos passeios despreocupados no antigo DKW. A primeira frase da obra: “Eu guardo a felicidade/a sorte da primeira lembrança”. É um parágrafo de 13 linhas e o mais carinhoso de todo o livro. Daí em diante escurece-se o tom, passando a ser de acidez crítica, tentando ser objetiva.

Para caracterizar o pai, ele inicia o parágrafo seguinte: “Com confiança e pedantismo ele administrava o próprio tempo de vida. Todo o vivenciado nos papéis. Ele arquivava.” Esta última oração introduz o mundo em que vive o pai, sendo um mundo que não é compreensível sem organização, etiquetado e encaixado, para uma melhor supervisão e um controle mais efetivo. “Ele sempre reorganizava e destruiu pouco.”

O passo seguinte é a descrição do mundo geográfico do pai, com enumeração de fatos e dados que aparecem num crescendo crítico:

“O mundo do meu pai é a paisagem de Baden, entre Karlsruhe e Basel. (...) É a paisagem de Johann Peter Hebel (...). Há o catolicismo e a poesia local em dialeto, de trás os montes e detrás da lua. Há a superstição, o carrilhão das prefeituras e o Natal cristão. Há o orgulho do cabeça-dura provinciano, com termos como **TORRÃO DE TERRA** e **ENRAIZAMENTO NA PÁTRIA**, e há um chauvinismo crônico, muitas vezes ingênuo e quase bondoso, ou então cabeça-dura-rústico contra alemães que falam o dialeto Plattdeutsch, franceses, burmeses, crianças, estudantes, cantores de protesto, suíços, islandeses, judeus, devoradores de espaguete, chilenos, negros, russos e advindos (o chauvinismo mantém-se dentro dos limites, desde que os acima citados não pisem em solo local). (...) Há centenas de casas Hebel com quadros de Hebel, dizeres de Hebel e professores oficialmente hebelantes. Há uma concepção anti-desenvolvimentista de solo, posse e tradição, decência e ordem. Há a *Badische Zeitung* (Jornal de Baden), o *Schwarzwälder Bote* (Mensageiro da Floresta Negra) e uma quantidade aleatória de jornalecos locais de todas as tendências, entre rosa, preto e comprovadamente incolor.”

Cabe observar aqui que Hebel foi um escritor da região, que narra estórias locais e que viveu no século passado de 1760 a 1826, inserindo-se entre o período clássico da literatura alemã e o Romantismo. Tinha uma visão cristã do mundo, que transpunha para a sua região (a região sul do Reno), sendo o primeiro a trabalhar o potencial poético do dialeto e do regionalismo.

Christoph Meckel faz um levantamento em busca das origens do pai, que justifiquem o seu comportamento posterior. Seu avô era um renomado arquiteto que “amava a própria dignidade e seu cachorro”. A esposa ficava trancada em casa, cuja função era distribuir conforto. Após a morte do marido, transformou-se em viúva alegre. O filho mais novo, pai de Christoph, sofreu com o pai extremamente severo:

“Meu pai sofria de falta de amor crônica e gaguejou cedo. (...) Por toda sua vida, lutou para conquistar o amor do pai, não tendo eco. (...) A fórmula educacional para os filhos era: você não é nada, você não sabe

nada, faça os seus deveres de casa. Essa fórmula repetiu-se literalmente nas palavras de meu pai, quando leu meus primeiros poemas.”

Ao mesmo tempo em que critica a postura do pai, o autor tenta buscar as origens desse modo de agir; há uma tentativa de compreensão humana. O tom, mais adiante, continua escurecendo, quando se fala de seus amigos, grandes nomes como Günter Eich e Peter Huchel e a esposa de Kurt Tucholsky, perseguido pelo nazismo, que se escondia na vizinhança, o que só foi descoberto após à guerra.

“Várias vezes perguntei a meu pai o que os anos 30 foram para ele e como vivia e principalmente: o que ele e seus amigos pensavam, sem, no entanto, obter uma resposta esclarecedora. Enquanto Brecht, Döblin e Heinrich Mann emigravam, Loerke e Barlach sufocavam na Alemanha até a morte, enquanto Dix e Schlemmer sucumbiam em vilarejos no sul da Alemanha, músicos, cientistas e diretores desapareciam, colegas eram difamados, perseguidos, proibidos, livros eram queimados, ele escrevia versos calmos de forma tradicional e construía uma casa, em que queria envelhecer.”

O processo de montagem textual entra em ação neste ponto, quando Meckel insere trechos dos diários de guerra de seu pai na obra, contendo suas concepções de mundo, observações políticas, literárias e pessoais. Assim por exemplo:

“Hitler quer a guerra? É um bater de sabres nojento e barulhento aqui. Onde a dignidade e o gesto nobre? (12/10/38)

À noite B. aqui, para muitas conversas boas. Chegamos ao acordo que, no fundo, povo é algo desprezível, pois espiritualmente não foge à sua condição de massa. Sempre vejo novamente como é maravilhoso viver com Goethe, por exemplo (02/01/39).

Dia deprimente. Decisão de não escrever nada, nenhuma palavra, nenhuma linha que possa se aproveitar da guerra ou servir a ela (26/10/39).”

O que incomodava o pai de Meckel no nazismo era o estilo barulhento e indigno de seus adeptos, vulgares. Não se ocupava com eles pois não perderia tempo com sua falta de espírito, que não se coadunava com as idéias de Goethe. Lutava, sim, por uma dignidade do ser humano em defesa

do que julgava ser preservado: a pátria. Em busca desse ideal, lançou-se, durante os anos da guerra, à sua realização como soldado e oficial. Esse seu lado superior, de controle, ele também usava com seus filhos, em que batia quando faziam algo de errado, como quando Christoph roubara um anel da casa da costureira e recebeu varetadas na mão por isso. Essa foi a primeira quebra de confiança no pai, quando tinha 4 anos de idade:

“Seja lá o que aconteceu no paraíso, com Adão, Eva, Lilith, a cobra e a maçã, a intempérie bíblica justiceira antes dos tempos, o berreiro do todo-poderoso e seu dedo em riste – disso tudo eu não sei nada. Foi meu pai quem me expulsou de lá.”

A justificativa do livro encontra-se no seguinte trecho: “Não tinha a intenção de me ocupar com o meu pai. Não me parecia necessário escrever sobre ele. O caso – um caso particular – estava encerrado. Eu teria anotado lembranças que tenho dele, sem a intenção de fazer alguma coisa com elas. Provavelmente não teria mais pensado nele por um bom tempo. Nove anos após a sua morte ele volta e mostra o seu perfil. Desde que li os seus diários de guerra, não posso deixar o caso como está; não é mais particular. Eu descobri as anotações de alguém que não conhecia. (...) O homem que conhecia ou julgava conhecer, era apenas parte daquele outro, que ninguém conhecia. Após conhecer um e outro, falta uma ordem do dia à qual eu possa passar.”

Essa constatação amarga provocou uma incompreensão imediata, decepção, surpresa, que foram transformadas em produção literária (“você não sabe nada”), não mais tendo o direito de ficar restrita ao âmbito pessoal. É considerada uma tarefa como cidadão consciente, quase uma expiação da culpa de algo que não fez. Ainda comentando a sua produção diz Meckel:

“Escrever sobre alguém significa: anular o efetivo de sua vida em favor do efetivo de uma língua. A construção da frase exige mais uma vez a morte do morto. Aniquilá-lo e criá-lo é o mesmo processo de trabalho. Mas não quero ter razão contra o meu tema.

O que resta da pessoa viva? O que dela se torna visível na engrenagem das frases? Talvez uma suposição de seu caráter, os contornos fugidios ou claros de uma imagem cifrada. Sem invenção uma tal empreitada tor-

na-se impossível. Não inventei nada sobre a pessoa, mas selecionei e resumi (impossível representar sem avaliação). Fiz frases e portanto: inventei linguagem.

A descoberta expõe e encobre o homem.”

Justificando a criação, procura o máximo de informação possível para o leitor entre o emaranhado das frases. Resta a questão: a seleção que fez não teria sido de modo a poupar críticas mais acirradas? Em alguns momentos, reavalia a própria posição, envolvendo a fraqueza paterna: “Qualquer coisa que eu fizesse, era para além dele e para uma vida que ele não conhecia. Ele ficara terno e eu não percebi.” E mais adiante:

“Num longo e penoso processo, em que desespero, amor e inveja se encontravam, ele colocou-se ao meu lado, resignado. Com humor doloroso afirmava que se tornara o pai de seu filho. VOCÊ ESCREVE OS VERSOS QUE EU QUERIA ESCREVER.”

Esse ajuste de contas não exclui o lado fraquejante do pai, lado humano. “Ele parecia não saber que havia se tornado solitário. A solidão o fizera cego para a defesa contra os outros.” Transforma-se numa figura que inspira piedade.

Como numa colagem, Meckel acrescenta, ao final do seu texto central, uma espécie de conto-de-fadas, que chama de “Nachgeschichte” (estória posterior), considerado por alguns como uma saída lírica encontrada pelo autor para o doloroso trabalho anterior de cronista. Neste adendo, o personagem é o pai do narrador na idade de três anos e cem dias, que observava uma nuvem que vinha do céu, encobriu a luz e caiu no jardim silenciosamente. Era, na verdade, um balão, em cujo cesto havia um capitão. Este capitão convidava o pai, vestido de marinheiro, para que viajassem e levassem o mundo com eles: a casa, o jardim, todas as coisas colecionadas durante anos, reduzidas a miniaturas a um simples tapinha. Ao final, apenas o cesto, contendo o mundo.

Este final foi cerne de várias discussões sobre o seu significado. O pai dominando o mundo aniquilado, sem finalidade alguma? O isolamento em seu próprio conceito de domínio, pré-figurado já na criança? A criação do mundo ao contrário? Seja lá como for, o livro mostra-se como

uma montagem – recurso expressionista por excelência – extremamente bem realizada, em que as marcas da iconoclastia em busca da utopia de um novo homem deixam as suas marcas. A linguagem é o fator que destoa, por não ser, de modo algum, elemento da estética do feio. Pelo contrário; a arte da palavra bem pesada desvela aquilo que deve ser mostrado como feio. Encontra-se nesse ponto a força da linguagem de Meckel, motivo pelo qual foi caracterizado como marca da melhor obra sobre a literatura de pais de sua geração.

No entanto esse tema, por ser bastante pessoal no caso de Meckel, permite acepções contrárias, dependendo do estado do leitor. Assim, a obra foi caracterizada de dois modos diversos na Alemanha. Franz Schonauer, do *Norddeutscher Rundfunk*, recomenda a leitura do livro “ao qual faltam, até na dicção, bondade e compreensão, que deixa enxergar consternação ou mesmo vergonha”. Jürgen Wallmann, do *Süddeutscher Rundfunk* comenta: “Este é um livro doloroso, triste, escrito sem raiva, mas também sem consideração, no máximo com um pouco de compaixão, frio, justo, com o olhar aguçado e a partir de conhecimento íntimo Christoph Meckel desenha aqui uma vida alemã, que não parece ter sido atípica.” Trata-se, portanto, de um retrato de toda uma geração.

A mãe de Meckel publicou suas anotações de diário dos anos entre 1944 e 1947, numa linguagem igualmente exata e detalhada, que são verdadeiros retratos de época da Alemanha dividida. Ela própria adverte discretamente o leitor de que reconhece nelas “um acréscimo ao penúltimo livro de meu filho Christoph, o ‘Suchbild’ sobre o pai.”

Gostaríamos de fechar com uma citação de Günter Eich que é uma das que abrem o livro de Meckel e que mostram o quão doloroso foi, para ele, escrever a obra: “A vergonha de que o sobrevivente tenha razão, desincumbido da decisão e com a altivez da sentença!”

Referências bibliográficas

- MECKEL, Christoph. *Suchbild über meinen Vater*. Frankfurt, Fischer, 1995.
RÖTZER, Hans Gerd. *Geschichte der deutschen Literatur*. Bamberg, C.C. Buchner, 1992.

LÍNGUA

IMAGEM, TEXTO, SENSIBILIZAÇÃO, CRIATIVIDADE

*João Azenha Junior, Claudia Dornbusch
e Masa Nomura**

Abstract: This paper aims to investigate the dynamics of text-image interplay as exemplified by various text types applied to second language teaching and translation didactics. Based on examples of texts from the fields of Science, Technology, Literature and Language Teaching, the authors attempt to assess both successful and unsuccessful instances of the application of iconical resources in text production. Some didactic consequences are discussed.

Zusammenfassung: Ziel dieses Beitrags ist es, die dynamische Wechselbeziehung zwischen Bild und Text bei der didaktischen Bearbeitung verschiedener Textsorten im Rahmen der Fremdsprachen- bzw. Übersetzungsdidaktik zu untersuchen. Am Beispiel von Textsorten aus dem Bereich der Wissenschaft, Technik, Literatur und Sprachvermittlung wird versucht, erfolgreiche und mißlungene Anwendungen ikonischer Mittel bei der Textproduktion unter die Lupe zu nehmen und didaktische Konsequenzen daraus zu ziehen.

Palavras-chave: Hipertexto; Didática de língua estrangeira; Didática da tradução.

1. Alguns fundamentos teóricos

Neste trabalho introdutório, que não tem outro objetivo senão o de sensibilizar o estudante de língua estrangeira e o estudante de tradução para o fato de que nem sempre o texto verbal é suporte **exclusivo** para promover a compreensão de um texto, queremos discutir uma noção ampliada de texto.

* Os autores são professores doutores do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

Para chamarmos a atenção sobre a importância dos elementos de percepção icônica como apoio para a compreensão global do texto, escolhemos como procedimento básico examinar a natureza e a função dos recursos não-verbais, bem como sua interação com o texto verbal. Valemo-nos para tanto de algumas considerações teóricas, que ilustraremos através de exemplos em que a imagem – e por extensão, o texto icônico – aparece tanto como ilustração e/ou visualização de partes pertinentes do conteúdo do texto verbal, quanto como apoio para a compreensão global do texto. Ainda quanto aos exemplos, tentaremos apresentar casos de uso bem-sucedido e mal-sucedido da imagem com essas duas funções em exemplares textuais de determinadas tipologias.

Como introdução ao tópico, vamos retomar alguns conceitos básicos sobre os elementos constitutivos da comunicação, e dentro desse conceito, localizar a importância do texto icônico para o processo de codificação e composição do texto, por um lado, e de decodificação e interpretação do texto, por outro.

1.1. Imagem, texto, comunicação

Para se comunicarem uns com os outros, os interlocutores procuram, em geral, “vestir suas idéias com palavras”, e vesti-las de forma pertinente, usando de um código comum aos dois, e de conformidade com as normas e convenções vigentes na comunidade linguística de que ambos fazem parte.

O texto constituído por palavras sinaliza, na verdade, a vontade de verbalizar uma intenção por parte do sujeito no seu papel duplo de produtor e de receptor de texto, visando atingir determinada finalidade junto ao parceiro do ato comunicativo numa dada situação de comunicação.

Mas só as palavras não bastam. Sabemos da importância do apoio visual quando queremos produzir determinado efeito. Isto, que é óbvio na vida cotidiana, pode (e muitas vezes deve!) acontecer também na

produção verbal de textos. Neste trabalho, abordaremos apenas a comunicação escrita.

Assim, a imagem pode ilustrar uma idéia, uma intenção, captar uma percepção sensorial muito melhor do que a expressão verbal, as palavras. Com efeito, também podemos “vestir a idéia com imagens” ou, então, usar as imagens como apoio, como suporte para aquilo que queremos expressar.

Sabemos que a linguagem humana se reportava, de início, diretamente a objetos existentes no mundo exterior, partilhado pelos membros da comunidade. Tais objetos eram reproduzidos graficamente em pedras e grutas, como atestam os achados pré-históricos. A princípio, os sinais gráficos guardavam uma semelhança estreita com os objetos reproduzidos, constituindo signos – os chamados **ícones** –, definidos “por sua relação de semelhança com a ‘realidade’ do mundo exterior” (GREIMAS & COURTÉS, 1983, 222). Com o passar do tempo, os sinais gráficos foram ficando cada vez mais distantes das formas originais do objeto. Essa proximidade ou distância pode ser medida pela assim denominada escala de iconicidade (pela semelhança de um signo gráfico com os objetos existentes na realidade do mundo ambiente) que vai de 100% a 0%, isto é, da “cópia fiel” do objeto representado, passando pelos **índices**, “caracterizados por uma relação de ‘contiguidade natural’” (*id. ibid.*, 222) até atingir níveis mais altos de abstração, os **símbolos**, firmados por convenção social, em que a semelhança apenas se detecta na associação de um ou mais traços originariamente designativos do objeto e mantidos (ou não) pelos signos.

Lembramos aqui a escrita chinesa como exemplo: a junção dos ideogramas para representar “sol” e “lua” num só ideograma significa “clareza”, “iluminação”, e numa escala mais abstrata, “evidência”, “vir à tona”, “esclarecer”.

Podemos também evidenciar o alto grau de iconicidade no exame de alguns poemas concretistas. O poema concretista pode ser constituído de elementos gráficos, tipográficos e imagéticos, e conta também com o recurso da espacialização para aumentar o efeito estético desejado pelo autor.

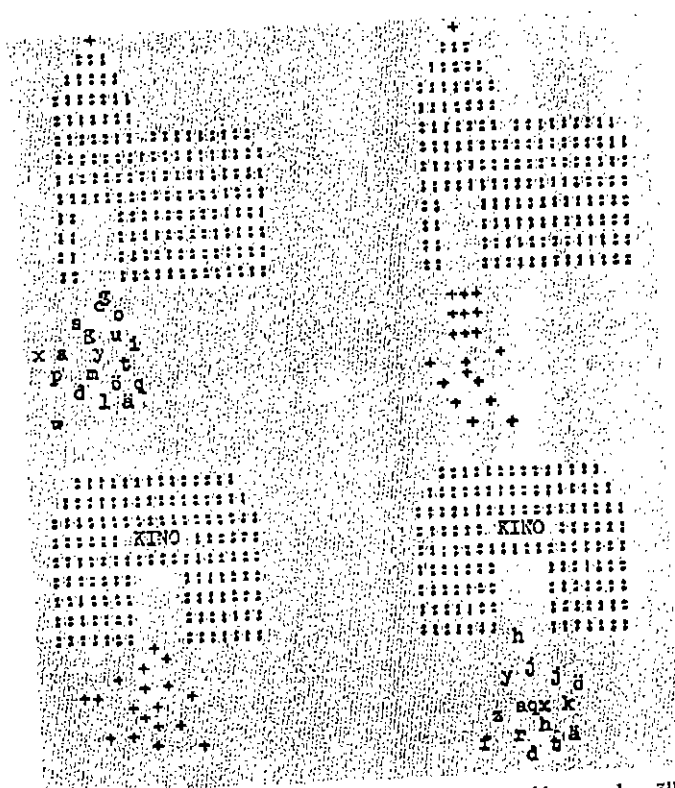


Fig. 1: Poema visual - NOMURA, M. "Poesia concreta em língua alemã". Rev. In: *Texto*, Ano III, no. 3, Araraquara, UNESP, 1977, p.126.

Como exemplo de índice podemos citar uma placa de sinalização de trânsito, que indica uma direção a ser tomada pelas pessoas por determinação de autoridades administrativas competentes (sinalização de "proibido parar", "passagem para pedestres", "altura máxima [de carga permitida]"). Os índices pressupõem do receptor do texto o conhecimento partilhado dos códigos culturais adotados pela comunidade a que ele pertence. Tais convenções dizem respeito tanto à vida comunitária, para fins de defesa coletiva contra ameaças, quanto a regras de bom convívio entre indivíduos.

Já os símbolos – tabelas, esquemas e modelos – representam o grau máximo de abstração ou, se preferirmos, o grau mínimo de iconicidade. Trata-se aqui da representação mais elaborada e compacta

da realidade do mundo exterior, exemplificada a seguir por um modelo de comunicação:

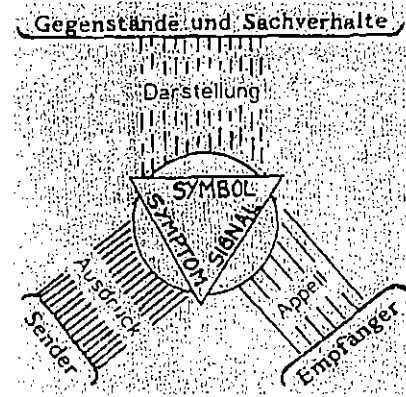


Fig. 2: Modelo de comunicação - GROSS, H. *Einführung in die germanistische Linguistik*, München, iudicium Verlag, 1988, p. 29.

Mas dissemos acima que as imagens podem servir de apoio para o que queremos ou temos intenção de dizer, isto é, as imagens também podem acompanhar o nosso texto verbal ilustrando, esclarecendo, complementando os dados de que a parte verbal não é capaz de dar conta. Nesse caso, texto e imagem formam um todo articulado, coerente (ou não), colocando dois códigos – o verbal e o icônico – em interação. Esta articulação texto-imagem no interior do texto global é o que constitui o chamado **hipertexto**.

1.2. Imagem, texto, hipertexto

Na acepção de Martin STEGU (1989, 31), o hipertexto é "um conglomerado composto de textos verbais e icônicos". Neste conglomerado, a parte verbal pode ser constituída por vários minitextos – títulos, subtítulos, tópicos, legendas, epígrafes, entre outros – ou por um único texto autônomo. É dentro desse conjunto que examinaremos a relação de tensão e interação entre os textos verbal e icônico.

Hipertextos são textos caracterizados basicamente pelos aspectos de não-linearidade, associatividade sinestésica, operacionalidade e interatividade (FREISLER, 1994, 19). Opõem-se, portanto, ao conceito de

“texto linear” tradicional, que é marcado pela relação de continuidade textual baseada na concepção aristotélica de princípio, meio e fim.

Os hipertextos são uma forma de representação mais flexível, pois permitem apresentar modos de ver diferentes e até mutuamente excludentes, possibilitando a coexistência de associações as mais diversas entre quaisquer conteúdos que se queira mostrar. Assim, por exemplo, o produtor do texto pode se valer do hipertexto se sua intenção é transmitir ao receptor um certo tipo de conhecimento, cujos conteúdos são demasiado complexos para serem expressos apenas pelo enunciado lingüístico. Com a ajuda do hipertexto, o objetivo do produtor poderá ser concretizado, com maior eficácia, por meio de uma estrutura visual facilmente compreensível, que substitui, amplia ou reitera o sistema de codificação linear da escrita alfabética.

Nesse ponto, a codificação de um mesmo referente em dois códigos diferentes segue o princípio da **redundância**, entendido aqui não no sentido que lhe atribuí o senso comum, mas como “grandeza que pode ser vista como complementar à informação” (NORTH, 1985, 147), através da qual uma mensagem é transmitida em dois códigos diferentes para que haja o mínimo de perda de informação. Tal recurso serve ao produtor como estratégia de balizamento, isto é, como tentativa de direcionar a interpretação do receptor, a fim de mantê-la o mais próximo possível da leitura intencionada por ele, produtor. Esse princípio, aqui brevemente tratado, tem implicações e aplicações ponderáveis tanto no processo de passagem de uma língua-cultura para outra, quanto no processo de aquisição de uma segunda língua.

1.3. Hipertexto, recepção, co-autoria

O conceito de hipertexto é, na verdade, uma extensão do conceito de linguagem, à medida que reúne as dimensões lingüística e não-lingüística num contexto comunicativo-funcional mais amplo, caracterizado por um todo discursivo complexo, onde interagem elementos verbais e não-verbais, ligados de forma particular a aspectos situacionais de produção e recepção de textos e a valores culturais inerentes a estes

dois momentos. O sentido do texto surge da interação de todos esses planos, mas só se realiza plenamente quando encontra no receptor seu co-autor, que o decodifica e o interpreta. Como nota Christiane Nord: “O texto, enquanto realização da intenção de um produtor textual, permanece algo provisório, até que seja recebido por um destinatário. Somente na situação de comunicação é que se completa a recepção e, com ela, a função textual, somente através do receptor o texto é finalmente ‘realizado’” (1982, 384).

Dois noções são importantes para a decodificação de um texto: “[...] a noção de função comunicativa do texto, enquanto reflexo da intenção comunicativa do emissor, e [...] a noção de estratégia, fruto de uma reflexão preliminar à formulação do texto propriamente dito e espinha dorsal do processo de tomada de decisões que caracteriza a produção e a tradução de textos” (AZENHA 1994, 93). Embora a citação se refira à passagem de textos de uma língua-cultura para outra, ao processo tradutológico, enfim, cremos que ela também possa ser aplicada às alterações operadas na configuração do hipertexto por força de seu comprometimento com a dimensão cultural, o que obriga o produtor a adequar os recursos icônicos à finalidade comunicativo-funcional do texto a ser produzido, se for este o seu objetivo.

Quando dizemos que o receptor é co-autor do texto recebido, referimo-nos diretamente aos conceitos da estética da recepção sobre a leitura. No ato de ler, o leitor vai reconstruindo o texto, mas com muitas lacunas de compreensão (*Leerstellen*); estes vazios semânticos vão sendo gradualmente preenchidos pelos conhecimentos que ele já traz em sua bagagem intelectual e afetiva, em suas experiências e vivências individuais, no conhecimento que já possui do mundo (*Weltwissen*) e do texto (*Textwissen*). Essa fase de compreensão já envolve uma interpretação pessoal por parte do receptor que, ao ler, incorpora esses conhecimentos prévios, participando ativamente da produção de um novo texto. Daí a noção de que, para cada texto, existem *n* leituras, *n* interpretações. Tais variações se reportam, contudo, a paradigmas lingüísticos partilhados pelos leitores de dada comunidade num dado momento histórico, o que viabiliza a comunicação, a despeito dos “acréscimos” individuais.

2. Aplicação

Nesta parte, vamos concentrar nossos exemplos no hipertexto em si, isto é, na articulação texto-imagem. Na análise dos textos aqui apresentados, o fator motivador está concentrado no emprego diferenciado dos recursos icônicos em sua relação dinâmica com o texto verbal, sendo ambos partes constitutivas da totalidade complexa representada pelo binômio língua/cultura. De fato, é nessa interação que se realizam as possíveis inter-relações entre as dimensões lingüísticas – léxico + estruturas sintático-semânticas –, não-lingüísticas – recursos icônicos, gráficos e tipográficos, uso da dimensão espacial – e comunicativo-funcionais – o objeto da comunicação como produto das relações entre produtor e receptor do texto, a intenção comunicativa do emissor e seus efeitos de apelo expressa na estrutura superficial do texto.

Tentaremos apresentar casos de uso bem-sucedido e mal-sucedido da imagem em segmentos textuais das seguintes tipologias: textos técnico-científicos, textos didáticos e textos literários. Conforme o caso e a tipologia textual, mostraremos que o uso adequado ou inadequado da imagem pode ajudar ou atrapalhar a compreensão que se almeja alcançar junto ao receptor do texto. Desnecessário dizer que o corpus de textos não nos permite generalizar os resultados de nossa análise, mas serve tão somente ao objetivo descrito no início deste trabalho.

2.1. Textos técnicos e científicos

A distinção entre texto científico e técnico é controversa e mereceria uma reflexão mais aprofundada. Mas como o objetivo deste estudo introdutório é sensibilizar para as relações entre signo verbal e signo icônico na constituição do hipertexto e suas conseqüências para o ensino de segunda língua e de tradução, deixaremos de lado a discussão sobre critérios de tipologia textual e consideraremos o aspecto argumentativo como o traço distintivo fundamental para a caracterização do texto científico e o caráter de instrução como o elemento diferenciador do texto técnico. Tal distinção será feita por motivos meramente didáticos, já que partimos do pressuposto de que os exemplares textuais são, antes de mais nada, for-

mas híbridas, e que uma tipologia textual dificilmente será capaz de dar conta, de forma indiscutível e definitiva, da imensa variedade de textos.

O diálogo texto-imagem parece ser mais evidente nas ciências exatas e biológicas. Gráficos, tabelas e ilustrações são – este parece ser o senso comum – elementos indispensáveis para o suporte da transmissão de conceitos e informações nas áreas da Medicina, Biologia, Botânica, Física, entre outras. A Matemática, a linguagem da lógica e a linguagem de máquinas empregam de tal forma o signo icônico que, para os destinatários dos textos produzidos nessas áreas, ele parece estar intimamente atrelado ao “perfil” de tais textos.

Neste trabalho, porém, vamos concentrar nossos exemplos em textos da área das Ciências Humanas, mais especificamente dos Estudos da Linguagem e de Tradução. Aqui, embora menos evidente, o diálogo texto-imagem não é menos importante, conforme tentaremos mostrar a seguir. As fontes das ilustrações vêm arroladas ao final do trabalho.

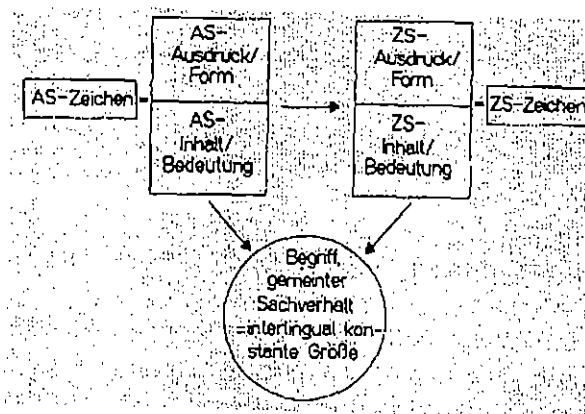


Fig. 3: Modelo de tradução - KOLLER, W. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 4a. ed. rev. e ampl., Heidelberg-Wiesbaden, Quelle & Meyer, 1992, p. 97.

A Fig. 3 representa um modelo de tradução e tem o objetivo de servir de suporte – complementação e síntese – para o que se expôs na parte verbal. Para além desse primeiro objetivo, mais evidente, digamos, está também um anseio, por parte dos autores de, em se usando representações esquemáticas e tabelas para se falar de tradução, “atribuir

cientificidade” ao tema, na tentativa de colocar limites à subjetividade e de alterar o *status* dos estudos tradutológicos frente às outras ciências, mais “exatas”, e das quais freqüentemente partem críticas severas à instabilidade do objeto de estudo das Ciências da Linguagem. Tal empenho se evidencia, por exemplo, na Fig. 4.

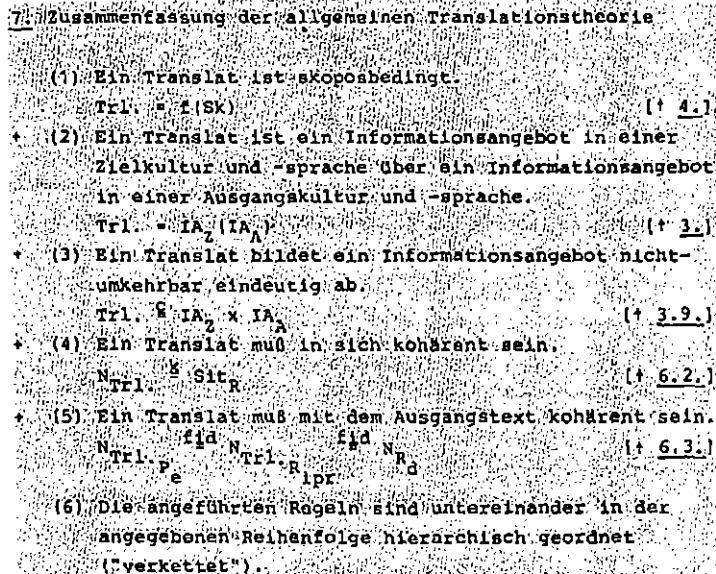


Fig. 4: Versão resumida da teoria geral da translação - REISS, K.; VERMEER, H.J. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1984, p. 119.

Mas se, por um lado, o emprego de tais recursos pode significar maior precisão, maior síntese e até maior credibilidade às idéias que se quer defender, por outro, esses mesmos recursos revelam com mais clareza a ancoragem desses textos num modo de pensar a tradução, e abrem, assim, flancos para novas críticas. No caso da Fig. 4, algumas correntes dos estudos de tradução poderiam contra-argumentar, por exemplo, que a redução do processo tradutório a uma fórmula matemática não é capaz de dar conta de sua complexidade. Vemos, portanto, que a ponderação no emprego dos recursos visuais é importante para se controlar efeitos indesejados, e isso só pode acontecer se o produtor do texto, pelo menos uma vez, teve a chance de refletir sobre a natureza de tal emprego, sobre a

pertinência de sua relação com o texto verbal e sobre suas possíveis consequências. Um outro “efeito colateral” do emprego de representações esquemáticas em textos de natureza científica é o que nos mostra a Fig. 5:

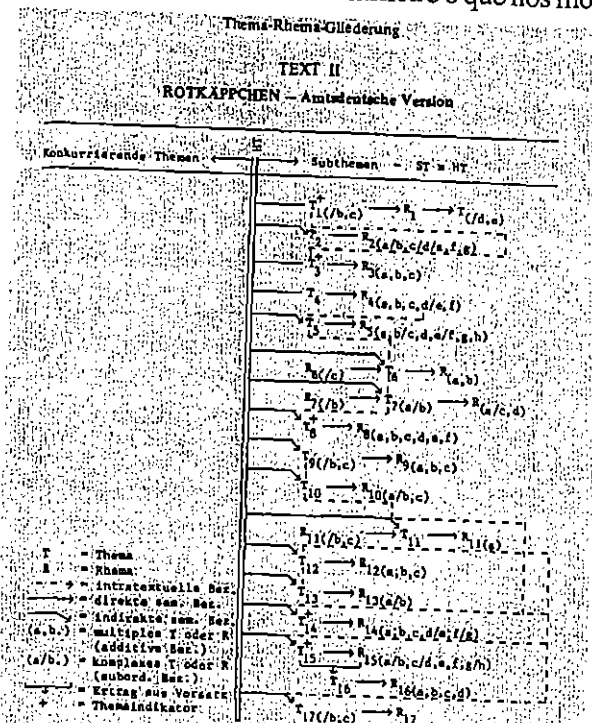


Fig. 5: Estrutura tema-rema de “Chapeuzinho Vermelho na versão em alemão burocrático” - SNELL-HORNBY, M. *Übersetzungswissenschaft: Eine Neuorientierung*, Tübingen, Francke, 1986, p. 168-169.

Neste caso, a análise “visualizada” pode significar economia, concisão, precisão, mas isso nem sempre é sinônimo de clareza – outra característica importante dos textos científicos – , já que a decodificação do modelo e o controle da acuidade do esquema em relação ao texto verbal requerem do leitor, além de conhecimentos prévios, não apenas do assunto tratado, mas também do processo mesmo de “entender” um esquema crivado de símbolos, também uma boa dose de paciência. Trata-se de um caso em que a tentativa de esclarecer pode se transformar em elemento desmotivador da leitura.

Passemos, então, aos textos técnicos. Vamos usar aqui alguns exemplares de textos de instrução que acompanham produtos e serviços. Nesses, os recursos visuais são amplamente empregados para marcar o seu caráter utilitário e viabilizar a comunicação entre a instância “técnica”, produtora, e a “leiga”, consumidora.

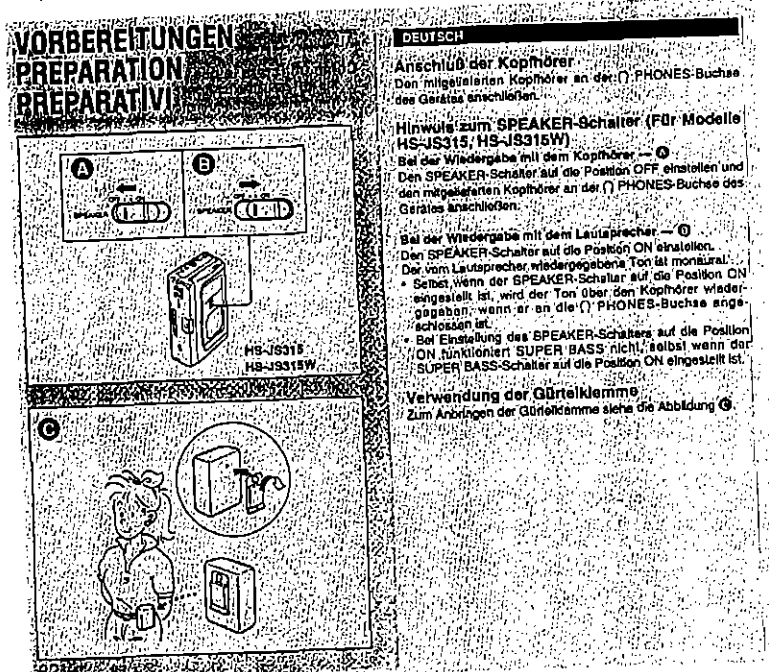


Fig. 6: Manual de instruções de um walkman

A Fig. 6 mostra uma página de um manual de instruções de um walkman. Neste caso, os recursos visuais servem à identificação das partes descritas no texto e “decodificam” os termos técnicos apresentados na parte verbal, na medida em que mostram, na ilustração, os referentes, as “coisas” a que os termos se referem. A função da imagem, neste caso, além de auxiliar no processo de vulgarização dos conhecimentos técnicos, é de “encurtar o caminho” entre o texto verbal e o usuário, pois o produtor pode prescindir da explicação sobre “o que é” a coisa descrita ou nomeada e também pode deixar de lado as longas explicações que seriam necessárias para que o usuário localizasse, no apare-

lho adquirido, o botão ou o dispositivo descritos. Neste caso, a fusão de elementos verbais e não-verbais funciona como ponte necessária para a estratégia do produtor textual de atingir um público destinatário, mais preocupado em saber como usar, do que em conhecer características intrínsecas – “técnicas”, podemos dizer – do produto vendido ou do serviço oferecido.

Mas nem sempre o diálogo texto-imagem é frutífero e coerente com os objetivos do tipo de texto em que ele se acha inserido. A Fig. 7 – o verso de uma bula de remédio – traz o segmento textual intitulado “Posologia” em tipo gráfico reduzido:

Contra-indicações
Adalat retard está contra-indicado em caso de hipersensibilidade à nifedipina, no choque cardiogênico e durante a gravidez. Não há dados disponíveis sobre o uso durante a lactação.

Interações medicamentosas
O efeito anti-hipertensivo do Adalat retard pode ser potencializado por outras drogas anti-hipertensivas. Monitorização cuidadosa do paciente está indicada quando da administração concomitante de nifedipina e betabloqueadores; pois importante hipotensão pode ocorrer; também é conhecido o fato de que pode desenvolver-se insuficiência cardíaca. No caso de retirada do betabloqueador, recomenda-se que esta seja feita de forma gradual, por 8 a 10 dias. O efeito anti-hipertensivo do Adalat retard pode ser potencializado pela administração concomitante de diltiazem.

Reações adversas
Reações adversas ocorrem predominantemente no início do tratamento e em geral são leves e transitórias. Cefaleia, “flush” e sensação de calor podem ocorrer ocasionalmente, decorrentes do seu efeito vasodilatador.
Em casos isolados, náuseas, tontura, cansaço, reações dérmicas, parestesia, hipotensão severa e palpitações têm sido observadas, principalmente depois de altas doses.
Edema de membros inferiores desenvolve-se ocasionalmente como resultado da dilatação seletiva dos vasos arteriais.
Hipertrofia gengival e ginecomastia podem ocorrer em casos extremamente raros durante terapêutica prolongada; porém regredem completamente após interrupção do tratamento. Dor(es) torácica(s) por vezes logo originais podem desenvolver-se em casos extremamente raros. Se a relação com Adalat retard for estabelecida, a terapêutica deve ser interrompida. Também é igualmente raro observar-se alterações da função hepática (inclusive colestase e intra-hepática) e aumento das transaminases e hiperglicemia transitória. Esta última deve ser considerada no aumento do diabetes mellitus. Adalat retard não possui qualquer efeito diabético. Deve-se controlar muito de perto pacientes em diálise com hipertensão maligna e insuficiência renal irreversível e pacientes hipovolêmicos; pois importante queda da pressão arterial pode ocorrer como resultado da vasodilatação. No início do tratamento, durante mudança da medicação e sob ingestão alcoólica, pode haver diminuição da capacidade de reagir do paciente; cuidado quando dirigir ou operar máquinas.

Posologia
O tratamento deve, na medida do possível, ser individualizado tendo em conta a severidade da doença e a resposta do paciente. Recomendamos o seguinte esquema terapêutico:
1 - Em casos de hipertensão arterial, administrar 1 comprimido de Adalat retard, 2 vezes ao dia. Em alguns casos, um aumento posterior da dosagem para 2 comprimidos 2 vezes ao dia (2 x 40mg) pode ser necessário.
2 - Em casos de angina do peito crônica estável (angina de esforço) e angina do peito pós-infarto do miocárdio, administrar 1 comprimido de Adalat retard, 2 vezes ao dia.
Se o efeito anti-anginoso adequado não for obtido após 14 dias de tratamento recomenda-se substituir o Adalat retard pelas cápsulas de ação rápida de Adalat.
Adalat retard deve ser engolido inteiro com um pouco de líquido, independentemente das refeições. O intervalo recomendado entre doses individuais é de 12 horas e não deve ser menor do que 4 horas.
Nifedipina é sensível à luz e substância contida no comprimido está protegida da luz tanto dentro como fora da embalagem. Deve ser evitada exposição direta à luz do sol.

Nota:
Quando for necessário rápido início de ação no tratamento de estados agudos dos vasos coronarianos (especialmente angorina, angina de Prinzmetal, angina de repouso de formas paroxísticas da doença, de crise hipertensiva, as cápsulas de Adalat de ação rápida devem ser empregadas. A introdução de Adalat retard deve ser tomada após melhora do estado agudo em questão.

Superdosagem
Em casos de reações adversas severas a superdosagem preconiza-se a administração lenta, sob vigilância, de gluconato de cálcio, além de terapêuticas complementares.

Vende sob prescrição médica
Registro MS 0428.0001
Farm. Resp.: Shidue (Anist) CRF: SP nº 5883
Fabricado segundo fórmula original da Bayer AG, Alemanha, pela Bayer do Brasil S.A.
Rua Domingos Jorge, 1000 - São Paulo - SP.
C.G.C. 33.018.748/0001-70 - Indústria Brasileira - Nº do lote, validade e data de fabricação: Vide cartucho.
2288904

Fig. 7: Bula de um medicamento

Ora, em se tratando a bula de informações sobre a constituição e o uso de determinado medicamento, é de se estranhar que justamente a parte do texto na qual o usuário estaria, pelo menos teoricamente, mais interessado, apareça em tipo gráfico menor do que o restante das informações. Afinal, numa cultura marcada pelos problemas oriundos da automedicação e seus efeitos danosos para a saúde, o espaço reservado à posologia poderia, ou mesmo deveria, lançar mão de um conjunto de recursos de destaque – o texto emoldurado, as informações em negrito, os números referentes às quantidades em destaque, entre outros –, a fim de que o usuário fosse alertado para a importância da dosagem correta, para os perigos da automedicação e para as conseqüências de uma dose excessiva do medicamento.

Num outro exemplo, um manual do usuário de automóvel, a criatividade no uso das ilustrações acrescenta outras dimensões de sentido e enriquece o diálogo texto-imagem. A Fig. 8-A nos mostra de que maneira a filial brasileira da montadora “ilustra” a questão de se dirigir economicamente. O mesmo tema, no texto produzido pela filial alemã da montadora (Fig. 8-B), é tratado de forma didática, por assim dizer, pois além de ilustrar a questão da economia ao se dirigir, “instrui” o usuário alertando-o para a necessidade de “pisar de leve” no pedal do acelerador:

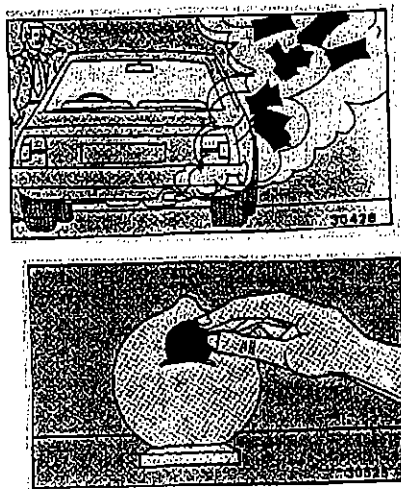


Fig. 8-A: Manual de usuário de automóvel (em português)



Fig. 8-B: Manual de usuário de automóvel (em alemão)

Num último exemplo (Fig. 9-A), vemos que o uso indiscriminado de recursos visuais acaba comprometendo a clareza da informação veiculada. Nesta proposta de cartão de crédito, a profusão de elementos visuais, aliada aos tons fortes das cores e ao fundo escuro, provavelmente dificultará o trabalho dos correios no encaminhamento da correspondência. Uma proposta da mesma empresa, recolhida no balcão de um estabelecimento comercial alguns anos depois da primeira (Fig. 9-B), mostra o espaço reservado ao encaminhamento da proposta via correio livre dos elementos visuais perturbadores da versão anterior. Esse fato demonstra uma estratégia da empresa em melhorar a apresentação de seu produto, tirando de cena os elementos visuais em excesso e facilitando com isso a compreensão imediata, pelo usuário, das informações principais.



Fig. 9-A: Proposta de adesão a cartão de crédito (versão anterior)



Fig. 9-B: Proposta de adesão a cartão de crédito (versão nova)

2.2. Livros didáticos e textos literários

Um livro didático contém, necessariamente, signos verbais e icônicos. A questão que se coloca aqui é como trabalhar com eles de forma integrativa, econômica e eficiente. Tome-se, por exemplo, a figura abaixo reproduzida:



Fig. 10: Foto ilustrativa de lição do livro didático de alemão BNS - BRAUN, K.; NIEDER, L.; SCHMÖE, F. *Deutsch als Fremdsprache IA: Grundkurs (Neubearbeitung)*, 5a. reimpr., São Paulo, Editora Pedagógica e Universitária Ltda., 1978, p. 132.

O que observamos é uma sala de estar de uma família de classe média. Sobre a mesa, em primeiro plano, encontra-se um guia turístico de Paris; no chão, um tapete e uma pele de animal. Sobre a mesa, um arranjo de frutas e flores. Sentados em poltronas de couro estão um homem e uma mulher, que conversam e fumam. Ele usa um terno, ela uma blusa e uma saia ou calça (a imagem não esclarece). Ele está sentado na beirada da poltrona; ela, confortavelmente recostada em sua poltrona. O homem tem uma expressão séria e a mulher sorri e parece estar prestando bastante atenção aos argumentos de seu interlocutor. Vejamos, agora, o que nos “diz” esta imagem sobre o tema da discussão. É possível inferir, pela foto, que tipo de relação une os interlocutores, seu grau de parentesco, por exemplo?

Como nesse caso se trata de um livro didático, a função da imagem é ilustrar a situação em que se dá o diálogo a ser introduzido. Neste exemplo específico, porém, a imagem pode levar a interpretações errôneas, concluindo-se, por exemplo, que o homem da foto está de visita (veja-se a sua posição na poltrona) e a mulher, supostamente a dona da casa, parece estar mais descontraída e à vontade do que seu interlocutor. Este, aliás, poderia ser um vendedor, ou apenas um conhecido. No diálogo que se segue, descobrimos, porém, que se trata de marido e mulher discutindo sobre quem convidar para uma festa que estão planejando. A imagem, portanto, não é unívoca, dando margem a inúmeras interpretações. O processo de decodificação e, por extensão, a comunicação, fica prejudicado, pois o elemento icônico não serve ao propósito de dar suporte ao texto verbal. Destaque-se aqui o veículo em que aparece este hipertexto – um livro didático – o que já diz muito sobre as tarefas que esse texto tem a cumprir: a parte não-verbal deve desvendar e não ocultar os elementos que compõem a cena e que emolduram o tópico gramatical e o vocabulário a serem trabalhados em aula. Afinal de contas, o estudante não deve ser sobrecarregado. E nem o professor, que neste caso trabalha com um complicador a mais, ou seja, a não-pertinência da interação texto-imagem. Além de funcionar, portanto, como elemento contextualizador do tema a ser focado no livro didático, a interação signo icônico – signo verbal pode vir a se somar a outros critérios adotados na elaboração e na avaliação de obras didáticas.

Já o trabalho com textos literários no ensino de segunda língua ou mesmo no ensino de literatura para falantes não-nativos do idioma em questão traz à baila, com frequência, a questão da seleção de textos em função do grau de domínio lingüístico do público-alvo. Em geral, o aspecto icônico é relegado a um segundo plano durante o processo de seleção de textos; no entanto, este pode ser justamente o elemento motivador e preparador do texto em questão, contribuindo, com a sua porção lúdica, para a fruição do texto literário. Vejamos o exemplo seguinte:



Fig. 11: Capa de exemplar de *Berlin Alexanderplatz* - RÖTZER, H.G. *Geschichte der deutschen Literatur: Epochen, Autoren, Werke*, Bamberg, C.C. Buchners Verlag, 1992, p. 322.

Trata-se da ilustração de capa de *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, uma obra do Expressionismo alemão. Em cima, à esquerda, o leitor já se depara com os nomes de autor e obra e é informado também sobre quem é a personagem principal, ou seja, Franz Biberkopf: ALFRED DÖBLIN – BERLIN ALEXANDERPLATZ – DIE GESCHICHTE VOM FRANZ BIBERKOPF. As ilustrações menores mostram um homem (provavelmente Franz Biberkopf) em diferentes situações: como vendedor; ao lado de uma carro que está sendo descarregado por dois outros homens; ao lado de uma mulher deitada no chão; sozinho; observando transeuntes. Em seguida, o olhar se dirige às palavras em destaque no texto (MANN; BERLIN ALEXANDERPLATZ; MANN; BRAUT; MANN; FRANZ BIBERKOPF; ALEXANDERPLATZ, bem como um segmento de texto destacado em vermelho, no original, o que parece lhe conferir uma importância maior). De fato, estes são, de modo resumido, alguns estágios da vida do personagem principal, que são complementados, posteriormente, no momento em que o leitor mergulha no texto propriamente dito. É de se ressaltar, também, que a mescla de imagem e texto é característica do processo de montagem da época expressionista: mistura de filme e texto, imagem e texto, ou seja, um uso precoce das possibilidades do hipertexto já nas primeiras décadas deste século.

Nesse sentido, os recursos icônicos funcionam como suporte inicial para a aproximação do texto. As ilustrações aí inseridas, destacadas por meio de diversas cores – nesse caso o azul e o vermelho, não visíveis na reprodução deste trabalho – visualizam o título, bem como os pontos centrais da obra. O destaque em vermelho no original (“*Man fängt nicht...*”) tem a função comparável à de moral da história, facilitando a decodificação do texto por parte do leitor. Este fator pode, porém, direcionar a leitura do texto em questão, à semelhança do recurso empregado em jornais e revistas denominado “box” das matérias. Aqui, no entanto, ocupamo-nos apenas do aspecto facilitador do trabalho didático.

3. Considerações finais

Conforme observamos inicialmente, o objetivo deste trabalho era sensibilizar estudantes de segunda língua e de tradução para questões en-

volvidas no uso consciente de recursos visuais, a fim de tornar mais eficiente o trabalho com texto em sala de aula e até mesmo em situação profissional. Observamos, também, que fizemos um recorte no universo multifacetado dos textos, restringindo-nos apenas ao exame de alguns exemplares que, a nosso ver, se prestavam a esse propósito.

Os exemplos apontados acima revelam um aspecto a ser considerado mais extensamente na seqüência deste trabalho introdutório: a questão do emprego dos recursos gráficos e tipográficos na constituição do texto. O uso diferenciado de letras, números e sinais diacríticos, bem como os recursos de destaque e a espacialização, podem (e devem) ser empregados como suporte para a melhor ordenação do texto. Aliás, são esses elementos que, muitas vezes, facilitam a leitura do receptor, já que é sobretudo através deles que a segmentação do texto se evidencia. Se voltarmos à Fig. 6 e imaginarmos um bloco de texto sem divisão espacial e sem recursos de destaque (negrito, itálico, sublinhados), veremos que de nada adiantaria estar este bloco verbal "intrinsecamente" ligado a uma imagem, se ele próprio, de alguma forma, não fosse compreensível em si e se esta ligação com a imagem não se fizesse clara; se ele, em última análise, não "convidasse" o seu destinatário à leitura, e não o fizesse de forma coerente, dispondo os segmentos que o constituem de forma ordenada, clara e econômica.

Do que se expôs acima, podemos dizer que o emprego de recursos visuais e tipográficos na constituição dos textos é uma realidade de que temos consciência no momento em que desempenhamos nosso papel de receptores de tais textos, mas que nem sempre são devidamente aproveitados no momento da produção textual, nem mesmo por profissionais que – pelo menos teoricamente – deveriam estar em condições de explorá-los como fonte de apoio em suas estratégias de produção. Assim, por extensão, este breve exame revela a necessidade de os estudantes de segunda língua e de tradução serem sensibilizados, no momento da produção do texto verbal, para toda uma gama de recursos icônicos, cuja função, como vimos, é a de dar suporte aos conceitos verbalmente desenvolvidos. Em muitos casos, como pudemos observar nos exemplos de textos técnicos e científicos, não apenas a precisão terminológico-conceptual desses textos depende intrinsecamente do diálogo que o texto

verbal mantém com os elementos visuais, mas também a própria estruturação do texto verbal e, por conseguinte, sua compreensão por parte do leitor/usuário.

A conscientização dos alunos de segunda língua e de tradução acerca das relações entre texto e imagem revela campos potencialmente muito interessantes a serem explorados, principalmente se levarmos em conta que tais aspectos devolvem ao indivíduo produtor de texto sua condição de redator *criativo* e o coloca *pari passu* com o avançar da informática na área da produção textual, em que os programas de redação por computador cada vez mais vêm associados à imagem e ao som nos recursos da multimídia.

Referências bibliográficas

- AZENHA JR., J. *Aspectos culturais na produção e tradução de textos técnicos de instrução alemão-português: teoria e prática*, Tomo I. São Paulo, USP/FFLCH, 1994. (Tese de Doutorado)
- FREISLER, S. "Hypertext – Eine Begriffsbestimmung". In: *Deutsche Sprache* 1/94, 22. Jg., p.19-50, 1994.
- GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*, (Trad. de Alceu Dia Lima et al.). São Paulo, Cultrix, 1983.
- GROSS, H. *Einführung in die germanistische Linguistik*, München, iudicium Verlag, 1988.
- NORD, C. *Textanalyse und Übersetzen*, Heidelberg, Julius Groos, 1988.
- NÖTH, W. *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985.
- STEGU, M. "Text und Bild in der Fachkommunikation". In: DRESSLER/WODAK (org.). *Fachsprache und Kommunikation*, Wien, Bundesverlag, p.30-43, 1989.
- WARNING, R. (org.). *Rezeptionsästhetik*, München, Fink/UTB, 1988.

O CAMPO INICIAL DA FRASE E A ESTRUTURA INFORMACIONAL DO TEXTO

*Selma M. Meireles, Hardarik Blühndorn**

Abstract: An important role in the coherence of texts is played by the distribution of information in the sentence. The present paper especially examines the beginning of sentences (topics). Which syntactic elements are most adequate to initiate a sentence, and which of their characteristics can be considered responsible for this? After a short review of the pertinent literature, we shall present grammatical, semantic and pragmatic factors that organize topicalization. The point of departure are the patterns of basic serialization as defined by the grammar. Deviations of these patterns can particularly be a result of the principle of known information. In addition to this constitutive principle, we can distinguish five regulative principles that lead to non-marked topicalizations (situation, empathy, iconicity, lengthening terms, text connection). In the closing sections, the positioning of phrasal accents and some special types of topics will be discussed. All the examples given are from modern German.

Zusammenfassung: Eine zentrale Rolle für die Kohärenz von Texten spielt die Verteilung der Informationen im Satz. In der vorliegenden Arbeit werden vor allem Satzanfänge (Topiks) betrachtet. Welche Elemente (Satzglieder) sind geeignete Anfangselemente, und auf welche Eigenschaften ist dies zurückzuführen? Nach einem Überblick über die einschlägige Literatur werden grammatische, semantische und pragmatische Faktoren vorgestellt, die die Topikalisierung regeln. Den Ausgangspunkt bildet die grammatisch definierte Grundserialisierung. Abweichungen von ihr können sich vor allem aufgrund des Bekanntheitsprinzips ergeben. Neben diesem konstitutiven Prinzip werden fünf weitere, regulative Prinzipien benannt, die zu einer unmarkierten Topikalisierung führen (Situierung, Empathie, Ikonizität, wachsende Glieder, Textkonnekction). In den Schlußkapiteln werden die Plazierung des Satzakkentes und einige besondere Typen von Topiks behandelt. Alle verwendeten Beispiele stammen aus der deutschen Gegenwartssprache.

Palavras-chave: Topicalização; Coerência Textual; Gramática; Língua Alemã.

* Os autores são professores doutores do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

1. Introdução

Entre os temas pertinentes à lingüística textual, o conceito de **coerência** é especialmente importante (cf. KOCH & TRAVAGLIA 1993, 1995). A coerência é considerada um dos fatores característicos da textualidade, ou seja, uma das qualidades que fazem com que um texto constitua uma unidade delimitada e completa (cf. DE BEAUGRANDE & DRESSLER 1981: 4 s.; SOWINSKI 1983: 22, 83). Distinguem-se três aspectos complementares da coerência: o aspecto comunicativo, o cognitivo e o formal (cf. VAN DIJK & KINTSCH 1983: 78 ss.; STROHNER & RICKHEIT 1990; SCHADE & al. 1991; RICKHEIT & STROHNER 1992; RICKHEIT & al. 1995: 172 ss.).

Quando falamos em **coerência comunicativa**, pensamos na possibilidade de os participantes da comunicação atingirem uma compreensão mútua dentro de um contexto de experiências comuns. Tais reflexões pertencem ao âmbito da **pragmática textual** (cf. p. ex. SCHMIDT 1976; HEINEMANN & VIEHWEGER 1991: 50 ss.).

A **coerência cognitiva** resulta da tendência dos falantes a se restringirem a uma relativa unidade temática dentro de cada texto. A unidade temática é construída a partir do conhecimento do mundo e das experiências acumuladas dos falantes. Estes aspectos são estudados pela **semântica textual** (cf. HEINEMANN & VIEHWEGER 1991: 36 ss., 66 ss.; SCHNOTZ 1994: 143 ss.).

A **coerência formal** (também conhecida como coesão; cf. KOCH 1993) dá-se pelas ligações adequadas entre os elementos da superfície lingüística do texto. Muitos autores ocuparam-se especialmente do estudo de elementos lexicais, como pronomes, determinantes, conjunções, entre outros (cf. p. ex. SCHECKER & WUNDERLI 1975; HALLIDAY & HASAN 1976; HARWEG 1979; DE BEAUGRANDE & DRESSLER 1981: 50 ss.; WEINRICH 1993). Tais pesquisas pertencem à **gramática textual**.

Parte da coerência textual é obtida por meio da estruturação do fluxo de informações (cf. SCHNOTZ 1994: 227 ss.). Isto corresponde a dizer que o falante deve organizar a seqüência em que apresenta suas idéias ao destinatário. Por isso, a **estrutura informacional** é um dos assuntos centrais da lingüística textual.

Para o estudante de línguas, é importante conhecer os princípios da coerência e da estrutura informacional, pois estes formam a base para a produção e recepção adequada de textos, tanto na língua estrangeira como na língua materna (cf. KOCH & TRAVAGLIA 1993: 82 ss.). Também o professor deve conscientizar-se desses princípios, a fim de poder propiciar a seus alunos uma formação pertinente.

Pretendemos, portanto, neste artigo, esboçar alguns aspectos básicos da teoria da estrutura informacional e discutir seus efeitos na superfície formal, como já fizemos em *workshops* e na prática de aula. A partir de um breve resumo de teorias historicamente importantes, apresentaremos o conceito de **tópico** que nos servirá como base para determinar os fatores que regem a estruturação da informação. Restringimo-nos, aqui, a exemplos em alemão, embora, a princípio, consideremos universais as regras da estruturação da informação.

2. Conceitos da estrutura informacional

Na discussão sobre a estrutura informacional, foram estabelecidos dois pares de termos técnicos: *tópico e comentário* (mais frequentes na tradição norte-americana) e *tema e rema* (introduzidos por AMMANN 1928 e mais frequentes na tradição européia). Com o segundo par também está relacionado o termo *perspectiva funcional da sentença* (inglês *functional sentence perspective*; alemão *Funktionale Satzperspektive*) (cf. KALLMEYER & MEYER-HERMANN 1980: 249).

Todos estes termos, comumente utilizados como quase sinônimos, foram definidos de maneira bastante heterogênea e imprecisa, muitas vezes confundindo aspectos pragmáticos, semânticos e gramaticais. Podemos, no entanto, distinguir seis critérios que frequentemente se encontram na base das definições (cf. WEIGAND 1979; LEISS 1992: 125).

O critério mais antigo, advogado especialmente pelo lingüista tcheco Vilém MATHESIUS (cf. 1928), é a distinção entre a entidade sobre a qual se diz algo (em alemão *Satzgegenstand*) e as informações que são fornecidas sobre esta entidade (em alemão *Satzaussage*) (cf. também SAPIR 1921: 119). Nota-se que este é um critério pragmático: o falante escolhe

uma entidade à qual ele se refere e sobre a qual pretende dizer algo. Tal escolha é um comportamento (intencional) do falante (cf. LYONS 1977: 177 s.). Embora o *Satzgegenstand* seja frequentemente designado pelo sujeito da oração, os dois não devem ser confundidos, pois a noção de sujeito é um conceito gramatical (cf. WEIGAND 1979: 167 s., 178). O mesmo vale para o relacionamento entre *Satzaussage* e predicado (ib.). Foi estabelecida, na lingüística, a distinção entre o **sujeito gramatical** (marcado, em alemão e outras línguas, pelo nominativo e pela concordância com o verbo conjugado), o assim chamado **sujeito lógico** (o elemento que designa o agente) e o assim chamado **sujeito psicológico** ou **temático** (o elemento que designa o *Satzgegenstand*) (cf. VON DER GABELNTZ 1901: 102 s., 365 ss.; PAUL 1920: 124 ss.; LYONS 1977: 500 ss.; EROMS 1986: 2 ss.; EISENBERG 1994: 277 ss.; HALLIDAY 1994: 31). O lingüista francês Jean M. ZEMB (cf. 1978: 396 ss.) elaborou a distinção entre *Satzgegenstand* e *Satzaussage*, constatando que, em termos semióticos, a codificação do *Satzgegenstand* se dá por designação (francês *désignation*, alemão *Bezeichnung*) enquanto a *Satzaussage* é um puro significado (francês *signification*, alemão *Bedeutung*).

Um segundo critério, já inaugurado por MATHESIUS (cf. 1929: 126 s.) e destacado posteriormente pelo lingüista norte-americano Wallace CHAFE (cf. 1974, 1979: 218 ss., 1994: 71 ss.), é a questão de saber se um conceito, na estimativa do falante, já se encontra ativado ou não na cognição do destinatário. Este critério recebe denominações como *informação conhecida vs. não-conhecida*, *dada/antiga vs. nova*, *introduzida vs. não-introduzida* (inglês *given/old vs. new information*, alemão *bekannte vs. unbekannte*, *gegeben vs. neue*, *eingeführte vs. nicht-eingeführte Information*; cf. HAFTKA 1982: 195). Trata-se aqui de um critério cognitivo no que se refere ao conhecimento efetivo por parte dos interlocutores e de um critério pragmático no que se refere à relação comunicativa entre eles (cf. LYONS 1977: 508). Autores como o tcheco Jan FIRBAS (cf. 1965, 1966 a, 1987, 1995: 6 ss.) e a norte-americana Ellen F. PRINCE (1981) conceberam o espectro entre informação conhecida e informação não-conhecida como uma escala variável (cf. também EROMS 1986: 52 ss.), enquanto CHAFE, nos anos setenta, o viu como uma distinção binária (cf. 1974: 120; diferente: 1994: 73).

Um terceiro critério é o que denominamos *pré-menção*, em conformidade com o termo *Vorerwähtheit* usado em alemão (cf. WEIGAND 1979: 68 s.; HAFTKA 1982: 196; BRINKER 1992: 27 ss.). A princípio, este é um critério formal, pois a menção ou não de um elemento pode ser verificada objetivamente na superfície do texto. Contudo, é controversa a questão de quão afastada do ponto atual de processamento a pré-menção de um elemento pode ter ocorrido para ainda ser considerada válida (cf. CHAFE 1974: 127 ss.). Cabe, também, mencionar que este critério está intimamente ligado à ativação cognitiva de conceitos, de modo que vários autores realmente consideraram pré-mencionadas não as palavras, mas sim, as unidades cognitivas (cf. ibd.: 124 ss.).

O quarto critério liga-se aos dois anteriores. Quando um conceito é considerado ativado, utiliza-se geralmente um elemento definido (p.ex. um artigo definido) para designá-lo em nível formal; quando é considerado ainda não ativado, utiliza-se um elemento indefinido (cf. FIRBAS 1966 b; LUTZ 1981: 70 s.). O mesmo vale para lexemas pré-mencionados e não pré-mencionados. Enquanto a ativação de conceitos é uma questão cognitiva, e o *status* da pré-menção ainda está em discussão, o uso de elementos definidos na superfície do texto é um fenômeno puramente formal.

Um outro critério claramente formal é a posição do acento principal da oração. Este critério, que já havia sido mencionado por PAUL (1920: 126) e MATHESIUS (cf. 1939: 430 s.), foi particularmente valorizado por HALLIDAY (cf. 1967: 203 ss.; também CHAFE 1974). Segundo ele, o núcleo tônico da oração marca o sintagma que designa a informação mais nova, ou seja, menos conhecida. Discute-se ainda, se este critério é aplicável apenas a textos falados ou também a textos escritos (cf. WEIGAND 1979: 183; HENTSCHEL 1983: 51 s.; THEIN 1994: 7).

O sexto critério, também de cunho formal, diz respeito à seqüência dos elementos na oração (cf. PAUL 1920: 126). No sistema de ZEMB (cf. 1978: 394 ss.), a fronteira entre o tema (*Satzgegenstand*) e o rema (*Satzaussage*) na serialização básica da oração é marcada, no alemão, por elementos de ligação (os assim chamados *prédicateurs*) como, por exemplo, as partículas modais ou o elemento negativo *nicht* (cf. também: HENTSCHEL 1983). Outros autores destacam particularmente o

primeiro sintagma da sentença, por considerarem que este ancora a informação dada pelos demais elementos (cf. HALLIDAY 1967: 211 ss.; LYONS 1977: 507; HEIDOLPH et al. 1984: 728). No sistema de HALLIDAY, distingue-se entre a estrutura temática, descrita pelos termos *theme* e *rheme*, e a estrutura informacional, descrita pelos termos *given* e *new* (cf. 1994: 299 ss.).

3. Tópico

Autores como F. TRÁVNÍČEK (1962, apud FIRBAS 1966 a: 267 ss., 273) e M.A.K. HALLIDAY (cf. também 1970: 160 ss.; 1994: 37 ss.) atribuem ao primeiro sintagma da oração o termo *tema* (inglês *theme*). Como este e o termo *tópico* são utilizados como sinônimos em grande parte da literatura, e o uso terminológico de *tema* é facilmente confundido com o uso quotidiano desta palavra (cf. LÖTSCHER 1987), preferiremos aqui o termo *tópico* (cf. EROMS 1986: 15 s., 51; 1995: 54 s.), já que se fala freqüentemente em **topicalização** (alemão *Topikalisierung*) quando um elemento é deslocado para o início da frase.¹ Definimos *tópico*, então, como **o primeiro elemento sintático da oração**.

Na oração alemã, o *tópico* é mais facilmente identificado do que no português, devido ao posicionamento do verbo conjugado.

Em conformidade com muitos lingüistas contemporâneos, consideramos que a **serialização básica** (alemão *Grundserialisierung*) da frase alemã caracteriza-se pela posição final do verbo finito (verbo conjugado) (cf. HEIDOLPH et al. 1984: 138 ss.; WEGENER 1985: 235 ss.; EROMS 1986: 36 s.; PRIMUS 1987: 92 ss.; EISENBERG 1994: 409). Esta serialização é encontrada freqüentemente nas orações subordinadas, cuja estrutura retrata exatamente a seqüência das ligações dos complementos ao verbo:

¹ Nota-se que nosso argumento terminológico se opõe diametralmente ao de HALLIDAY (cf. 1994: 38), que evita o termo *tópico* justamente pelo mesmo motivo pelo qual descartamos o termo *tema*.

(1)

kaufen
ein Buch kaufen
einem Studenten ein Buch kaufen
in der Buchhandlung einem Studenten ein Buch kaufen
heute in der Buchhandlung einem Studenten ein Buch kaufen

Quando se acrescenta um sujeito a tal estrutura, o verbo será conjugado, resultando numa oração subordinada:

(2) ... (daß) Maria heute in der Buchhandlung einem Studenten ein Buch kauft.

A fim de formar orações principais, o verbo finito pode ser deslocado para a posição inicial, o que ocorre, por exemplo, em orações imperativas:

(3) Kauf heute in der Buchhandlung (bitte) einem Studenten ein Buch!

ou em perguntas polares (alemão *Entscheidungsfragen*):

(4) Kauft Maria heute in der Buchhandlung einem Studenten ein Buch?

Em orações declarativas e em perguntas substitucionais (alemão *Ersetzungsfragen*²), o verbo finito, na maioria das vezes, é transferido para a segunda posição:

² O termo mais usado nas gramáticas é *Ergänzungsfragen* (perguntas de complementação) (cf. DUDEN 1984: 561; BUSSMANN 1990: 250 s.). Acontece, porém, que este termo é bastante impreciso, uma vez que tais perguntas não se restringem a informações normalmente designadas por complementos gramaticais (sujeitos e objetos, alemão *Ergänzungen*), nem devem ser complementadas (alemão *ergänzt*) pela resposta. Na verdade, o elemento interrogativo é uma proforma e serve como substituto do elemento que deve tomar seu lugar na resposta. Por isso, o termo *Ersetzungsfrage* parece-nos o mais adequado.

uma entidade à qual ele se refere e sobre a qual pretende dizer algo. Tal escolha é um comportamento (intencional) do falante (cf. LYONS 1977: 177 s.). Embora o *Satzgegenstand* seja frequentemente designado pelo sujeito da oração, os dois não devem ser confundidos, pois a noção de sujeito é um conceito gramatical (cf. WEIGAND 1979: 167 s., 178). O mesmo vale para o relacionamento entre *Satzaussage* e predicado (ib.). Foi estabelecida, na lingüística, a distinção entre o **sujeito gramatical** (marcado, em alemão e outras línguas, pelo nominativo e pela concordância com o verbo conjugado), o assim chamado **sujeito lógico** (o elemento que designa o agente) e o assim chamado **sujeito psicológico** ou **temático** (o elemento que designa o *Satzgegenstand*) (cf. VON DER GABELNTZ 1901: 102 s., 365 ss.; PAUL 1920: 124 ss.; LYONS 1977: 500 ss.; EROMS 1986: 2 ss.; EISENBERG 1994: 277 ss.; HALLIDAY 1994: 31). O lingüista francês Jean M. ZEMB (cf. 1978: 396 ss.) elaborou a distinção entre *Satzgegenstand* e *Satzaussage*, constatando que, em termos semióticos, a codificação do *Satzgegenstand* se dá por designação (francês *désignation*, alemão *Bezeichnung*) enquanto a *Satzaussage* é um puro significado (francês *signification*, alemão *Bedeutung*).

Um segundo critério, já inaugurado por MATHESIUS (cf. 1929: 126 s.) e destacado posteriormente pelo lingüista norte-americano Wallace CHAFE (cf. 1974, 1979: 218 ss., 1994: 71 ss.), é a questão de saber se um conceito, na estimativa do falante, já se encontra ativado ou não na cognição do destinatário. Este critério recebe denominações como *informação conhecida vs. não-conhecida*, *dada/antiga vs. nova*, *introduzida vs. não-introduzida* (inglês *given/old vs. new information*, alemão *bekannte vs. unbekannte*, *gegeben vs. neue*, *eingeführte vs. nicht-eingeführte Information*; cf. HAFTKA 1982: 195). Trata-se aqui de um critério cognitivo no que se refere ao conhecimento efetivo por parte dos interlocutores e de um critério pragmático no que se refere à relação comunicativa entre eles (cf. LYONS 1977: 508). Autores como o tcheco Jan FIRBAS (cf. 1965, 1966 a, 1987, 1995: 6 ss.) e a norte-americana Ellen F. PRINCE (1981) conceberam o espectro entre informação conhecida e informação não-conhecida como uma escala variável (cf. também EROMS 1986: 52 ss.), enquanto CHAFE, nos anos setenta, o viu como uma distinção binária (cf. 1974: 120; diferente: 1994: 73).

Um terceiro critério é o que denominamos *pré-menção*, em conformidade com o termo *Vorerwähtheit* usado em alemão (cf. WEIGAND 1979: 68 s.; HAFTKA 1982: 196; BRINKER 1992: 27 ss.). A princípio, este é um critério formal, pois a menção ou não de um elemento pode ser verificada objetivamente na superfície do texto. Contudo, é controvertida a questão de quão afastada do ponto atual de processamento a pré-menção de um elemento pode ter ocorrido para ainda ser considerada válida (cf. CHAFE 1974: 127 ss.). Cabe, também, mencionar que este critério está intimamente ligado à ativação cognitiva de conceitos, de modo que vários autores realmente consideraram pré-mencionadas não as palavras, mas sim, as unidades cognitivas (cf. ibd.: 124 ss.).

O quarto critério liga-se aos dois anteriores. Quando um conceito é considerado ativado, utiliza-se geralmente um elemento definido (p.ex. um artigo definido) para designá-lo em nível formal; quando é considerado ainda não ativado, utiliza-se um elemento indefinido (cf. FIRBAS 1966 b; LUTZ 1981: 70 s.). O mesmo vale para lexemas pré-mencionados e não pré-mencionados. Enquanto a ativação de conceitos é uma questão cognitiva, e o *status* da pré-menção ainda está em discussão, o uso de elementos definidos na superfície do texto é um fenômeno puramente formal.

Um outro critério claramente formal é a posição do acento principal da oração. Este critério, que já havia sido mencionado por PAUL (1920: 126) e MATHESIUS (cf. 1939: 430 s.), foi particularmente valorizado por HALLIDAY (cf. 1967: 203 ss.; também CHAFE 1974). Segundo ele, o núcleo tônico da oração marca o sintagma que designa a informação mais nova, ou seja, menos conhecida. Discute-se ainda, se este critério é aplicável apenas a textos falados ou também a textos escritos (cf. WEIGAND 1979: 183; HENTSCHEL 1983: 51 s.; THEIN 1994: 7).

O sexto critério, também de cunho formal, diz respeito à seqüência dos elementos na oração (cf. PAUL 1920: 126). No sistema de ZEMB (cf. 1978: 394 ss.), a fronteira entre o tema (*Satzgegenstand*) e o rema (*Satzaussage*) na serialização básica da oração é marcada, no alemão, por elementos de ligação (os assim chamados *prédicateurs*) como, por exemplo, as partículas modais ou o elemento negativo *nicht* (cf. também: HENTSCHEL 1983). Outros autores destacam particularmente o

- (5) Maria kauft heute in der Buchhandlung einem Studenten ein Buch.,

assim isolando do restante da frase um campo denominado **campo inicial** (alemão *Vorfeld*; cf. WEINRICH 1993: 60 ss.), no qual se encontra o primeiro elemento frasal, ou seja, o tópico (em nosso exemplo, *Maria*)

Esta transformação, que tem um grande valor diagnóstico para o lingüista (cf. DUDEN 1984: 563; HELBIG & BUSCHA 1986: 533), ocorre tão freqüentemente em alemão, que muitos gramáticos consideram o posicionamento do verbo finito no segundo lugar como a serialização neutra da frase alemã (cf. p.ex. HAFTKA 1982: 194; WEINRICH 1993: 33). Sem querer adotar esta opinião, que concebe a serialização neutra independentemente da seqüência das ligações dos complementos ao verbo, consideramos que a segunda posição, prevista como alvo da transferência do verbo, delimita o tópico mesmo em orações subordinadas. Assim, o elemento *Maria* é visto como tópico da oração também no exemplo (2).

Há, contudo, elementos, que devem ser posicionados ainda antes do campo inicial. No exemplo (2), a **conjunção** *daß* é um desses elementos. A posição que ocupa é denominada *posição zero* (cf. HALLIDAY 1967: 220).³

Nesta posição colocam-se também, freqüentemente, os assim chamados **conectores de discurso** (alemão *Diskurskonnektoren*):

- (6) Erstens, du hast nie Zeit für mich, zweitens, du hörst mir nie zu, und drittens, du läßt immer die Zahnpastatube offen.

Entretanto, na maioria dos casos, eles também podem ser integrados à estrutura da oração:

3 Existem alguns tipos de elementos, que podem dar a impressão de estar no início da frase, embora não estejam realmente integrados à estrutura sintática. Entre estes encontram-se interjeições (*Oh, der Hund hat die Pantoffeln gefressen!*), vocativos (*Maria, du hast ja das falsche Buch gekauft!*) e **palavras-frases** (alemão *Satzwörter*: *Ja, das habe ich auch schon gemerkt.*). Tais elementos não ocupam nem a posição do tópico, nem a posição zero na frase, mas sim, formam frases separadas.

- (7) Erstens hast du nie Zeit für mich, zweitens hörst du mir nie zu und drittens läßt du immer die Zahnpastatube offen.

A seguir, pesquisaremos mais detalhadamente a questão de quais elementos podem se encontrar no campo inicial e quais fatores os tornam adequados para assumir o *status* de tópico.

4. Fatores que regem a topicalização

O campo inicial é preenchido por um sintagma, seja ele nominal, verbal ou adverbial. A princípio, todos os sintagmas de uma oração, em alemão bem como em português, podem ser deslocados para o campo inicial (o início da frase). Os falantes utilizam-se desta possibilidade para obter determinados efeitos comunicativos. Nem todos os sintagmas, contudo, são igualmente adequados para preencher a primeira posição.

4.1. Serialização básica

O primeiro fator a ser considerado é a serialização básica. Por um lado, como já vimos, esta é definida em alemão pelo posicionamento final do verbo finito. Por outro lado, ela é influenciada pelo **padrão sintático** (alemão *Satzmuster*, *Satzmodell* ou *Satzbauplan*).

A noção do padrão sintático foi introduzida na gramática alemã por autores que se ocuparam da teoria das valências (p.ex. DUDEN 1984: 602 ss.; HELBIG & BUSCHA 1986: 67, 619 ss.; ENGEL 1988: 198 ss.). Segundo esta teoria, verbos e alguns outros tipos de palavras definem lacunas a serem preenchidas por complementos, os quais devem assumir uma determinada forma gramatical. A teoria das valências tem vários pontos em comum com a noção de regência já conhecida da gramática tradicional (cf. p.ex. FERNANDES 1991; BORBA et al. 1991).

Por padrão sintático entende-se, portanto, um conjunto de complementos exigidos por um verbo (portador de valência). Assim, o verbo *geben* exige como complementos um nominativo (NOM), um acusativo (AKK) e um dativo (DAT):

(8.a) Der Student (NOM) gibt dem Hausmeister (DAT) den Apfel (AKK).

Na maior parte da literatura pertinente, é desconsiderada a seqüência dos complementos, criando-se a impressão de que ela não é importante. Dicionários de regências verbais, como o de HELBIG & SCHENKEL (1973: 278 s., 312 s.), e gramáticas, como a de DUDEN (1984: 616 ss.), apresentam verbos como *geben* em (8.a) e *unterziehen* em:

(9.a) Der Professor (NOM) unterzieht die Studenten (AKK) der Prüfung (DAT).

dentro de uma mesma classe, por exigirem o mesmo conjunto de complementos. No entanto, os nossos exemplos demonstram claramente que a seqüência dos complementos não é aleatória. Variações como (8.b) e (9.b) seriam consideradas contrastivas ou mesmo estranhas:

(8.b) Der Student gibt den Apfel dem Hausmeister.

(9.b) Der Professor unterzieht der Prüfung die Studenten.

Nós gostaríamos, portanto, de atribuir um papel mais significativo à serialização dos complementos, sugerindo que cada portador de valência impõe não somente uma seleção de formas gramaticais, mas também uma serialização básica a ser realizada por seus complementos (cf. BLÜHDORN 1993 a: 91).

Tomando por base esta concepção, chega-se a um número de cerca de 60 padrões sintáticos diferentes para a língua alemã de hoje (cf. ib.: 189-205), entre os quais se encontram, inclusive, alguns padrões que não apresentam o NOM na primeira posição ou mesmo não contêm nenhum NOM:

(10.a) Dem Studenten (DAT) schwant Schlimmes (NOM). (padrão: DAT + NOM)

(11.a) Mich friert. (padrão: AKK)

(12.a) Dem Kind graut vor dem Mann. (padrão: DAT + PREP *vor*)

Nota-se, porém, que nas línguas indo-européias, o portador do NOM é o elemento mais comum para ocupar a primeira posição da serialização básica (cf. FIRBAS 1987: 149).

Os padrões sintáticos subjazem tanto às orações principais quanto às subordinadas:

(8.c) ... (daß) der Student dem Hausmeister den Apfel gibt.

(9.c) ... (daß) der Professor die Studenten der Prüfung unterzieht.

(10.b) ... (daß) dem Studenten Schlimmes schwant.

(11.b) ... (daß) mich friert.

(12.b) ... (daß) dem Kind vor dem Mann graut.

A serialização básica constitui a condição inicial para a determinação do tópico. Isto equivale a dizer que, não havendo nada em contrário, o primeiro elemento da serialização básica será topicalizado. Em nossos exemplos, os tópicos são *der Student* (8), *der Professor* (9), *dem Studenten* (10), *mich* (11) e *dem Kind* (12).

4.2. Elementos interrogativos e relativos

Um segundo fator, que opera sobre a serialização básica, é a presença de elementos interrogativos ou relativos:

(13) Die Pantoffeln, die der Hund gefressen hat, gehörten mir.

(14) Woher kommst du denn um diese Uhrzeit?

(15) Ich will wissen, woher du jetzt kommst.

Tais elementos devem ocupar o campo inicial na grande maioria dos casos, tanto em orações principais quanto em subordinadas, mesmo contra a serialização básica, como em nossos exemplos (cf. Halliday 1967: 212 s.). Elementos interrogativos não topicalizados encontram-se apenas em casos de ênfase:

(16) Du hast /WAS gegessen?⁴

4.3. Princípio da informação conhecida

O próximo fator é a presença de informação que, na estimativa do falante, já é conhecida pelo destinatário. Este fator engloba os critérios dois a quatro mencionados no item 2.

Parece-nos necessário apresentar aqui algumas teses sobre o mecanismo básico da comunicação. Podemos supor que o processo de comunicação envolve a construção de representações cognitivas por ambos os interlocutores. Se o falante pretende que o destinatário atinja uma representação semelhante à sua, ele deve orientá-lo apropriadamente por meios lingüísticos, os quais, desta forma, assumem o caráter de **instruções**. Durante toda a comunicação, o falante deve formular e atualizar hipóteses sobre o conhecimento ativado e as representações já construídas na cognição do destinatário. Apenas desta maneira, ele pode produzir as instruções adequadas à compreensão.

Evidentemente, supõe-se que todo evento de comunicação acrescentado pelo menos uma informação nova ao conhecimento do destinatário. Para ser efetivo, o componente supostamente novo deve ser ancorado em informações já conhecidas e ativadas. Em seguida, tal componente passará a ser considerado informação conhecida e irá, por sua vez, servir de suporte para novas informações (cf. DANEŠ 1970; LÖTSCHER 1987: 252 ss.). Este princípio é freqüentemente abordado na lingüística sob os

4 As letras maiúsculas marcam a sílaba portadora do acento principal do grupo fonético. A barra (/) antes da sílaba indica um acento ascendente, o barra invertida (\) após a sílaba um acento descendente.

termos **articulação de tema e rema** (inglês *topic-comment-articulation*, alemão *Thema-Rhema-Gliederung*) e **progressão temática** (alemão *thematische Progression*).

O que, então, pode ser considerado informação já conhecida (sobre esta questão, veja também: HAFTKA 1982: 196 ss.; FIRBAS 1987: 145 ss.)?

Para começar, tudo o que faz parte da situação comunicativa (isto é, o falante, o destinatário, a mensagem, o próprio texto, bem como o tempo e o lugar da comunicação e os objetos circunstanciais) pode ser (e muitas vezes automaticamente é) considerado conhecido (cf. CHAFE 1974: 122 ss.). Os elementos lingüísticos utilizados para referência a tais grandezas são comumente denominados **dêiticos** (cf. BLÜHDORN 1993 b, 1995 a, 1995 b):

(17) Ich hole jetzt das Bier.

Aos dêiticos pertencem, ainda, todos os elementos cuja referência é calculada a partir da situação comunicativa como ponto zero (p. ex. *ontem*, que designa o dia anterior ao dia da fala; cf. BLÜHDORN 1993 b: 56 ss.):

(18) Gestern habe ich dort drüben ein herrenloses Schwein gesehen.

As informações trazidas por tais elementos também são consideradas conhecidas.

Além disso, vale como conhecido tudo o que é designado, no texto, por elementos **pré-mencionados**, os quais supostamente ainda permanecem ativados na memória de curta duração do destinatário (particularmente, mas não apenas, elementos que ocorreram na frase imediatamente anterior; cf. CHAFE 1974: 127 ss.; 1994: 79 s.):

(19) In einem tiefen, grünen Brunnen am Waldrand nah beim Königsschloß lebte vor langer Zeit ein dicker, brauner Frosch. Dieser Frosch, der wirklich keine Schönheit war, liebte es für sein Leben, Prinzessinnen zu küssen.

Em terceiro lugar, uma informação pode ser considerada já conhecida, quando pertence ao conhecimento geral do mundo partilhado pelos interlocutores. Entende-se por **conhecimento de mundo** (alemão *Weltwissen*) o inventário de tudo o que um ser humano sabe a respeito de situações e objetos com os quais é confrontado durante sua vida (cf. KOCH & TRAVAGLIA 1995: 60 ss.). Tais experiências podem levar à formação de categorias e padrões a serem futuramente utilizados para o reconhecimento e o processamento de novas experiências.

Distinguem-se, dentro do conhecimento de mundo, os assim chamados **conhecimento type** (alemão *type-Wissen*) e **conhecimento token** (alemão *token-Wissen*) (cf. SCHWARZ 1992: 58 ss.; BISLE-MÜLLER 1991: 44 s., 50 ss.). O conhecimento *type* abrange categorias e padrões que se aplicam a situações e objetos diversificados, pertencentes à cultura de um grupo social (cf. CHAFE 1974: 124 ss.). Assim, no exemplo (20), pressupõe-se que todos saibam que casas têm portas:

(20) Wir kamen an ein Haus. Die Tür war offen.

O conhecimento *token*, por outro lado, é específico e não-padro-nizado. Ele abrange as experiências particulares de um indivíduo, as quais podem ser partilhadas por outros indivíduos, sem, no entanto, assumirem a função de valores culturais. Assim, no exemplo (21), pressupõe-se que o destinatário saiba a qual poça (*Pfütze*) o falante se refere, devido a uma experiência particular de ambos:

(21) Gestern war ich wieder in Regensburg. Die Pfütze war immer noch da.

Um sinal formal importante para indicar informação já conhecida é o uso de elementos definidos tais como os tradicionalmente denominados artigos definidos, pronomes pessoais, possessivos, demonstrativos e outros (cf. BISLE-MÜLLER 1991: 50 ss.).

Segundo os teóricos da lingüística textual, existe uma tendência universal a organizar a comunicação de modo que informações já conheci-

das constituam o ponto de partida, sendo seguidas pelas informações novas (cf. BEHAGHEL 1932: 4; HALLIDAY 1967: 205; DANEŠ 1970; HAFTKA 1982: 198 s.; EROMS 1986: 46). Queremos denominar esta tendência de **princípio da informação conhecida**. Devido a tal princípio, todos os elementos da oração que designam informações já conhecidas são bons candidatos a ocupar o campo inicial, ou seja, a serem topicalizados. Daí a probabilidade de se encontrar maior número de elementos definidos próximos ao início da frase.

4.4. Princípio de situamento

Às vezes, uma oração apresenta mais de um elemento adequado a ser topicalizado segundo o princípio da informação conhecida. Em tais casos, outros fatores influenciam a topicalização como princípios regulativos, fatores que sob certas condições podem inclusive prevalecer contra o princípio da informação conhecida. Gostaríamos de apresentar a seguir cinco destes fatores.

O primeiro deriva-se do fato de que tudo o que acontece, acontece em algum lugar no tempo e no espaço, ou seja, acontece situadamente. Assim o receptor de uma mensagem lingüística está preparado a qualquer momento para receber uma especificação referente ao situamento daquilo que é comunicado (cf. EROMS 1986: 16 s.; FIRBAS 1987: 147).

Particularmente no início de um texto, enquanto não há ainda muitas informações que podem ser consideradas conhecidas, especificações de situamento oferecem-se como bons candidatos a ocupar o campo inicial (cf. DOWNING 1991: 132 ss.):

(22) Zu Port au Prince, auf dem französischen Anteil der Insel St. Domingo, lebte, zu Anfange dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die Weißen ermordeten, auf der Pflanzung des Herrn Guillaume von Villeneuve, ein fürchterlicher alter Neger namens Congo Hoango. (Heinrich VON KLEIST, Die Verlobung in St. Domingo)

Esta primeira frase de um famoso conto de Heinrich von Kleist começa por uma especificação do lugar onde a história se desenrola, seguida por uma especificação do situamento temporal e por mais uma especificação de lugar, antes de apresentar a primeira personagem.

Também no decorrer de um texto, especificações de situamento podem facilmente assumir a função de tópico. Esta tendência que, num certo sentido, é aparentada com o princípio da informação conhecida, mas que contraria a serialização básica definida pelo padrão sintático, será denominada **princípio de situamento**.

4.5. Princípio de empatia

O segundo princípio regulativo diz respeito à questão de saber se o falante refere-se ou não a entidades animadas. A maioria das escolas da semântica prevê para a classificação de entidades uma diferenciação entre seres humanos (indicados convencionalmente pelo símbolo [\pm Hum]), animados ([\pm Anim]), abstratos ([\pm Abstr]) etc. (cf. p.ex. HELBIG & SCHENKEL 1973: 97 s.; LYONS 1977: 442 ss.). Devido a um princípio a que chamaremos **princípio de empatia**, seres humanos têm tendência a se referirem em primeiro lugar a seus iguais, ou seja, a seres humanos, antes de se referirem a outras entidades, e a estas segundo o grau de animação que lhes é atribuído (p.ex. animais antes de objetos; cf. LYONS 1977: 510 s.; COMRIE 1983: 178; WEGENER 1985: 249 ss., 285 ss.; FRAWLEY 1992: 89 ss.).

Em textos por nós examinados, encontramos vários exemplos nos quais o princípio de empatia prevaleceu sobre o padrão sintático. Comentaremos, a seguir, dois desses exemplos.

- (23) Zum Duisburger Zoo kommen fast 1 Million Besucher pro Jahr, – mehr als in Oper, Theater, Konzerte, Volkshochschul- und Sportveranstaltungen zusammen. Für die Menschen muß ein zoologischer Garten demnach eine sehr wichtige Einrichtung sein, (...).

Na segunda oração deste exemplo, encontram-se três elementos igualmente adequados para ocupar o campo inicial: *für die Menschen* (trazendo informação já introduzida pela expressão *fast 1 Million Besucher*), *ein zoologischer Garten* (sujeito da oração e, além disso, já preparado pela expressão *zum Duisburger Zoo*) e *demnach*, que pronominaliza por inteiro a oração anterior. Destes três, foi topicalizado o único elemento que designa entidades animadas, mesmo contra o padrão sintático.

- (24) Für die meisten Tierarten ist erst die Haltung – ob in einem Gehege, einem Aquarium oder einem Käfig – Voraussetzung dafür, ihre Lebensweise zu ergründen und damit die Grundlage wirksamer Naturschutzmaßnahmen zu schaffen. Bei Bewohnern der Meerestiefe, deren Beobachtung im natürlichen Lebensraum besonders schwierig ist, hat die Zoonhaltung eine noch größere Bedeutung, (...).

Aqui, o elemento *bei Bewohnern der Meerestiefe, deren Beobachtung im natürlichen Lebensraum besonders schwierig ist* concorre com o elemento *die Zoonhaltung*. Embora este último tenha sido pré-mencionado (*die Haltung*), além de ser sujeito da oração, o primeiro elemento foi topicalizado segundo o princípio de empatia, apesar de sua extensão torná-lo menos apropriado à topicalização (veja item 4.7).

O fator de animação é confundido muitas vezes com a função temática do agente. Geralmente distingue-se, na lingüística, as funções de agente, paciente, recipiente, beneficiário, instrumento e outras (cf. FILLMORE 1968; LYONS 1977: 494 ss.). Assim, no exemplo (25), o sapo, como participante ativo, assume a função de agente, enquanto a princesa pode ser considerada paciente, recipiente ou beneficiária (dependendo da interpretação que se dá ao incidente) e os lábios assumem a função de instrumento:

- (25) Der Frosch (agente) küßte die Prinzessin (paciente/recipiente/beneficiária) mit seinen breiten Froschlippen (instrumento).

Nota-se, porém, que o agente não precisa necessariamente ser animado, como no exemplo (26), no qual o tempo é considerado agente:

(26) Das schlechte Wetter macht die Leute krank.

Nas línguas indo-européias, em orações que representam processos ativamente controlados, o elemento designativo do agente, na maioria dos casos, coincide com o sujeito, sendo automaticamente topicalizado (cf. LEISS 1992: 88 ss.). Em alemão, apenas os padrões sintáticos que serializam um NOM no primeiro lugar servem para designar processos ativamente controlados (cf. BLÜHDORN 1993 a: 87 ss., 189 s.). Em orações que não representam tais processos, sujeito e agente não coincidem, pois não há nenhum agente:

(27) Das Auto gehört ihnen.

Em orações na voz passiva, o elemento que designa o agente perde a função de sujeito e é omitido ou realizado como grupo preposicional:

(28) Der Präsident wurde (vom Parlament) seines Amtes enthoben.

Assim, em alemão (como provavelmente em todas as línguas indo-européias), a função temática não tem qualquer efeito em termos de modificação dos padrões sintáticos. Uma topicalização que infrinja um padrão sintático pode acontecer devido ao princípio de empatia, mas não à função temática.

4.6. Princípio de iconicidade

O terceiro princípio regulativo é o **princípio de iconicidade**. Um ícone, segundo PEIRCE, é um signo que se assemelha ao designado (cf. PEIRCE 1983: 64 ss.; LYONS 1977: 102 ss.; a palavra grega *eikón* significa *imagem*). A lingüística estruturalista enfatizava frequentemente a arbitrariedade

da relação entre língua e realidade (cf. SAUSSURE 1967: 79 ss.). Trabalhos mais recentes (p.ex. LEISS 1992: 5) contrariam esta visão, destacando fenômenos que mostram um paralelismo entre formas lingüísticas e conceitos da realidade.

O exemplo mais evidente são as seqüências temporais. Na realidade, os eventos concatenam-se naturalmente, sucedendo-se uns aos outros; tal estrutura se oferece como modelo para a organização de textos. Como o texto, ainda mais claramente do que o tempo, é restrito à linearidade, é natural que ele retrate a realidade, mencionando primeiro o que acontece primeiro e, depois, o que acontece depois:

(29) Nach dem Essen geht sie ins Bett.

Neste exemplo, dos três elementos que designam entidades provavelmente já conhecidas (*sie*, na função de sujeito, *ins Bett* e *nach dem Essen*, note-se os artigos definidos), o termo *nach dem Essen*, é topicalizado, segundo a seqüência real dos eventos (primeiro a pessoa come, depois vai para a cama).

O princípio de iconicidade pode levar também à topicalização de orações subordinadas:

(30) Nachdem sie ein Glas Wasser getrunken hat, geht sie ins Bett.

Mas as seqüências temporais não são, de forma alguma, o único campo de aplicação deste princípio. Outros campos são as relações condicionais, causais, proporcionais, adversativas e concessivas:

(31) Wenn du lieb bist, fahren wir in den Zoo. (condicional)

(32) Da du nicht lieb warst, fahren wir nicht in den Zoo. (causal)

(33) Je länger die Haare, desto kürzer der Verstand. (proporcional)

(34) Während Peter sehr fleißig ist, ist Paul stinkfaul. (adversativa)

- (35) Obgleich ich keine Lust habe, gehe ich mit dir in den Zoo.
(concessiva)

É interessante que, em alemão, a maioria das conjunções subordinativas (com exceção de *bevor*, *bis*, *damit*, *so daß* e poucas outras) são anti-icônicas quando usadas na segunda parte da oração. Apenas pela topicalização da oração subordinada garante-se que a seqüência na qual os fatos são mencionados reproduza a seqüência na qual acontecem, são percebidos ou se relacionam logicamente.

Considerando-se o padrão sintático e o princípio da informação conhecida, a oração subordinada muitas vezes parece bastante inadequada para ocupar o campo inicial (cf. os exemplos (30), (31), (32) e (35)). De fato, apenas o princípio de iconicidade explica sua topicalização.

No entanto, a língua oferece também a opção de reverter a seqüência icônica:

- (36) Claudia ist schon todmüde. Aber bevor sie zu Bett geht, ißt sie noch etwas.

Neste caso, a previsão de que a pessoa se deitará deriva do conhecimento do mundo em função da expressão *todmüde* e pode ser considerada informação conhecida. A informação nova, por sua vez, é o detalhe de que, antes disso, ela pretende comer algo. Daí a seqüência natural ser invertida devido ao princípio da informação conhecida. O exemplo demonstra que o princípio de iconicidade não é um princípio constitutivo da topicalização, mas sim, um princípio regulativo, que só se aplica em conjunto com outros fatores. A liberdade do falante, de optar entre diferentes possibilidades de começar uma oração, se dá justamente na medida em que diferentes princípios da topicalização interagem.

4.7. Princípio dos termos crescentes

Pelo princípio da informação conhecida, nossa atenção já foi direcionada para a importância do processamento cognitivo na comuni-

cação. Tal processamento engloba também aspectos quantitativos. Pode-se supor que unidades menores de informação são processadas com maior facilidade que unidades mais complexas.

A partir desta hipótese foi formulado o assim chamado **princípio dos termos crescentes**, segundo o qual elementos curtos tendem ao início enquanto elementos longos tendem ao final da oração (cf. BEHAGHEL 1932: 74; WEGENER 1985: 253 s.; EROMS 1986: 47). Tal princípio possibilita que o receptor inicie o processamento com dados mais manejáveis, que exigem menor esforço cognitivo, poupando energia para concluir com os dados mais trabalhosos. Um começo com dados muito complexos, pelo contrário, pode causar uma sobrecarga tal que o leva a perder de vista a totalidade da mensagem.

Segundo este quarto princípio regulativo, elementos curtos prestam-se bem à topicalização, enquanto sintagmas preposicionais, orações subordinadas e todos os elementos contendo componentes intercalados (inglês *embedded structures*, alemão *eingebettete Strukturen*) devem ser deslocados em direção ao final da oração. A língua alemã oferece, inclusive, a possibilidade de extrapôr termos ou partes de termos muito longos, posicionando-os fora da estrutura padrão (no assim chamado *campo terminal*, alemão *Nachfeld*; cf. WEINRICH 1993: 71, 83 ss.):

- (37) Ich frage mich, wo das Buch geblieben ist, das ich gestern gekauft habe.

Neste exemplo, a oração relativa *das ich gestern gekauft habe* foi até separada do termo *das Buch*, ao qual está subordinada.

Nota-se que muitos elementos adequados para ocupar o campo inicial em função do princípio da informação conhecida, tais como elementos dêiticos, pronomes e outros, são ao mesmo tempo elementos curtos, assim obedecendo também ao princípio dos termos crescentes. Por outro lado, a topicalização de frases subordinadas segundo o princípio de iconicidade contradiz o princípio dos termos crescentes, demonstrando que, em casos de conflito, o princípio de iconicidade é mais forte.

4.8. Princípio dos conectores de discurso

No item 3, já mencionamos os assim chamados conectores de discurso. Estes são elementos como *und, oder, allein, aber, doch, jedoch, einerseits – andererseits, erstens – zweitens – drittens, trotzdem, außerdem, dennoch, demnach* etc. Tais elementos servem para explicitar as relações entre as frases e indicar o percurso argumentativo perseguido pelo autor de um texto (cf. HALLIDAY 1994: 49 s.).

Quanto a seu posicionamento na oração, distinguem-se diferentes graus de liberdade. Alguns, como *und, oder, sondern, denn, allein e ja*, apenas podem ocupar a posição zero, antes do campo inicial, e não se integram à estrutura da oração:

(38.a) Und (pos. zero) ich (tópico) habe heute keine Zeit.

(38.b) * Und (tópico) habe ich heute keine Zeit.

(38.c) * Ich habe und heute keine Zeit.

Os elementos *denn e ja*, quando aparecem incorporados à estrutura sintática, são partículas modais (alemão *Abtönungspartikeln* ou *Modalpartikeln*; cf. HENTSCHEL 1983; THURMAIR 1993) e não conectores de discurso:

(39.a) Sie hat mir, als ich eine Frage hatte, nicht geholfen. Ja, sie hat mir noch nicht einmal geantwortet. (conector de discurso)

(39.b) * Ja hat sie mir noch nicht einmal geantwortet.

(39.c) Sie hat ja dem Willi auch nicht geholfen. (partícula dando a entender que o falante acredita já ter indicado o fato ou o acha um fato geralmente conhecido)

O elemento *doch* permite marginalmente uma integração à estrutura sintática como conector de discurso, mas apenas na posição do tópico:

(40.a) Doch ich habe heute keine Zeit.

(40.b) Doch habe ich heute keine Zeit.

No meio da oração, *doch* é partícula modal, como *denn e ja*:

(40.c) Ich habe doch heute keine Zeit. (indicando que, na opinião do falante, o destinatário deveria saber do fato)

O elemento *aber* pode ser integrado na oração, mas não como tópico:

(41.a) Aber ich habe heute keine Lust.

(41.b) * Aber habe ich heute keine Lust.

(41.c) Ich habe aber heute keine Lust.

O restante dos elementos listados apresenta maior liberdade quanto ao posicionamento. Alguns podem ocupar a posição zero ou ser integrados à oração:

(42.a) Außerdem, sie hat überhaupt keine Lust.

(42.b) Außerdem hat sie überhaupt keine Lust.

(42.c) Sie hat außerdem überhaupt keine Lust.

Outros sempre devem ser integrados:

(43.a) * Demnach, sie hat keine Zeit.

(43.b) Demnach hat sie keine Zeit.

(43.c) Sie hat demnach keine Zeit.

Observa-se que os elementos mais longos, que ao mesmo tempo são morfológica e semanticamente compostos e transparentes, integram-

se mais facilmente à estrutura da oração, enquanto os elementos mais curtos, que são morfológica e semanticamente opacos, têm maior dificuldade de integração.

Mesmo assim, todos os conectores de discurso apresentam uma forte tendência ao início da oração (cf. HALLIDAY 1967: 220 s.). Esta tendência pode ser explicada em parte pelo princípio da informação conhecida, em elementos como *außerdem*, *trotzdem*, *demnach* etc., que contêm componentes definidos (*aquidem*). Esta explicação, contudo, não se aplica a casos como *einerseits – andererseits*, *erstens – zweitens – drittens* etc. O fato de que tais elementos são frequentemente topicalizados deve-se à sua função de estruturar o percurso da argumentação. Usando conectores de discurso, o falante indica para o destinatário o rumo que pretende dar ao argumento, ou seja, seu relacionamento com os argumentos anteriores, como enumeração, complementação, paralelismo, oposição, proporção etc. Parece-nos, portanto, natural, que elementos com tal função de articulação sejam colocados próximos ao início da frase e não no final, onde não mais facilitaríamos a compreensão. Para esta tendência, usaremos o termo **princípio dos conectores de discurso**, o quinto fator regulativo que influencia a topicalização.

Segundo nossas observações, os conectores de discurso são usados diferentemente na língua falada e na língua escrita. Na fala, o deslocamento para a posição zero acontece com maior frequência, pois permite ao falante fazer uma pequena pausa para planejar o argumento. Na escrita, é considerada mais elegante a integração dos conectores à estrutura sintática, quando possível, particularmente o deslocamento para a terceira posição, após o verbo finito:

- (44) Diskurskonnektoren können leicht topikalisiert werden. Man muß allerdings beachten, daß dieses Prinzip mit anderen Prinzipien interagiert.

Por meio deste posicionamento do conector, sua força é levemente reduzida, dando ao receptor a impressão de maior autonomia de interpretação.

4.9. Núcleo remático

Até agora, ocupamo-nos exclusivamente dos princípios que dizem respeito diretamente ao processo de topicalização. O tópico foi definido em relação à sua posição serial como o primeiro elemento integrante da oração. Apresentamos um princípio constitutivo e cinco princípios regulativos, os quais, em conjunto, definem um bom candidato para ocupar o campo inicial. O processo da topicalização, deste modo, organiza a oração da esquerda para a direita.

Segundo o princípio da informação conhecida, uma posição próxima ao final da oração deveria, em casos não-marcados, ser ocupada pelo elemento que traz a informação mais nova e, conseqüentemente, mais importante. Em concordância com a terminologia mais difundida, gostaríamos de usar o termo **núcleo remático** (alemão *Rhemagipfel*) para este elemento (cf. EROMS 1986: 47; 1995: 53 ss.). Como já foi mencionado no item 2, o núcleo remático, na língua falada, é marcado pelo acento principal (alemão *Gipfelakzent*) da oração (cf. *ibd.*: 59), o que não acontece, da mesma maneira, na escrita (cf. HALLIDAY 1967: 204; HAFTKA 1982: 200 s.). O acento principal, em frases declarativas do alemão, é um acento descendente, enquanto um acento ascendente é um acento secundário:

- (45.a) Ma/RJa hat heute in der Buchhandlung einem Studenten ein BUCH\ gekauft.⁵

A noção de núcleo remático, porém, não é uma noção serial como a de tópico. Trata-se aqui de um conceito qualitativo, o que implica que o posicionamento ao final da oração não é uma condição necessária. Quando um falante pretende valorizar especialmente um determinado compo-

5 Por motivos de espaço, negligenciamos aqui a possibilidade de colocar mais de um acento ascendente numa só oração: *Ma/RJa//hat//HEUte//in der//BUCHhandlung//einem Studenten ein BUCH\ gekauft*. Uma seqüência de acentos ascendentes seguintes divide a oração em vários grupos fonéticos, indicados pela barra dupla (//). O último acento ascendente fica junto com o acento descendente no último grupo fonético. Mais do que um acento descendente por oração normalmente não ocorre em alemão.

nente da informação, pode transformá-lo em núcleo remático, mesmo que o elemento correspondente ocupe uma posição mais distante do final da oração. Em tais casos, o acento ascendente e o acento descendente reúnem-se em um só elemento, criando um efeito de **contraste**:

- (45.b) Maria hat heute in der Buchhandlung einem Stu/DEN\ten ein Buch gekauft.
- (45.c) Maria hat heute in der /BUCHhandlung einem Studenten ein Buch gekauft.
- (45.d) Maria hat /HEU\te in der Buchhandlung einem Studenten ein Buch gekauft.
- (45.e) Ma/RI\ta hat heute in der Buchhandlung einem Studenten ein Buch gekauft.

Nos exemplos (45.a) a (45.e), a serialização dos elementos da oração corresponde à serialização básica que, neste caso, está de acordo com o princípio da informação conhecida.

Acontece, porém, que o campo inicial também pode ser ocupado por um outro elemento sintático, negligenciando o princípio da informação conhecida, enquanto tal elemento for portador do núcleo remático:

- (45.f) Ein /BUCH hat Maria heute in der Buchhandlung einem Studenten gekauft.
- (45.g) Einem Stu/DEN\ten hat Maria heute in der Buchhandlung ein Buch gekauft.
- (45.h) In der /BUCHhandlung hat Maria heute einem Studenten ein Buch gekauft.
- (45.i) /HEU\te hat Maria in der Buchhandlung einem Studenten ein Buch gekauft.

Em tais casos, o acento ascendente e o acento descendente também se reúnem em um só elemento. O efeito produzido, contudo, em

muitos casos, não é um efeito de contraste, mas sim, um efeito de **ênfase** (cf. EROMS 1986: 69 ss.).

- (46) A – Was suchst /DU\ denn hier in der Bibliothek?
B – Dumme Frage. Ein /BUCH\ suche ich hier.

Em (46), observa-se as duas opções de deslocamento do acento principal. Na contribuição do falante A, o elemento *du* (não-topicalizado, mas trazendo informação já conhecida) recebe o acento. A interpretação exigida é contrastiva (o falante esperava qualquer pessoa mas não o destinatário). Na segunda frase da contribuição do falante B, o elemento *ein Buch* (topicalizado, mas trazendo informação não conhecida) recebe o acento. Desta vez, a interpretação exigida é enfática (o falante enfatiza a normalidade de seu empreendimento).

Para frases alemãs que contém, lado a lado, elementos que trazem informação conhecida e elementos que trazem informação não-conhecida, podemos formular uma regra que determina a distribuição do acento principal. Segundo esta regra, um elemento que traz uma informação conhecida pode ocorrer, quando não-acentuado, tanto como tópico quanto como não-tópico. Porém, quando acentuado, tal elemento pode ocorrer apenas como tópico. Por outro lado, um elemento que traz uma informação não-conhecida, quando acentuado, pode ocorrer tanto como tópico quanto como não-tópico, mas, quando não-acentuado, pode ocorrer apenas como não-tópico.

Para a colocação do acento principal, usaremos o termo **rematização** (cf. EROMS 1995: 61). Rematização e topicalização são os processos principais, pelos quais a estrutura informacional da oração se interliga com a do texto.

- Enquanto a topicalização estrutura a oração da esquerda para a direita, a rematização a estrutura da direita para a esquerda. Segundo os princípios da topicalização, o elemento mais adequado deve ocupar o campo inicial, sendo seguido pelos demais elementos na seqüência de sua adequação para o tópico. Segundo o princípio da rematização, o elemento

mais adequado deve ocupar uma posição próxima ao final da oração, criando-se efeitos especiais pelo deslocamento do núcleo remático para a esquerda. Os efeitos mais fortes são criados por núcleos remáticos topicalizados.

- Enquanto a topicalização refere-se a uma posição sintática definida e é organizada por um conjunto de princípios, a rematização concerne a todas as posições sintáticas e é organizada por um só princípio.
- Enquanto a topicalização interliga a oração com o contexto à sua esquerda, a rematização prepara, a partir da oração, o contexto à sua direita.

4.10. Alguns casos especiais

Em conversas quotidianas encontram-se frequentemente orações do seguinte tipo (cf. HAFTKA 1982: 197):

(47.a) Das /WAS\ser kocht.

(48.a) Die /POST\ist da.

(49.a) Das /TE\lefon klingelt.

Tais orações começam com o núcleo remático topicalizado. Mas a entidade designada é marcada como conhecida pelo artigo definido. O falante chama a atenção do interlocutor para tal entidade, a fim de indicar que essa está envolvida num acontecimento que, mesmo sendo típico, exige uma reação súbita. O que interessa é particularmente a entidade, pois o falante supõe que, a partir da atenção chamada, o interlocutor já conseguirá prever o tipo de acontecimento de que se trata e o tipo de reação que é exigida. Frases como (47.a) a (49.a) são interpretadas como (levemente) enfáticas.

Em alguns casos, porém, a topicalização do núcleo remático pode dar a impressão de ser a serialização não-marcada que, por isso, não produz nenhum efeito particular. Segundo FIRBAS (1966 b: 243 ss.), isto acontece com o que ele chama de *verbos de entrada em cena* (inglês *verbs of appearance on the scene*):

(50.a) Ein /MÄD\chen kam herein.

A nosso ver, no entanto, exemplos como (50.a) não se distinguem fundamentalmente de exemplos como (47.a) a (49.a). Em ambos os casos, o maior interesse recai na entidade, enquanto o acontecimento é previsível. A diferença principal, que se articula também na diferença no uso dos artigos, é que, em (47.a) a (49.a), a entidade vale como já conhecida, enquanto em (50.a) vale como ainda não-conhecida. (50.a) também deve ser interpretada como (levemente) enfática.

Um outro tipo especial de topicalização é a topicalização do grupo verbal. Compare-se os seguintes exemplos:

(51.a) Ma/RIa hat das Buch geKAUFT\.

(51.b) Ge/KAUFT hat Maria das BUCH\.

(51.c) Ge/KAUFT\ hat Maria das Buch.

Em (51.a), temos duas entidades consideradas conhecidas, envolvidas num acontecimento que representa a informação nova. O acento ascendente é colocado no tópico, enquanto o acento descendente recai na forma nominal do verbo (aqui, participio). Em (51.b), encontramos a situação invertida. Neste caso, o acontecimento é considerado conhecido (provavelmente pré-mencionado). O livro, mesmo sendo já conhecido (provavelmente a partir de conhecimento *token*), é apresentado como informação nova (pelo fato de que está envolvido no acontecimento). Casos como (51.b) são resultados de topicalização regular. Em (51.c), porém, o núcleo remático é topicalizado. Neste caso, os acentos se reúnem e a oração exige uma interpretação enfática. Como não existe nenhuma outra possibilidade de colocar o acento principal no verbo numa posição serial marcada, (51.c) também pode receber uma interpretação contrastiva.

É interessante que a possibilidade de topicalizar o verbo infinito não se restringe ao verbo em si. Conforme os objetivos do falante, o verbo pode levar consigo uma menor ou maior parte dos constituintes

sintáticos ligados a ele, mas apenas na sequência não-interrompida, na qual são ligados, e com a única exceção do sujeito:

- (45.a) *Ma/R*Ja hat heute in der Buchhandlung einem Studenten ein *BUCH*\gekauft.
- (45.j) *Ge/KAUFT*\ hat Maria heute in der Buchhandlung einem Studenten ein Buch.
- (45.k) Ein */BUCH*\ gekauft hat Maria heute in der Buchhandlung einem Studenten.
- (45.l) Einem Studenten ein */BUCH*\ gekauft hat Maria heute in der Buchhandlung.
- (45.m) In der Buchhandlung einem Studenten ein */BUCH*\ gekauft hat Maria heute.
- (45.n) Heute in der Buchhandlung einem Studenten ein */BUCH*\ gekauft hat Maria.

Evidentemente, orações destes tipos são usadas poucas vezes. (45.j) combina-se também com uma entonação análoga a (51.b). Apresentamos, aqui, apenas as variações enfáticas. Os exemplos mostram que, junto com o verbo infinito, pode ser topicalizado mais do que um elemento sintático, ou seja, o verbo infinito reúne-se variavelmente com constituintes ligados a ele, formando junto com eles um só elemento sintático. No caso extremo de (45.n), a oração é completamente invertida, sobrando apenas o sujeito na posição após o verbo finito no final da frase. Todas as variações (45.j) a (45.n) claramente devem ser interpretadas como enfáticas. Com a exceção de (45.j), no entanto, elas não permitem uma interpretação contrastiva, pois são resultados de topicalização do núcleo remático e não de seu deslocamento para uma posição no meio da oração.

Como último motivo para topicalizar elementos remáticos, queremos mencionar o desejo de tornar o texto mais interessante por meio de variação estilística. Quando o falante topicaliza sempre os elementos mais adequados, o fluxo de informação será completamente equilibrado, assim facilitando o mais possível a compreensão. Isto, porém, pode causar mo-

notonia e fazer com que o receptor perca o interesse. Para evitar tal efeito indesejável, o falante pode preferir uma certa redução da cooperatividade, surpreendendo o receptor com tópicos inesperados. Essa estratégia é aplicada freqüentemente no início de parágrafos em textos jornalísticos (cf. THEIN 1994: 103):

- (52) (...) Als in Hörweite der neue Flughafen Rostock-Laage eröffnete und sie zum x-ten Mal zu hören bekam, mit ihrem Diplom sei sie schlicht überqualifiziert, packte Kerstin Meyer die Wut: „Ich behaupte jetzt einfach, daß ich keinen Abschluß habe. Sieben Jahre Schule, Schluß – dann nehmen sie mich wenigstens zum Putzen.“

Eine Hoffnung gibt es für Kerstin Meyer. (...) (Die Woche, 29. 09. 1995)

- (53) (...) Seit fünf Jahren versucht die Bürgermeisterin, von der Treuhand (...) ein altes Gutshaus für die Gemeinde zurückzubekommen. (...) im Sommer 1995, bekam die Gemeinde den Zuschlag – leider sind die Förder-Richtlinien, um das alte Haus zu renovieren, am 31. Dezember 1994 abgelaufen.

Große Pläne hat die Bürgermeisterin auch für das alte Ferienlager der Volkspolizei, das nach der Wende in Gemeindebesitz übergang. (...) (ib.)

- (54) (...) Zusätzliche Hilfe will das Akademische Auslandsamt der Universität Bonn mit einer eigenen Aktion bieten, die jetzt beginnt (...). Vor allem Studierende (...) aus Afrika und auch aus Osteuropa finden kaum eine Unterkunft.

Verstärkt sucht die Bonner Uni auch für Stipendiaten und Gastprofessoren möblierte Zimmer und Wohnungen für die Dauer von drei bis zwölf Monaten. (...) (Generalanzeiger für Bonn, 22. 08. 1991)

Em todos estes exemplos, encontramos bons candidatos à topicalização que, no entanto, não foram topicalizados: *für Kerstin Meyer, die Bürgermeisterin, die Bonner Uni* (os três, pré-mencionados). A topicalização de elementos atípicos desperta a atenção do receptor, assim tornando a leitura mais agradável e eficaz.

4.11. Três tipos de tópicos

Pelo exposto, distinguem-se **tópicos não-marcados** e **tópicos marcados** (cf. EROMS 1986: 67 ss.). Os primeiros são caracterizados pela obediência aos princípios de topicalização e, na fala, pela ausência de acento. Os últimos caracterizam-se por seu valor remático e enfático e, na fala, são portadores do acento frasal.

Existe no entanto, no alemão, um terceiro tipo de tópico, a saber, o **tópico semanticamente vazio**, realizado pelo elemento expletivo *es* (cf. ib.: 70):

(55.a) Es kamen viele Möpse und gruben ihm ein Grab.

Muitas vezes (p.ex. DIEWALD 1993: 220), esta construção é confundida com casos nos quais o *es* exerce a função do sujeito:

(56.a) Es regnet.

Nota-se que, em casos como (56.a), o verbo concorda em número e pessoa com o elemento *es*, o qual também é mantido na inversão:

(56.b) Regnet *es*?

Em casos como (55.a), porém, não acontecem nem a concordância nem a manutenção na inversão:

(55.b) **Es* kam viele Möpse.

(55.c) **Kamen* es viele Möpse?

Em (56.a), o *es* é sujeito, enquanto em (55.a) é exigido para manter o verbo finito na segunda posição e, portanto, é tópico semanticamente vazio e sem o valor de complemento gramatical.

Em analogia a (55.a), pode-se transformar frases como (50.a) em:

(50.b) *Es* kam ein /MÄD\chen herein.

Neste caso, o núcleo remático é colocado na posição neutra, evitando o efeito levemente enfático de (50.a).

Com (47.a) a (49.a), a situação é diferente. Nestas orações o sujeito é marcado como conhecido pelo artigo definido, de modo que transformações como (47.b) e (49.b) parecem mal-justificadas:

(47.b) *Es* kocht das /WAS\ser.

(49.b) *Es* klingelt das /TE\lefon.

Tais variações apenas são aceitáveis em contextos narrativos que carecem de relevância atual:

(47.c) *Es* kochte das /WAS\ser.

(49.c) *Es* klingelte das /TE\lefon.

Com (48.b), contudo, não há qualquer dificuldade:

(48.b) *Da* ist die /POST\.

Diferentemente de (48.a), quem fala (48.b) provavelmente não espera nenhuma reação súbita.

As regras que determinam o uso de tópicos semanticamente vazios são muito complexas e, até o momento, não foram adequadamente pesquisadas. Nós gostaríamos de distinguir três motivos pragmáticos interligados, que podem levar ao uso do *es* expletivo.

Na maioria das vezes, o *es* expletivo é usado junto a elementos que trazem informação ainda não conhecida. Um primeiro motivo já mencionado para tal uso é a possível **redução de ênfase** neste elemento, evitando sua topicalização.

O efeito pode ser melhor estudado em mais um exemplo:

(57.a) Im /ZIMmer // waren /ZWANzig PerSO\nen.

Neste caso, o princípio da informação conhecida é respeitado, topicalizando-se um elemento provavelmente pré-mencionado. A serialização também concorda com o princípio de situamento. O núcleo remático realizado pelo elemento *zwanzig Personen* ocupa o último lugar, embora este seja o sujeito da oração. A estrutura é totalmente não-marcada.

Caso o falante queira enfatizar o elemento *zwanzig Personen*, ele poderia topicalizá-lo:

(57.b) /ZWANzig PerSO\nen waren im Zimmer.

Nesta variação, o princípio de situamento e (se pessoas presentes ainda não foram o assunto no contexto anterior) o princípio da informação conhecida são desrespeitados. Apesar de obedecer ao princípio de empatia e, com o sujeito na primeira posição, à serialização básica, esta variação fica marcada, pois princípios mais fracos prevalecem sobre princípios mais fortes.

A fim de produzir uma variação com menos ênfase, o falante pode deslocar o elemento *zwanzig Personen* para a terceira posição, após o verbo finito, preenchendo o campo inicial com o elemento *es*:

(57.c) Es waren /ZWANzig PerSO\nen im Zimmer.

Observamos, nesta variação, um início menos abrupto da oração. A construção com o *es* funciona como preparo para o destinatário, indicando que agora será apresentada uma entidade nova. Seu sentido comunicativo corresponde a convites como “*Olhe!*”, “*Veja bem!*” ou “*Preste atenção!*” em português. Este tipo de construção foi denominado **construção presentativa** (inglês *presentative construction*) pelo lingüista norte-americano Dwight BOLINGER (cf. 1977: 93 ss.).

Um terceiro motivo para usar o *es* expletivo refere-se a casos nos quais não há, entre os elementos disponíveis, um candidato preferível a topicalização, ou seja, todos os elementos são igualmente pouco adequados. Podemos-nos servir de uma variação do mesmo exemplo:

(57.d) In einem /ZIMmer // waren /ZWANzig PerSO\nen.

Nesta frase, que obedece ao princípio de situamento, o núcleo remático recai no sujeito *zwanzig Personen*. Este elemento, portanto, deve trazer a informação mais importante.

Caso o falante queira apresentar o local como a informação mais importante, deveria inverter a serialização e colocar o acento descendente no substantivo *Zimmer*:

(57.e) /ZWANzig Personen waren in einem ZIMmer.

Neste caso, porém, o sujeito *zwanzig Personen*, ainda menos do que em (57.b), justifica a topicalização. Como nenhum componente do fato designado parece já conhecido, seria provavelmente mais adequado apresentar o fato inteiro como informação nova. Esta possibilidade é garantida pela introdução de *es*:

(57.f) Es waren /ZWANzig Personen in einem ZIMmer.

O terceiro motivo para usar tal construção é, portanto, a desejada **rematização do situamento** quando apresenta um fato inteiramente novo.

5. Conclusão

Nossa pesquisa mostrou que a estrutura informacional do texto é determinada a partir de duas direções: o processo de topicalização organiza a informação da esquerda para a direita, e o núcleo remático tem repercussões da direita para a esquerda.

Neste artigo, ocupamo-nos principalmente do processo de topicalização. Identificamos três tipos de tópicos: os não-marcados, os marcados e os semanticamente vazios. Nosso interesse recaiu particularmente sobre os tópicos não-marcados e os princípios que os regem.

Começamos com a análise da base gramatical, definida pelos padrões sintáticos. Como um primeiro motivo para a topicalização, identificamos a presença de elementos relativos e interrogativos.

A seguir, estabelecemos como princípio constitutivo o princípio pragmático da informação conhecida. Em conjunto com ele operam cinco princípios regulativos, dos quais os três primeiros são semânticos (os princípios de situamento, empatia e iconicidade), enquanto os dois últimos são pragmáticos (os princípios dos termos crescentes e dos conectores de discurso).

Quanto aos tópicos marcados, definimo-los como portadores do núcleo remático. Quanto aos tópicos semanticamente vazios, distinguimos diferentes contextos que podem levar à sua utilização.

Referências bibliográficas

- AMMANN, Hermann. *Die menschliche Rede. Sprachphilosophische Untersuchungen*, Teil II, Lahr i.B., Schauenburg, 1928.
- DE BEAUGRANDE, Robert-Alain & DRESSLER, Wolfgang Ulrich. *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1981.

- BEHAGHEL, Otto. *Deutsche Syntax. Eine geschichtliche Darstellung*, Band IV, Heidelberg, Winter, 1932.
- BISLE-MÜLLER, Hansjörg. *Artikelwörter im Deutschen. Semantische und pragmatische Aspekte ihrer Verwendung*, Tübingen, Niemeyer, 1991.
- BLÜHDORN, Hardarik. *Funktionale Zeichentheorie und deskriptive Linguistik. Ein Entwurf am Beispiel des Gegenwartsdeutschen*, Erlangen, Palm & Enke, 1993(a).
- _____. "Deixis und Deiktika in der deutschen Gegenwartssprache". In: *Deutsche Sprache* 21, p. 44-62, 1993(b).
- _____. "Was ist Deixis?" In: *Linguistische Berichte* 156, p. 109-142, 1995(a).
- _____. "Dêixis, cognição e estrutura textual". In: *Cadernos de Letras* 11, Rio de Janeiro, UFRJ, p. 147-152, 1995(b).
- BOLINGER, Dwight. "There". In: BOLINGER, Dwight: *Meaning and Form*, London, Longman, p. 90-123, 1977.
- BORBA, Francisco da Silva et al. *Dicionário Gramatical de Verbos do Português Contemporâneo do Brasil*, 2ª ed., São Paulo, UNESP, 1991.
- BRINKER, Klaus. *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, 3ª ed., Berlin, Erich Schmidt, 1992.
- BUSSMANN, Hadumod. *Lexikon der Sprachwissenschaft*, 2ª ed., Stuttgart, Kröner, 1990.
- CHAFE, Wallace L. "Language and Consciousness". In: *Language* 50, p. 111-133, 1974.
- _____. *Significado e Estrutura Lingüística*, (trad. M.H. de Moura NEVES, O.G.L. Altmann de Souza CAMPOS e S.V. RODRIGUES), Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- _____. *Discourse, Consciousness, and Time. The Flow and Displacement in Speaking and Writing*, Chicago, University Press, 1994.
- COMRIE, Bernard. *Language Universals and Linguistic Typology. Syntax and Morphology*, 2ª ed., Oxford, Basil Blackwell, 1983.
- DANEŠ, František. "Zur linguistischen Analyse der Textstruktur". In: *Folia Linguistica* 4, p. 72-78, 1970.

- DIEWALD, Gabriele. "Zur Grammatikalisierung der Modalverben im Deutschen". In: *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 12, p. 218-234, 1993.
- DOWNING, Angela. "An alternative approach to theme: A systemic-functional perspective". In: *Word* 42, p. 119-143, 1991.
- DUDEN. *Die Grammatik*, (Duden Vol. 4), Mannheim, Bibliographisches Institut, 1984.
- EISENBERG, Peter. *Grundriß der deutschen Grammatik*, 3ª ed., Stuttgart, Metzler, 1994.
- ENGEL, Ulrich. *Deutsche Grammatik*, Heidelberg, Groos, 1988.
- EROMS, Hans Werner. *Funktionale Satzperspektive*, Tübingen, Niemeyer, 1986.
- _____. "Die Thema-Rhema-Gliederung aus grammatischer Perspektive". In: POPP, Heidrun (org.). *Deutsch als Fremdsprache. An den Quellen eines Faches* (Festschrift für Gerhard Helbig zum 65. Geburtstag), München, Iudicium, p.53-67, 1995.
- FERNANDES, FRANCISCO. *Dicionário de verbos e regimes*, 38ª ed., São Paulo, Globo, 1991.
- FILLMORE, Charles J. "The Case for Case". In: BACH, Emmon & HARMS, Robert T. (org.). *Universals in Linguistic Theory*, New York, Holt, Rinehart and Winston, p. 1-88, 1968.
- FIRBAS, Jan. "A Note on Transition Proper in Functional Sentence Analysis". In: *Philologica Pragensia* 8, p. 170-176, 1965.
- _____. "On Defining the Theme in Functional Sentence Analysis". In: *Travaux Linguistiques de Prague 1: L'École de Prague d'aujourd'hui*, Alabama, University Press, p. 267-280, 1966(a).
- _____. "Non-Thematic Subjects in Contemporary English. A Contribution to the Problem of Central and Peripheral Phenomena in the System of Functional Sentence Perspective". In: *Travaux Linguistiques de Prague 2: Les problèmes du centre et de la périphérie du système de la langue*, Alabama, University Press, p. 239-256, 1966(b).
- _____. "On the Delimitation of the Theme in Functional Sentence Perspective". In: DIRVEN, René & FRIED, Vilém (org.). *Functionalism in Linguistics*, Amsterdam. John Benjamins, p. 137-156, 1987.

- _____. *Functional sentence perspective in written and spoken communication*, 2ª ed., Cambridge, University Press, 1995.
- FRAWLEY, William. *Linguistic Semantics*, Hillsdale, Erlbaum, 1992.
- GÜLICH, Elisabeth & RAIBLE, Wolfgang. *Linguistische Textmodelle*, München, Fink, 1977.
- HAFTKA, Brigitte. "Thesen zu Prinzipien der deutschen Wortstellung". In: *Deutsch als Fremdsprache* 19, p. 193-202, 1982.
- HALLIDAY, M.A.K. "Notes on transitivity and theme in English, Part 2". In: *Journal of Linguistics* 3, p. 199-244, 1967.
- _____. "Language Structure and Language Function". In: LYONS, John (org.). *New Horizons in Linguistics*, Harmondsworth, Penguin, p. 140-165, 1970.
- _____. *An Introduction to Functional Grammar*, 2ª ed., London, Edward Arnold, 1994.
- _____ & HASAN, Ruqaiya. *Cohesion in English*, London, Longman, 1976.
- HARWEG, Roland. *Pronomina und Textkonstitution*, 2ª ed., München, Fink, 1979.
- HEIDOLPH, Karl Erich, FLÄMIG, Walter, MOTSCH, Wolfgang & al. *Grundzüge einer deutschen Grammatik*, 2ª ed., Berlin, Akademie, 1984.
- HEINEMANN, Wolfgang & VIEHWEGER, Dieter. *Textlinguistik. Eine Einführung*, Tübingen, Niemeyer, 1991.
- HELBIG, Gerhard & BUSCHA, Joachim. *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*, 9ª ed., Leipzig, Enzyklopädie, 1986.
- HELBIG, Gerhard & SCHENKEL, Wolfgang. *Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben*, 2ª ed., Leipzig, Bibliographisches Institut, 1973.
- HENTSCHEL, Elke. "Partikeln und Wortstellung". In: WEYDT, Harald (org.). *Partikeln und Interaktion*, Tübingen, Niemeyer, p. 46-53, 1983.
- KALLMEYER, Werner & MEYER-HERMANN, Reinhard. "Textlinguistik". In: ALTHAUS, Hans Peter, HENNE, Helmut & WIEGAND, Herbert Ernst (org.). *Lexikon der Germanistischen Linguistik*, 2ª ed., Tübingen, Niemeyer, p. 242-258, 1980.

- KOCH, Ingedore Villaça. *A Coesão Textual*, 6ª ed., São Paulo, Contexto, 1993.
- _____ & TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A Coerência Textual*, 5ª ed., São Paulo, Contexto, 1993.
- _____ & _____. *Texto e Coerência*, 4ª ed., São Paulo, Cortez, 1995.
- LEISS, Elisabeth. *Die Verbalkategorien des Deutschen. Ein Beitrag zur Theorie der sprachlichen Kategorisierung*, Berlin, de Gruyter, 1992.
- LÖTSCHER, Andreas. *Text und Thema. Studien zur thematischen Konstituierung von Texten*, Tübingen, Niemeyer, 1987.
- LUTZ, Luise. *Zum Thema "Thema". Einführung in die Thema-Rhema-Theorie*, Hamburg, HBA, 1981.
- LYONS, John. *Semantics*, Cambridge, University Press, 1977.
- MATHESIUS, Vilém. "On Linguistic Characterology with Illustrations from Modern English". In: VACHEK, Josef (org.). *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington, Indiana University Press, 2ª ed., p. 59-67, 1966 (1928).
- _____. "Functional Linguistics". In: VACHEK, Josef (org.). *Praguiana, Some Basic and Less Known Aspects of the Prague Linguistic School*, Praha, Academia, p. 121-142, 1983 (1929).
- _____. "Verstärkung und Emphase". In: VACHEK, Josef (org.). *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington, Indiana University Press, 2ª ed., p. 426-432, 1966 (1939).
- PAUL, Hermann. *Prinzipien der Sprachgeschichte*, Tübingen, Niemeyer, 1920.
- PEIRCE, Charles S. *Phänomen und Logik der Zeichen* (ed. e trad. Helmut PAPE), Frankfurt, Suhrkamp, 1983.
- PRIMUS, Beatrice. *Grammatische Hierarchien. Eine Beschreibung und Erklärung von Regularitäten des Deutschen ohne grammatische Relationen*, München, Fink, 1987.
- PRINCE, Ellen F. "Toward a Taxonomy of Given-New Information". In: COLE, Peter (org.). *Radical Pragmatics*, New York, Academic Press, p. 223-255, 1981.

- RICKHEIT, Gert & STROHNER, Hans. "Towards a Cognitive Theory of Linguistic Coherence". In: *Theoretical Linguistics* 18, p. 209-237, 1992.
- _____, SICHELSCHMIDT, Lorenz & STROHNER, Hans. "Economical Principles in Coherence Management: A Cognitive Systems Approach". In: RICKHEIT, Gert & HABEL, Christopher (org.). *Focus and Coherence in Discourse Processing*, Berlin, de Gruyter, p. 170-189, 1995.
- SAPIR, Edward. *Language. An Introduction to the Study of Speech*, New York, Harcourt, Brace & World, 1921.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, (trad. Herman LOMMEL, ed. Peter von POLENZ), Berlin, de Gruyter, 1967.
- SCHADE, Ulrich, LANGNER, Hagen, RUTZ, Heike & SICHELSCHMIDT, Lorenz. "Kohärenz als Prozeß". In: RICKHEIT, Gert (org.). *Kohärenzprozesse. Modellierung von Sprachverarbeitung in Texten und Diskursen*, Opladen, Westdeutscher Verlag, p. 7-58, 1991.
- SCHHECKER, Michael & WUNDERLI, Peter (org.). *Textgrammatik. Beiträge zum Problem der Textualität*, Tübingen, Niemeyer, 1975.
- SCHMIDT, Siegfried J. *Texttheorie*, 2ª ed., München, Fink, 1976.
- SCHNOTZ, Wolfgang. *Aufbau von Wissensstrukturen. Untersuchungen zur Kohärenzbildung bei Wissenserwerb mit Texten*, Weinheim, Psychologie Verlags Union, 1994.
- SCHWARZ, Monika. *Kognitive Semantiktheorie und neuropsychologische Realität. Repräsentationale und prozedurale Aspekte der semantischen Kompetenz*, Tübingen, Niemeyer, 1992.
- SOWINSKI, Bernhard. *Textlinguistik. Eine Einführung*, Stuttgart, Kohlhammer, 1983.
- STROHNER, Hans & RICKHEIT, Gert. "Kognitive, kommunikative und sprachliche Zusammenhänge: Eine systemtheoretische Konzeption linguistischer Kohärenz". In: *Linguistische Berichte* 125, p. 3-23, 1990.
- THEIN, Maria Luise. *Die informationelle Struktur im Englischen. Syntax und Information als Mittel der Hervorhebung*, Tübingen, Niemeyer, 1994.
- THURMAIR, Maria. "Äußerungsform oder Äußerungsfunktion? Zu den Bedingungen für das Auftreten von Modalpartikeln". In: *Deutsche Sprache* 21, p. 22-43, 1993.

- TRÁVNÍČEK, F. "O tak zvaném aktuálním členění větném" (On the so-called Functional Sentence Perspective). In: *Slovo a Slovesnost* 22, p. 163-171, 1962.
- VAN DIJK, Teun A. & KINTSCH, Walter. *Strategies of Discourse Comprehension*, Orlando, Academic Press, 1983.
- VATER, Heinz. *Einführung in die Textlinguistik*, München, Fink, 1992.
- VON DER GABELENTZ, Georg. *Die Sprachwissenschaft. Ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse*, 3^a ed., Tübingen, Narr, 1984 (1901).
- WEGENER, Heide. *Der Dativ im heutigen Deutsch*, Tübingen, Narr, 1985.
- WEIGAND, Edda. "Zum Zusammenhang von Thema/Rhema und Subjekt/Prädikat". In: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 7, p. 167-189, 1979.
- WEINRICH, Harald. *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Mannheim, Dudenverlag, 1993.
- ZEMB, Jean M. *Vergleichende Grammatik Französisch-Deutsch, Teil I*, Mannheim, Dudenverlag, 1978.

A PARTÍCULA ALEMÃ *DOCH* E SEUS EQUIVALENTES

Célia Maria Garcia Manoel*

Abstract: German particles usually bring great difficulties to German students. One of these particles, *doch*, is very often used, especially in conversation. In this paper its various uses are discussed, as well as cases where it can be replaced by other particles, adverbs or conjunctions, without changing the illocution (that is, the intention of the speaker). This study is based on the work of HELBIG, who differentiates eight varieties of *doch*. Each of them is discussed here according to syntactic, semantic and pragmatic criteria and made explicit through examples.

Zusammenfassung: Die deutschen Partikeln bereiten den Deutschlernenden sehr oft Schwierigkeiten. Eine der am häufigsten gebrauchten, insbesondere in der gesprochenen Sprache, ist die Partikel *doch*. In diesem Artikel werden die verschiedenen Gebrauchsmöglichkeiten von *doch* untersucht, sowie Fälle, in denen es durch andere Partikeln, Adverbien oder Konjunktionen ersetzt werden kann, ohne daß die Illokution (d.h. die Sprechintention) der Äusserung verändert wird. Die Untersuchung basiert auf dem Werk HELBIGS, der acht Varianten von *doch* unterscheidet. Jede von ihnen wird hier nach syntaktischen, semantischen und pragmatischen Kriterien untersucht und durch Beispiele erläutert.

Palavras-chave: Partículas modais: semântica; Partículas modais: sintaxe.

1. Introdução

O principal intuito deste estudo é apresentar uma análise detalhada, mas ao mesmo tempo objetiva, da partícula alemã *doch*, que é uma das partículas mais ocorrentes na língua alemã, principalmente em seu uso oral. Assim como quase todas as partículas alemãs, *doch* constitui um "problema" para o ensino e aprendizado do alemão como língua estrangeira, principalmente por ser um fato específico da língua alemã, que não encontra correspondência direta no português.

* A autora é pós-graduanda do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

Para tentar esclarecer este fato, serão analisados aqui os diferentes usos da partícula *doch* e os casos em que ela pode ser substituída por outras partículas, advérbios ou conjunções, sem prejuízo para a função ilocutória da enunciação, ou seja, a intenção do falante é preservada. Para esta análise, foi utilizada basicamente a classificação das partículas alemãs apresentada por HELBIG¹. Nessa classificação, existem oito variantes da partícula *doch*; sendo cada variante analisada segundo critérios sintáticos, semânticos e pragmáticos, e para cada uma das variantes são apresentados exemplos elucidativos. As informações sintáticas abrangem principalmente a acentuação da partícula (se é átona ou tônica), sua posição dentro da estrutura da frase e as restrições de seu uso. As funções semânticas e ilocutórias são descritas por meio de paráfrases (que vão esclarecer a função de *doch* no ato de fala, esclarecem a atitude do falante e sua intenção) e, quando possível, são apresentados sinônimos ou quase-sinônimos de *doch*, que são outras partículas, advérbios e conjunções, que desempenham a mesma (ou semelhante) função semântica e ilocutória no ato de fala. Neste estudo seguiu-se o mesmo tipo de análise de HELBIG, apenas foi utilizada outra distribuição e foram acrescentadas observações, com o objetivo de tornar mais claras as diferenças entre os vários usos de *doch*.

2. As variantes de *doch*

A todas as formas de ocorrência de *doch* (homônimos, *doch* átono ou tônico) é comum o componente semântico “adversatividade”, que indica uma contradição entre dois pontos de referência. Este componente pode ser reconhecido mais claramente em todos os casos tônicos (conjunção, palavra-frase e advérbio), em que o sentido contraditório é expressamente enunciado; já no uso átono, a contradição não é expressa, mas subentendida. Com *doch*, o falante confirma uma atitude com relação ao enunciado ou a existência/não-existência de um fato, em contradição com o enunciado precedente ou com a atitude do interlocutor.

1 HELBIG, Gerhard. *Lexikon deutscher Partikeln*, 3ª ed. Leipzig, Berlin, München, Wien, Zürich, New York, Langenscheidt / Enzyklopädie, 1988.

A maior parte das diferentes aplicações de *doch* refere-se ao seu uso com função de ênfase, ou melhor, com a função de dar, a cada enunciado, uma nuance diferente (sempre com relação ao significado comum da “contradição”). Estas partículas são chamadas aqui de *partículas de nuance*². Fora este uso, *doch* possui apenas uma aplicação, que é a de *palavra-frase*³.

2.1. *Doch* como partícula modal

Quando *doch* é usado como partícula modal, seu efeito aponta sempre o destinatário, ou seja, o enunciado com *doch* expresso pelo falante pode ter, por um lado, a intenção de apresentar ao ouvinte uma ênfase especial do enunciado, seja ela de reforço ou amenização, e, por outro, de dar ao enunciado apenas uma nuance, apelando ao saber comum dos interlocutores, trazendo à presença do ouvinte algo que é conhecido por ele, mas que não é lembrado no momento da enunciação.

2.1.1. *Doch* com função de nuance

2.1.1.1. *doch*₁

1. *Informações sintáticas:*

Em orações afirmativas; átono.

2. *Função semântica e ilocutória:*

Confirma uma atitude, expressa um reforço por meio da lembrança de algo conhecido, mas passado e esquecido, que desta forma deve ser trazido pelo falante para a consciência do ouvinte. Com *doch*, apela-se ao saber comum básico, o falante quer transferir sua atitude ao ouvinte e levá-lo ilocutoriamente a concordar.

2 Em alemão: *Abtönungspartikeln*.

3 Em alemão: *Antwortpartikel*.

3. Exemplos:

- (1) Diesen Plan haben wir *doch* neulich schon besprochen. (Das mußt du zugeben.)
- (2) Wir wollten *doch* heute abend ins Theater gehen. (Wir hatten das verabredet.)
- (3) Er ist *doch* ein sehr erfahrener Chirurg.
- (4) In dieser Gaststätte sind wir *doch* schon einmal gewesen. (Nicht wahr?)
- (5) Das letzte Mal sind wir *doch* nicht ganz fertig geworden.

4. Observações:

*Doch*₁ pode, em alguns casos, ser substituído por uma variante da partícula *ja*. Nesses casos, ambas as variantes apelam para o saber comum entre falante e ouvinte, o efeito que elas causam é o mesmo, ou seja, o de pressupor o fato apresentado como já conhecido, mas com a diferença de que, com *ja*, o enunciado aponta para o falante (6), e com *doch*, para o ouvinte (7):

- (6) Ich muß *ja* nächste Woche ins Ausland fahren. (Ich habe es dir schon gesagt.)
- (7) Ich muß *doch* nächste Woche ins Ausland fahren. (Erinnerst du dich denn nicht?)

Doch, assim como *ja*, aparece em alguns tipos de orações subordinadas (p. ex. em orações atributivas não-restritivas (8) e em orações causais (10)), mas em outras não (p. ex. orações atributivas restritivas, que especificam o objeto ao qual o falante se refere (9) e orações temporais (11)):

- (8) Diese großen Autos, die *doch/ja* mehr als 20 Liter Benzin verbrauchen, sind unpraktisch.
- (9) *Autos, die *doch/ja* mehr als 20 Liter Benzin verbrauchen, sind unpraktisch.

- (10) Ich kann nicht mit ins Bad, weil ich *doch/ja* arbeiten muß.
- (11) *Er ging mit ins Bad, als er *doch/ja* erkältet war.

Mas mesmo quando *doch*₁ pressupõe e constitui consenso, permanece a mesma diferença de *ja* (referência ao falante (12) ou ouvinte (13)):

- (12) Ich komme *ja* schon. (Ich bemühe mich schon.)
(concordância completa)
- (13) Ich komme *doch*₁ schon. (Siehst du das nicht?)
(uma leve crítica pode ser entendida ou expressa)

*Doch*₁ ainda pode se referir reativamente a um ato de fala anterior (frase precedente) e causa uma leve contradição entre este e a afirmação comentada pelo *doch*: age, por um lado, como conectivo da conversação, por outro, contém uma reação não desejada pelo falante precedente, pois a frase precedente é criticada ou repelida. Illocutoriamente, trata-se de uma recusa (p. ex. da condição para a realização de uma ordem expressa na frase precedente), trata-se de uma crítica, de uma contra-crítica ou uma justificação. Frequentemente a função de justificação está relacionada com a coesão e coerência do texto.

- (14) A: Gib mir mein Buch zurück!
B: Ich habe es dir *doch* gestern schon zurückgegeben. (Das weißt du doch!)
- (15) A: Du hast aber wenig Fleisch gekauft.
B: Ich konnte *doch* nicht wissen, daß wir Besuch bekommen.
- (16) A: Wir müssen über die Straße gehen.
B: Jetzt nicht, die Ampel zeigt *doch* "rot". (Das siehst du doch!)
- (17) Das können wir *doch* so nicht machen.

(18) So kommen wir *doch* zu keiner Lösung.

Esta variante de *doch*₁ pode ter como reforço a conjunção adversativa *aber*; evitando, assim, a resposta diretamente negativa, com o uso de *nein*. *Aber* representa aqui o aspecto negativo e *doch* o aspecto causal, de saber comum:

(19) A: Mach das Fenster zu!

B: Es ist *aber doch* viel zu warm im Zimmer.

Além da variante com nuance de crítica, *doch*₁ ainda pode apresentar uma variante que também apela para o saber comum pelo lado do ouvinte, mas com o objetivo de consolo:

(20) Das ist *doch* nicht so schlimm.

2.1.2. *Doch* com função de ênfase

2.1.2.1. *doch*₂

1. *Informações sintáticas:*

Em orações imperativas; átono.

2. *Função semântica e ilocutória:*

Reativa e conectiva em relação ao ato precedente do interlocutor (uma omissão que é criticada), ao mesmo tempo iniciativa em relação à ação seguinte (em cuja realização insiste-se); reforça uma ordem e com isso expressa desejo de modificação, pode expressar urgência, impaciência, irritação ou crítica (sobretudo junto com *endlich* ou *immer*: exemplos (21), (22) e (23)), mas pode também expressar consolo (24) e polidez (p. ex. junto com *bitte* ou *mal*. Neste caso, enfraquecimento da ordem para pedido ou conselho – (25), (26), (27) e (28)).

3. *Exemplos:*

(21) Komm *doch endlich* zum Essen!

(22) Schrei *doch nicht immer* so!

(23) Hör *doch (endlich)* auf mit dem Klagen!

(24) Sei *doch nicht* so traurig!

(25) Sprechen Sie *doch mal* mit dem Arzt!

(26) Setzen Sie sich *doch* (bitte)!

(27) Nehmen Sie *doch* noch ein Stück Kuchen!

(28) Treiben Sie *doch* ein bißchen Sport!

4. *Observações:*

A função ilocutória direta (primeira) da ordem contém indiretamente outra função ilocutória que consiste, quando a frase precedente é refutada, na expressão de contradição ou dúvida (geralmente junto com *mal* ou *ruhig*):

(29) Kommen Sie *doch (mal / ruhig)* nach Leipzig. (trotz Ihrer Bedenken)

Esta variante de *doch* não possui equivalente.

2.1.2.2. *doch*₃

1. *Informações sintáticas:*

Em perguntas substitucionais⁴; átono.

⁴ *Pergunta substitucional* é o termo utilizado aqui como tradução do alemão *Ergänzungsfrage* e se refere à pergunta em cuja resposta o pronome interrogativo é substituído por um objeto, um complemento. Este conceito opõe-se ao outro termo alemão *Entscheidungsfrage*, que é traduzido aqui por *pergunta polar* e se refere à pergunta que tem uma resposta simplesmente positiva ou negativa, com *ja* ("sim") ou *nein* ("não").

2. Função semântica e ilocutória:

Expressa, com a pergunta, a lembrança de algo conhecido (mas passado e possivelmente esquecido), que o falante quer saber (novamente) pelo ouvinte. O falante pergunta por algo que ele na verdade acredita saber ou deveria saber, mas de que ele no momento não se lembra.

3. Exemplos:

- (30) Wo arbeitest du *doch*? (Du hast es mir zwar gesagt, ich habe es aber vergessen.)
(31) Wohin fahren Sie *doch* in Ihrem Urlaub?
(32) Wo waren wir *doch* stehengeblieben?
(33) Wie heißt *doch* euer Hund?
(34) Wer war das *doch* gleich?

4. Observações:

Para *doch*₃ existe uma equivalência com a partícula *noch*, sendo a diferença de uso de uma ou da outra apenas regional.

- (35) Wann haben Sie *doch* das letzte Mal eine Kolik gehabt?
(36) Wann haben Sie *noch* das letzte Mal eine Kolik gehabt?

Em perguntas substitucionais diretas e indiretas, *doch*₃ aparece geralmente não tônico:

- (37) *Wo ist er *DOCH* gewesen?
(38) *Sie will wissen, wo er *DOCH* gewesen ist?

O advérbio *doch* indica uma contradição em relação a algo que já foi dito e, ao contrário da partícula modal *doch*, é possível em vários tipos de oração, inclusive nas perguntas polares:

- (39) Bist du */DOCH* pünktlich angekommen? (pergunta polar)
(40) Fahr *DOCH* in den Urlaub! (oração imperativa)
(41) Warum bist du *DOCH* gekommen? (pergunta substitucional)
(42) Ob er */DOCH* pünktlich gekommen ist? (pergunta polar indireta)
(43) Die Erde bewegt sich *DOCH*. (afirmativa)

Nas perguntas polares com o verbo finito em primeira posição, *doch* não pode aparecer átono (como partícula de nuança, porque, com uma pergunta polar – sem indicação especial de contradição ou contraste – não é produzida nenhuma recorrência a uma base do saber comum; esta base deve ser produzida somente com a pergunta), mas pode ser tônica (como advérbio concessivo).

- (44) *Ist Peter *doch* ver/*REIST*? (partícula de nuança)
(45) Ist Peter */DOCH* verreist? (advérbio)

A diferença entre *doch*₃ e *doch*₁ está no fato de que, aqui, o falante quer se fazer lembrar do fato pelo ouvinte, e em *doch*₁ o falante quer lembrar o ouvinte do fato.

2.1.2.3. *doch*₄

1. Informações sintáticas:

Em orações que são perguntas polares de acordo com a entonação, mas que têm a estrutura de orações afirmativas (verbo finito em segunda posição); átono.

2. Função semântica e ilocutória:

O falante quer se reassegurar pela resposta do ouvinte e espera confirmação; quer, com a formulação da pergunta, eliminar sua dúvida pela resposta do ouvinte (espera e deseja uma resposta com *ja*) e assim

também ter certeza do fato (pergunta tendenciosa, com expectativa de determinada resposta).

3. *Exemplos:*

- (46) Das /SCHAFFST\ du *doch* bis morgen? (Ich nehme es an und möchte mich noch einmal vergewissern.)
(47) Du /HILFST\ mir *doch* bei den Korrekturen? (nicht wahr?)
(48) Sie /WER\ den *doch* die Versammlung leiten?
(49) Du /HAST*doch* die Wohnung richtig abgeschlossen?
(50) Sie trinken *doch* /AUCH*ein Glas Bier?*
(51) Sie /KOM\men *doch* mit zur Gerichtsverhandlung?
(52) Du /BLEIBST*doch* zu Hause?

4. *Observações:*

A estrutura da pergunta polar (verbo finito em primeira posição) é impossível no caso de *doch*₄. Uma verdadeira pergunta polar (com indiferença do falante com relação a uma resposta positiva ou negativa) não é possível:

- (53) */SCHAFFST\ du das *doch* bis morgen?

Mas:

- (54) Schaffst du das /DOCH bis morgen? (advérbio)
(55) */IST\ der Zug *doch* pünktlich gekommen?

Mas:

- (56) Ist der Zug /DOCH pünktlich gekommen? (advérbio)

É possível, porém, também um *doch* tônico no caso de segunda posição do verbo finito, mas então em outro sentido, ou seja, contrastivo (na função de um advérbio, não na função de *doch*₃):

- (57) Du schaffst das /DOCH bis morgen? (Verstehe ich richtig?)
(58) Schaffst du das /DOCH bis morgen? (Ist es so?)
(59) Du hilfst mir /DOCH bei den Korrekturen?
(60) Hilfst du mir /DOCH bei den Korrekturen?

*Doch*₄ não possui equivalente.

2.1.2.4. *doch*₅

1. *Informações sintáticas:*

Em orações exclamativas com o verbo finito na segunda posição, com um pronome interrogativo introdutório (estrutura da pergunta substitucional) ou sem pronome interrogativo introdutório; átono.

2. *Função semântica e ilocutória:*

Não indica nenhuma recorrência à base do saber comum (como por exemplo *doch*₁), mas uma reação espontânea a uma observação ou experiência imediatamente precedente, uma oposição na imaginação do falante por meio de uma constatação surpreendente (em contraste com a expectativa até o momento), uma contradição entre as expectativas do falante e o fato apresentado, e com isso uma correção do próprio saber, geralmente relacionado com espanto, surpresa, indignação ou algo semelhante. Espera-se concordância da parte do ouvinte.

3. *Exemplos:*

- (61) Was /WAR das *doch* für ein FUßballspiel!

- (62) Wie /KLUG\ er *doch* ist!
 (63) Was /BIST du *doch* für ein FAUL\pelz!
 (64) Das ist *doch* /ZU BLÖD\
 (65) Das ist *doch* eine /BOdenlose FRECH\heit!
 (66) Das ist *doch* die /HÖ\he!

4. Observações:

Isoladamente no caso de mesma função, também é possível o verbo finito em primeira posição:

- (67) Unterbricht er den Redner *doch* schon /WIE\der!
 (68) IST\ das Wetter *doch* herrlich!

A surpresa expressa por *doch*₃ refere-se ao fato em si, não ao grau em que o fato é encontrado (como ocorre com *aber* e *vielleicht*).

- (69) Wie /KLUG\ sie *doch* ist! (o fato)
 (70) Ist /DIE\ aber klug! (o grau)
 (71) DIE\ ist vielleicht klug!

2.1.2.5. *doch*₆

1. Informações sintáticas:

Em orações que expressam desejos (que são, segundo a forma, orações condicionais independentes introduzidas ou não); átona.

2. Função semântica e ilocutória:

Caracteriza a enunciação como desejo urgente (=variantes de *bloß* e *nur*) que não é realizável na situação real de fala ou realizável apenas no

futuro ou é irreal e não realizável, daí a utilização do modo subjuntivo (Konjunktiv); a isto relaciona-se a contradição entre desejo e realidade.

3. Exemplos:

- (72) Käme der Brief *doch* bald! (Ich wünsche es mir dringend.)
 (73) Wäre er *doch* ehrlich!
 (74) Wenn wir *doch* bald in den Urlaub fahren könnten!
 (75) Wenn es *doch* morgen nicht regnen würde!
 (76) Würde er die Prüfung *doch* gut bestehen!
 (77) Wäre er *doch* noch zu Hause geblieben!

4. Observação:

*Doch*₆ é obrigatório, porém substituível por variantes de *nur* ou *bloß*, mas qualquer uma dessas partículas é obrigatória, sendo *nur* ou *bloß* combináveis com *doch*:

- (78) *Wenn der Brief käme!
 (79) Wenn der Brief *doch/nur/bloß* käme!

2.2. *Doch* como palavra-frase

1. Informações sintáticas:

Isolado ou separado funciona como equivalente frasal, como resposta a uma pergunta polar ou a uma afirmação com negação; tônico.

2. Função semântica e ilocutória:

A negação da frase precedente (pergunta ou afirmação) é negada, ou seja, suprimida, o fato discutível afirmado como positivo; a frase precedente (com negação) é discutida explicitamente. Como reação a uma pergunta, *doch* nega uma pergunta negada (80), *ja* afirma uma pergunta

não-negada (81), *nein* nega uma pergunta não-negada (82) e afirma uma pergunta negada (83):

- (80) Ist der Zug nicht pünktlich angekommen? *Doch* (, er ist pünktlich angekommen).
- (81) Ist der Zug pünktlich angekommen? *Ja* (, er ist pünktlich angekommen).
- (82) Ist der Zug pünktlich angekommen? *Nein* (, er ist nicht pünktlich angekommen).
- (83) Ist der Zug nicht pünktlich angekommen? *Nein* (, er ist nicht pünktlich angekommen).

3. Exemplos:

- (84) A: Haben wir keine Getränke mehr im Haus?
B: *Doch*.
- (85) A: Obst ist nicht gesund für die Zähne.
B: *Doch* (, es ist gesund).
- (86) A: Er braucht kein Visum für die Reise.
B: *Doch*.

4. Observações:

Doch, é possível como resposta contrariamente afirmativa (e de reforço) não só a uma pergunta negada (e afirmativa), mas também a uma ordem negada:

- (87) A: Lauf nicht auf die Straße!
B: *Doch*.

Às vezes falta a negação na frase precedente (mas que pode ser, na maioria das vezes, reconstruída); *doch* funciona aqui como palavra-frase;

indicando que o enunciado anterior é inesperado, a resposta indica a surpresa dos interlocutores.

- (88) A: Das war sehr freundlich von ihm.
B: *Doch*, das muß man sagen.

3. Conclusão

A partícula *doch* é uma das partículas mais ocorrentes na língua alemã, pelo menos na língua falada. Sua ocorrência, porém, não se restringe a apenas um determinado tipo de uso, com uma determinada função sintática, semântica e comunicativa. A partícula possui, como foi constatado, um significado geral, que é o de representar uma contradição entre dois pontos de referência, sejam eles o saber comum básico do falante e o do ouvinte. Este significado geral, entretanto, contém várias nuances e ênfases importantes, e cada uma apresenta uma especificidade de uso. As variantes da partícula *doch* mostradas aqui, representando as diferentes nuances do uso geral da partícula, seu uso com função de ênfase e como palavra-frase, quiseram, por meio da descrição de suas funções, dos exemplos e das substituições por outras partículas, advérbios ou conjunções, esclarecer os usos específicos de *doch*, e, assim, também contribuir para uma melhor compreensão dessa partícula como um todo e dentro da gramática da língua alemã.

TRADUÇÃO

A TRADUÇÃO DE SAMUEL PUTNAM DE *OS SERTÕES* –
REBELLION IN THE BACKLANDS, DE
EUCLIDES DA CUNHA

John Milton*

Abstract: The present paper looks at certain aspects of Samuel Putnam's translation of Euclides da Cunha's *Os Sertões*, *Rebellion in the Backlands*. Of great importance is the fact that *Os Sertões*, usually seen as a work of literature in Brazil, is seen more as a factual narrative in English, and placed by its publisher, the University of Chicago Press, in the Literature/History section. Putnam also adds a large number of footnotes to those of Euclides de Cunha.

Also of interest is the fact that Putnam, translating just when the US was entering the Second World War, goes to great lengths in his preface to emphasize how close *Os Sertões* is to the American experience of division in both the Civil War and the entrance of the US into the Second World War.

Zusammenfassung: Der vorliegende Aufsatz untersucht Samuel Putnams Übersetzung des Romans *Os Sertões* von Euclides da Cunha (*Rebellion in the Backlands*) unter verschiedenen Gesichtspunkten. Von großer Wichtigkeit ist die Tatsache, daß *Os Sertões* in Brasilien gewöhnlich als literarisches Werk betrachtet wird, während das Buch auf Englisch mehr als historischer Bericht gilt und vom Verlag, der *University of Chicago Press*, in der Sparte *Literature/History* geführt wird. Außerdem fügt Putnam eine große Zahl von Fußnoten zu denen von Euclides da Cunha hinzu.

Von Interesse ist auch die Tatsache, daß Putnam, der seine Übersetzung gerade zu der Zeit anfertigte, als die USA in den Zweiten Weltkrieg eintraten, in seinem Vorwort ausführlich darauf eingeht, wie nah *Os Sertões* den Meinungsgegensätzen steht, die die amerikanische Erfahrung sowohl des Bürgerkrieges als auch des Eintritts in den Zweiten Weltkrieg kennzeichneten.

Palavras-chave: Euclides da Cunha; Tradução; Segunda Guerra Mundial; Estados Unidos.

Esta comunicação pretende abordar alguns pontos pertinentes com respeito à tradução de *Os Sertões* – *Rebellion in the Backlands*, feita

* O autor é professor doutor do Departamento de Letras Modernas, Área de Inglês, da USP.

por Samuel Putnam e publicada pela *Chicago University Press*. A tradução é muito competente e completa, com uma introdução do tradutor, prefácio de Afrânio Peixoto, ilustrações, glossário e índice remissivo.

É significativo o fato de que *Rebellion in the Backlands* foi publicada por uma editora universitária, a *University of Chicago Press*, na série *Phoenix Books in History*. Na capa constam as categorias *Literature/History*. Desse modo, pode-se observar que o aspecto de *Os Sertões* como livro de história é enfatizado. Assim, as exigências são diferentes das de um livro de ficção, publicado por uma editora comercial, visando um mercado comercial. A ênfase do livro de história será sempre a acurácia dos fatos históricos, usando fontes secundárias. Putnam acrescenta suas notas de rodapé às notas de Cunha já existentes. Nesse caso, o elemento didático é também importante: o tradutor sempre toma muito cuidado para explicar absolutamente tudo ao público norte-americano. *Rebellion in the Backlands* é um curso sobre o sertão brasileiro, no qual a erudição do tradutor faz questão de aparecer.

Podemos comparar esta tradução com uma outra tradução que se encaixa na categoria de ficção, a de *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, na qual não há nenhuma tentativa de explicar as referências às religiões sincretistas ou às expressões afro-brasileiras. Isso é o próprio desejo de João Ubaldo, que traduziu seu próprio romance, pensando que o leitor de romance não fosse querer tais explicações. Escrevendo em inglês, comenta:

"In general, people in England and the United States know as much about Brazil as about traffic conditions in Kuala Lumpur. They are very astonished when they find out we speak Portuguese, not Spanish, and that some of us wash, have teeth, wear clothes and live in houses. So should I suffocate the book with hundreds of footnotes, making it longer than the New York telephone directory? I decided I wouldn't [...] I hoped the reader would develop an interest in the story, and forget about having never heard of many things and events mentioned in the novel. I don't think it's extremely important to understand everything, but there are those who feel cheated because I have neither made a glossary nor presented them with a synopsis of Brazilian history. Most people, I think, would be bored or intimidated by ponderous introductions and pesky glossaries, always sending you to the back of the book. In any case, a German edition was

produced before the English one, and it did very well with no glossary and no introduction." (p. 3-4)

A tradução de *Os Sertões* encaixa-se no âmbito universitário, como uma tradução explicativa e uma edição crítica. Conforme Ubaldo, a tradução de *Viva o Povo Brasileiro* encaixa-se em um âmbito mais comercial: a maioria de seus leitores estarão somente desfrutando do romance como lazer. O resultado é que há traduções muito diferentes.

O prefácio do tradutor em *Rebellion in the Backlands* é muito revelador. Temos que lembrar que Putnam está introduzindo *Os Sertões* para o público norte-americano, que teria tido muito pouco contato com qualquer obra vinda do Brasil ou do resto da América Latina. Putnam sempre tenta ser didático e comparativo. A tradução foi publicada em plena Segunda Guerra Mundial, uma das razões de sua publicação, devido ao fato de que os contatos com a Europa estavam sendo cada vez mais dificultados, e o governo norte-americano tinha consciência das vantagens de manter bons contatos e influenciar os vizinhos latino-americanos, que, em alguns casos, haviam sido influenciados e atraídos pelo fascismo. Foi a época do *Good Neighbour Policy*, do papagaio Zé Carioca de Walt Disney, e da viagem mal-sucedida de Orson Welles ao Brasil para filmar *It's All True*. Os norte-americanos deveriam tornar-se mais familiarizados com a América Latina e ter da mesma uma imagem positiva.

Putnam faz um paralelo direto com a Segunda Guerra: "...it is a tale that should hold a special interest for this war-torn age of ours... Here is guerilla warfare in its pristine form, with the 'scorched earth' and all the other accompaniments. And here, finally, after a months-long, house-to-house battle that recalls the contemporary epic of Stalingrad, are one old man..." (p.5)

Temos também que nos lembrar da falta de unidade ao redor da decisão dos Estados Unidos entrarem na Segunda Guerra em 1942, entre os isolacionistas, que queriam que os Estados Unidos ficassem fora da Guerra, e os intervencionistas, que queriam ajudar os aliados. A rixa nos Estados Unidos não deveria se tornar um conflito violento, parecido com o conflito de *Os Sertões*. Através de *Os Sertões*, Putnam prega a unidade nacional, usando as palavras de Cunha:

“This entire campaign would be a crime, a futile and a barbarous one, if we were not to take advantage of the paths opened by our artillery, by following up our cannon with a constant, stubborn, and persistent campaign of education, with the object of drawing these rude and backward fellow-countrymen of ours into the current of our times and our own national life.’ Here again is the dream, the inspiring vision, of national unity – ‘the mystical concept of national unity’ [como Gilberto Freyre o chama].”

Mas também podemos considerar esta idéia como um dos mitos norte-americanos mais importantes no século XX – a idéia do *melting pot*, da unidade como resultado da mistura.

O contraste entre civilização e barbárie também é visto através do prisma norte-americano: Putnam faz um paralelo claro: a maneira pela qual os “civilizados” norte-americanos, os pioneiros, tratavam os índios é semelhante à maneira pela qual as forças “civilizadas” republicanas tratavam os jagunços.

Voltamos à questão do gênero ao qual *Os Sertões* pertencem. Putnam cita Gilberto Freyre, dizendo que Euclides era “um engenheiro social animado por um ideal político” (p.vii), um cientista e repórter, homem de letras e sociólogo. Putnam cita *A Revista Brasileira de Geografia*, que enfatiza a importância de Cunha como um dos mais importantes geógrafos brasileiros, e a opinião de Roquette Pinto, de que Euclides era essencialmente um ecologista. A importância desses elementos científicos em *Os Sertões* resulta numa tradução que necessariamente tem de ser acurada. Porém, não é exclusivamente um livro técnico: Putnam também considera Cunha um dos originadores do romance brasileiro, junto com Machado de Assis, e *Os Sertões* já influenciaram romancistas brasileiros tais como Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rêgo.

Putnam sempre tenta facilitar o caminho para o leitor norte-americano: a experiência do norte-americano em escutar a voz de Cunha é semelhante à do europeu do século passado ao escutar a voz de Whitman: suas tentativas de introduzir uma prosa que fosse diferente da norma vinda da Europa são semelhantes: “for example – his ‘yawp’ sounded quite as barbaric as did that of Whitman to an Emerson.” (pp.viii-ix)

Putnam sempre compara Cunha com o familiar: uma mistura do “poet-naturalist like Darwin”, e “in capturing the emotional drama of inanimate nature – be compared to a novelist like Hardy”. Também é comparado com Hardy pela tendência latinizante do seu vocabulário.

Referências bibliográficas

- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*, São Paulo, Círculo do Livro, sem data.
- _____. *Rebellion in the Backlands*, Tr. Samuel Putnam, Chicago, Chicago Univ. Press, 1944.
- LANDERS, Clifford. “Back to the Violent Land: Reassessing the Putnam Translation of *Terras Sem Fim*”. In: *Translation Review*, Nos. 30 & 31, p. 38-40, 1989.
- UBALDO RIBEIRO, João. “Suffering in Translation”. In: *Portuguese Translation Group Newsletter* (ATA, New York), V. 3, nº 3, p. 3-4, jan/feb 1990.
- _____. *Viva o Povo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- _____. *An Invincible Memory*, London, Faber, 1989.

A PRESERVAÇÃO DOS ASPECTOS EXPRESSIVOS NA
ATIVIDADE TRADUTÓRIA: UMA APLICAÇÃO A
Os SERTÕES, DE EUCLIDES DA CUNHA

*Lineide do Lago Salvador Mosca**

Abstract: This paper focusses on the discussion of the preservation of expressive aspects in translation. Considerations are grounded on the HJELMSLEVIAN concepts of the isomorphy between the planes of content and expression, which are both constituted by substance and form. The present study intends to show that the connotative equivalence of a text can only be achieved in the target language when attention is paid to both the formal-stylistic and the textual-normative dimensions. This involves the appropriation of the stylistic values of the linguistic expression in the source language and, mainly, the understanding of the tropes and the relationships between them. Thus the present study draws on discourse analysis, comprehending "enunciation" theories and the rhetorical and pragmatic considerations on the level of expression. Considering that the literary text is privileged in providing stylistically marked choices, it is important to highlight the phonetic and semantic correspondences, that is, the close relationship between sound and meaning, which harbours one of the major difficulties in translation. The theory is applied to *Os Sertões* (English translation: *Rebellion on the Backlands*) by Euclides da Cunha.

Zusammenfassung: Der vorliegende Aufsatz diskutiert das Problem der Erhaltung expressiver Texteigenschaften bei der Übersetzung. Den Ausgangspunkt der Überlegungen bildet die HJELMSLEVSche Konzeption der Isomorphie zwischen Inhalts- und Ausdrucksebene, die ihrerseits beide aus Substanz und Form zusammengesetzt sind. Das Ziel ist zu zeigen, daß die konnotative Textäquivalenz in der Zielsprache nur erreicht wird, wenn man formal-stilistische und textnormative Gesichtspunkte in Betracht zieht, was die Aneignung der Stilwerte sprachlicher Ausdrücke der Ausgangssprache und besonders das Verständnis der Stilfiguren und der zwischen ihnen bestehenden Beziehungen voraussetzt. Es ist mithin eine diskursanalytische Perspektive (Theorien der Äußerung und rhetorisch-pragmatische Überlegungen zur Ausdrucksebene eingeschlossen), von der sich die vorliegende Arbeit leiten läßt. Wenn man den literarischen Text als den Ort markierter stilistischer Auswahlen *par excellence* auffaßt, ist es wichtig die phonetischen und semantischen Korrespondenzen hervorzuheben, d.h. die enge Beziehung zwischen Klang und

* A autora é professora doutora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH-USP.

Bedeutung zu berücksichtigen, die der Übersetzung besonderen Widerstand bietet. Angewandt werden die theoretischen Überlegungen auf den Roman *Os Sertões* (dt.: *Krieg im Sertão*) von Euclides DA CUNHA.

Palavras-chave: Tradução; Conotação; Retórica; Análise do Discurso.

Não é difícil supor como a tradução de obra tão grandiosamente desafiadora como *Os Sertões* submete o tradutor a duras provas, em virtude sobretudo de serem nelá abundantes os elementos específicos do contexto da língua de origem, estranhos e de difícil interpretação a leitores de outras culturas. Pode-se dizer metaforicamente que o combate interno de Canudos se multiplica na guerra que o tradutor tem que travar com as palavras.

A nós, falantes de língua portuguesa, interessa-nos sobremaneira saber como se tem dado a recepção de nossa literatura pelo leitor de língua alemã e informações relevantes a esse respeito nos foram fornecidas pelo Prof. Dr. Dietrich Briesemeister, diretor do Instituto Ibero-Americano de Berlim, por ocasião de sua passagem pela Universidade de São Paulo, em junho do corrente ano, quando proferiu conferência sobre a recepção da literatura brasileira na Alemanha.

Decorridos apenas dois meses, temos agora a oportunidade de receber também entre nós o Prof. Dr. Berthold Zilly, tradutor de *Os Sertões* para o alemão, com quem estive em outubro do ano passado no Instituto Ibero-Americano, junto à Universidade Livre de Berlim, a seu convite. Nossos laços, portanto, atravessam o Atlântico e se estreitam novamente nessa mesa-redonda, cujo objetivo é precisamente discutir a questão das barreiras lingüísticas e culturais que se interpõem ao trabalho do tradutor e à apropriação da obra por leitores de outros idiomas diferentes da língua de origem.

Tomamos como ponto de partida o fato de que *Os Sertões* constituem, antes de mais nada, “arte da palavra”, isto é, expressão de valores estéticos por meio da palavra, veículo de expressão cumprindo a função poética da linguagem. A existência de uma visão transfiguradora no autor faz com que ele transcenda as demais funções, tornando a mensagem uma

finalidade em si mesma. É por esse aspecto criador da linguagem que a tradução de *Os Sertões* expõe-se a todos os problemas a que está submetida a tradução literária, o que determina igualmente que o tradutor tenha uma parcela nesse ato de criação. De fato, é a representação literária da realidade a principal responsável pela perenidade de *Os Sertões*, uma vez que o caráter científico revelado nas considerações provenientes da formação profissional polimorfa de Euclides DA CUNHA já teria ficado superado. Observe-se, para tanto, que a obra *Contrastes e Confrontos*, apenas cinco anos depois de *Os Sertões*, representa um avanço no enfoque das questões sociais e nela o autor expõe as suas convicções acerca da arte, apuradas para a época. Veja-se um trecho de “A vida das estátuas”, em que essa literatização da realidade se explicita, tornando-se metalinguagem na voz do autor:

“E a verdade extensa, de Diderot, ou o véu diáfano da fantasia, de Eça de Queirós, distendido sobre todas as verdades sem as encobrir e sem as deformar, mas aformoseando-as e retificando-as, como a melodia musical se expande sobre as secas progressões harmônicas da acústica e o arremessado maravilhoso das ogivas irrompe das linhas geométricas e das forças friamente calculadas da mecânica” (*Contrastes e Confrontos*, 1907, pág.43).

Esta nada mais é que a própria concepção realizada por sua obra. Assim é que não aparece como paradoxal em Euclides o fato de ter ele aliado a preocupação de concisão científica a um aparato verbal que se caracteriza pelo aspecto tensivo e de concentração emocional, revestindo um tom enfático, acentuadamente retórico. A eloquência, entretanto, não lhe era puramente verbal, mas sustentada pela ação, como proposta de vida. Seus gestos também foram retóricos, no sentido de expressar uma poderosa consciência social e de serem denunciadores de nossos conflitos, numa profunda compreensão da problemática de nossa história. Como expressão de denúncia, aponta o abandono dos governos em relação a determinados problemas sociais, tais como as estruturas arcaicas e o progresso, o impacto da civilização e das estruturas primitivas, ousando tocar a intangibilidade das Forças Armadas em seu choque brutal com as populações do sertão.

Foram, portanto, atos de rebeldia que marcaram o seu posicionamento diante da complexidade das situações que ele tão bem deslindava e cujo conflito o seu estilo enérgico, nervoso, soube retratar. Assim, a sua obra se torna canalizadora de toda a força de seu temperamento exaltado. Poder-se-ia, em última análise, sintetizar a sua fórmula como sendo a de disciplina científica mais talento de escritor. Na verdade, ele consegue aquela modulação a que a Retórica tensiva vem hoje se referindo como a soma do **pensar** e do **sentir** ao tratar das categorias pulsionais que envolvem o sujeito e, conseqüentemente, o seu discurso.

O crítico ARARIPE JÚNIOR sintetiza bem essa coexistência em Euclides DA CUNHA no capítulo "Psicologia e Estilo" que figura na edição que traz o seu nome, organizada pelo Prof. Alfredo Bosi, na qual dedica duas partes a Euclides DA CUNHA ("Os Sertões" e "Dois estilos"), a ele se referindo como "nascido para a poesia e, ao mesmo tempo, dotado de uma segunda vista, que lhe tornava perigoso o exercício da faculdade de observação" (pág. 258).

Se, por um lado o seu olhar era dirigido para a técnica e o progresso, não sucumbindo ao determinismo da época, por outro a sua visão poética era transformadora da realidade.

O que se pretende na presente exposição – à qual se seguirá a troca de idéias com o tradutor para o alemão, presente nesta mesa-redonda e que se dispõe a tratar das dificuldades que se interpuseram ao seu trabalho – é discutir a questão da preservação dos aspectos expressivos na atividade tradutória.

Constata-se que nem sempre a tradução literária consegue produzir um grau satisfatório do que se pode chamar "equivalência dinâmica" em relação ao original, por razões diversas que vão do grau de conhecimento da língua matriz em seus constituintes léxicos e morfossintáticos à não-percepção de elementos polivalentes e à perda de ambigüidades semânticas de que decorrem leituras plurissignificativas. Como, por exemplo, não apagar no texto de chegada figuras de pensamento, tais como a ironia, que se prendem direta ou indiretamente às fontes enunciativas, entendendo um fino véu sobre as palavras?

No caso específico de Euclides DA CUNHA, se se quiser conservar o seu aspecto plástico e pictural há que respeitar a variedade de registro

que dá a tônica de seu estilo grandioso e solene, presidindo também o acervo imagético que constitui a riqueza de seu repertório.

São esses e muitos outros problemas que envolvem a difícil e, ao mesmo tempo, prazerosa tarefa de traduzir, uma vez que ela supõe a consideração dos princípios estilísticos subjacentes no texto de origem e que irão compor um **efeito de sentido** semelhante na língua alvo. Uma das contribuições que a Análise do Discurso, com seu instrumental teórico voltado para os problemas da enunciação e de suas estratégias discursivas, pode dar ao exame dessas questões em Euclides DA CUNHA reside, por exemplo, na verificação do jogo de efeito de objetividade e de tensão subjetiva que constitui uma das constantes de seu estilo, além de outros.

Cabe igualmente levantar alguns problemas relevantes no que toca à reflexão teórica sobre o fenômeno da tradução, tais como a questão da tradutibilidade e intradutibilidade, das operações que se dão no ato de traduzir e a noção de **equivalência**, central para a avaliação da tradução literária. Nesta, é o princípio tradutibilidade relativa que se torna exequível, uma vez que a concretização no contexto de outra língua e de outra tradição literária dá-se sempre de forma aproximativa. Pode-se, entretanto, chegar a uma **equivalência dinâmica**, capaz de atender às características do texto de partida, às necessidades culturais da época e ao perfil dos receptores potenciais. Para tanto, tem-se necessariamente que entrar em posse do valor denotativo, assim como do valor conotativo e pragmático de cada unidade lingüística, assim como apreender as relações co-textuais, inter-textuais e contextuais em que estas se inscrevem, o que equivale dizer, a significação total da obra.

Desta forma, ao trabalho de análise das relações gramaticais e de sentido entre palavras e combinações de palavras, segue-se a transferência do material analisado para a mente do tradutor que reestrutura a seguir esse material, de modo que ele possa ser aceitável na língua-alvo, com expressões estilisticamente apropriadas. Conforme se pode observar por esse percurso, o tradutor desempenha um duplo papel, ou seja, é receptor na língua de origem e emissor na língua-alvo, em que produzirá o seu texto. É, em suma, um leitor-tradutor.

Importa também considerar, no processo tradutório, a relação pragmática estabelecida entre a tradução e o seu destinatário imediato, o leitor, podendo-se verificar as seguintes tendências quanto a essa questão: levar o texto-matriz em direção ao leitor (movimentos centrífugos) ou então mover o leitor ao encontro do texto, optando-se pela manutenção das características específicas do texto de partida (movimentos centrípetos). Há ainda a possibilidade de tentar dar conta dos elementos envolvidos nas duas direções, considerando que a tradução integra um processo de recepção historicamente determinada, sendo entretanto dirigida pelo texto de partida, pela matriz a ser transposta.

Seja qual for o caminho escolhido, a tradução será sempre um fenômeno intercultural e o seu resultado um trabalho de mediação entre povos e culturas. Atrás dos micro-sistemas – os sistemas lingüísticos em questão – figuram os respectivos macro-sistemas, com os hábitos culturais e lingüísticos de cada um. As não-correspondências entre os sistemas lingüísticos levam à necessidade de uma equivalência dinâmica, isto é, à equiparação das diferenças de natureza semântica, cultural etc. Por outro lado, a diversidade dos universos envolvidos leva ao conceito de **alteridade/identidade** e à reflexão do que é estranho ou próprio a determinada cultura.

É dentro desse referencial que delinea o **fazer do tradutor** que estão localizadas as considerações que se seguem a respeito da equivalência expressiva do texto. De fato, esta só é alcançada quando se atende à parte formal-estilística e textual-normativa, o que requer necessariamente a apropriação dos valores expressivos da língua-matriz e, de modo especial, a compreensão das figuras e das relações estabelecidas entre elas.

Sabe-se o quanto as figuras permitem exprimir com mais riqueza as nuances e meandros do pensamento. PASCAL se referia a elas como presença e ausência, prazer e desprazer. Não se pode também ignorar a sua ligação com o **poder**, já explorada desde a Antigüidade Clássica, conforme se depreende do tratado de ARISTÓTELES sobre as partes do discurso ao falar da **elocução**, que compreenderia a escolha e disposição das palavras na frase, os efeitos do ritmo e as figuras, entendidas como aquelas que recaem não só sobre as palavras, mas sobre todo o discurso.

É por uma dupla perspectiva que se vem tratando a questão das figuras na atualidade: por sua função persuasiva e pelo tratamento discursivo que lhe é dado nas novas teorias, em que importa saber, antes de mais nada, quem fala, de que lugar fala este que fala, o ângulo de observação que irá posicioná-lo e também ao seu interlocutor no processo de formação de horizonte e de **opinião**. Nesse sentido, fica evidente a função persuasiva que a figura exerce sobre os elementos emotivos que constituem e fundamentam a estrutura dos sujeitos, ultrapassando o seu papel o plano puramente informativo para cumprir uma finalidade de incitamento e de **sedução**.

Como capacidade de ver relações, a figura estabelece visões de mundo e novas formas de leitura em seu recorte criativo. Tomando-se o texto literário como o lugar por excelência de escolhas estilisticamente marcadas, de exploração máxima das virtualidades do sistema, de plenitude da linguagem, conforme COSERIU, COHEN e outros, é nele que o exercício da tradução se torna uma verdadeira recriação, no sentido de produzir correspondências fonéticas e semânticas. Vale dizer que nesse afã de captar a estreita relação **som/sentido**, a linguagem se desautomatiza e perscrutam-se os recantos mais obscuros e sutis da mente e da expressão verbal humana.

Os elementos que maior resistência oferecem ao trabalho tradutório são os ligados ao significante e eles se tornam mais relevantes ainda na medida em que se considere a isomorfia dos planos de conteúdo e de expressão, tal como propôs HJELMSLEV, compostos ambos de **substância e forma**. Dentro dessa perspectiva, portanto, a forma de expressão lingüística não é algo adicional ou supérfluo, mas um recorte cuja manifestação é produto da união de **som e sentido**. Essa estreita relação se evidencia, de modo especial, nas onomatopéias, nas aliterações e demais recursos de expressão fônica, o que torna imprescindível resguardá-los na língua de chegada, feitas as devidas acomodações, como é natural.

Em Euclides são frequentes esses recursos. Nele, o gosto pelas onomatopéias, as assim chamadas “palavras expressivas”, parece dever-se à tendência animista e a seu realismo mítico. Muitos são os valores sônicos idênticos que levam a rimas internas e ecos e também são numerosas as sínteses sonoras em que o autor põe à mostra a dureza do som.

No já antológico “estouro da boiada” de *Os Sertões* a trepidação e o ruído são fundamentais para retratar o tumulto desencadeado, reforçados pela aliteração de fonemas vibrantes e sibilantes:

“De súbito, porém, ondula um frêmito, sulcando, num estremeção repentino, aqueles centenares de dorsos luzídios. Há uma parada instantânea. Entrebatem-se, enredam-se, trançam-se e alteiam-se fisgando vivamente o espaço, e inclinam-se, embaralham-se milhares de chifres. Vibra uma trepidação no solo; e a boiada estoura ...”
(*Os Sertões*, Obra Completa, Ed. Nova Aguilar, v.II, pág. 189)

É também inegável a importância do ritmo na prosa artística, como se pode observar no citado texto, onde ocorre um crescendo em que a progressão imaginativa substitui a progressão lógica. Ao mesmo tempo, a escolha do léxico, com palavras de grande massa sonora, como é o uso abundante dos advérbios em *-mente*, contribui para que haja uma irradiação verbal:

“Reaviam-no à vereda da fazenda; e ressoam de novo, pelos ermos, entristecedoramente, as notas melancólicas do aboiado”.
(pág.190)

Além das sensações de natureza acústica, tem-se que considerar em *Os Sertões* as de natureza visual, sejam plásticas ou picturais. A visualidade em Euclides era uma forma de captação e de fixação tanto do mundo objetivo como de suas impressões mais íntimas, com imagens quase diáfanas, de finas pinceladas:

“Não se via o arraial. Alguns braseiros sem chamas, de madeiras ardendo sob o barro das paredes e tetos; ou luzes esparsas de lanternas mortijas bruxuleando nas sombras, deslizando vagarosamente, como em pesquisas lúgubres, indicavam-no embaixo, e traindo também a vigília do inimigo. Tinham, porém, cessado os tiros e nem uma voz dali subia. Apenas na difusão luminosa das estrelas desenhavam-se dúbios, os perfis imponentes das igrejas. Nada mais. A casaria compacta, as colinas circundantes, as montanhas remotas desapareciam na noite”. (pág. 334)

O autor transforma as sensações em realidades esculturais e arquitetônicas, responsáveis em grande parte pelo efeito monumental que caracteriza o seu estilo. Certas passagens são de tão grande concretude que se pode sentir-lhes as arestas, a aspereza, enfim, o recorte, tal como nas cenas de combate, mesmo quando diz ser impossível descrevê-los, servindo-se da figura retórica da preterição, que na realidade reforça o vigor da proposta, como toda simulação:

“Foi um choque galvânico na expedição combatida. Não há descrevê-lo. De uma a outra ponta das alas, correu, empolgante, a nova auspiciosa e, transfigurados os rostos abatidos, corretas as posturas dobradas, movendo-se febrilmente em alacridade imensa, exposta em abraços, em gritos em estrepitosas exclamações, entrecruzaram-se em todos os sentidos os lutadores. Desdobraram-se as bandeiras. Ressoaram os clarins, tocando a alvorada. Formaram as bandas de todos os corpos. Restrugiram hinos ...” (pág. 403).

Dentro do constitutivo léxico, cabe especial papel no estilo euclidiano ao uso que o autor faz do adjetivo, uma vez que transforma quase tudo em função qualificativa, estendendo-a ao próprio verbo, que não se limita a imprimir movimento à frase. Na realidade, o tempo verbal é usado para qualificar a ação ou o objeto. Joga com as possibilidades de colocação do adjetivo em língua portuguesa, com empregos de estrutura binária ou ternária. Menção especial ao emprego do adjetivo em Euclides é feita por Monteiro LOBATO na *Barca de Gleyre* (pág. 312-314), onde afirma que nos esquemas ternários, quando Euclides se vale da anteposição do adjetivo o faz com tanto vigor que os adjetivos pospostos nada mais fazem que repetir a idéia que antecede, como se fossem meros sinônimos.

A escolha de vocábulos técnicos participa do efeito de objetividade pretendido, imprimindo precisão e exatidão de detalhes. Estão neste caso os termos ligados à fauna e à flora, bem como termos ligados a hábitos locais e a tradições folclóricas, inexistentes em outros ambientes (ex. *Mumbica, araquã, ipueira, umbuzada, caxerenquenque etc.*).

O tradutor para o alemão, Berthold ZILLY, optou pelo que se chama “explicação interna”, integrando no próprio texto, sob forma de nota, elementos específicos do contexto de partida e que apresentarão dificul-

dade ao receptor em questão. Fez a reprodução exata dos nomes originais, acrescentando uma nota explicativa de suas conotações fônicas e semânticas.

Na sua grande reserva vocabular – passando pelo arcaísmo e pelo neologismo – o que impressiona é o imprevisível das combinações e as revitalizações de um grande número de palavras da língua. No debate de nossa mesa-redonda, ZILLY comentou o fato de que teve também a oportunidade de reativar no alemão termos já esquecidos e que podem reentrar na língua, assim como explorar a capacidade da língua alemã de formar vocábulos compostos.

Euclides DA CUNHA torna-se um notável recriador de **imagens**, que vão das antíteses continuadas, reveladoras dos conflitos, às hipérboles próprias do jogo teatral, da espetacularização. Palavras que se repelem vêm a se unir em desconcertantes oxímoros: *tumulto sem ruídos, edo glorioso, vozes inaudíveis etc.* Essa disparidade de imagens tem o seu clímax no cultivo do paradoxo e das construções paralógicas, colocando a nu a sua inquietação diante do mundo, das coisas e dos homens e obrigando o leitor a uma tomada de consciência. É o que se vê, por exemplo em *Os documentos encontrados em Canudos valiam tudo e não valiam nada ou rendia-se para vencer.*

Quanto à sua **frase**, o dinamismo que lhe impõe torna-se uma grande dificuldade a transpor. São processos por vezes tortuosos que tornam a ordem inversa nos elementos constitutivos a preferencial no estilo de Euclides DA CUNHA: pospõe-se o sujeito, os pronomes oblíquos são na maioria enclíticos, produzindo efeito de solenidade e amplidão. Evita o ritmo lento e a frase se acelera com os gerúndios, com a substantivação dos infinitivos, com a omissão do artigo definido, com as elipses, o que produz a sensação de movimento e de ação contínua.

Ainda que se leve em conta todas as relações expostas (som/sentido), em momento algum fica ausente a consciência do princípio de tradutibilidade relativa, uma vez que há outros objetivos a serem alcançados, além do atendimento às características do texto de partida, procurando-se também atentar para as necessidades culturais da época e o perfil dos receptores em questão, conforme já o dissemos.

São essas operações que permitem a transposição de barreiras linguísticas e culturais e asseguram ao significado global da matriz, isto é, do texto de origem, um lugar de igual **valorização** no contexto histórico-cultural da língua de chegada.

É bem nessa **tensão dialética** que se situa o tradutor, condicionado que está por um complexo de hábitos linguísticos, literários e culturais. Ele participa de uma **construção de sentido** em que se produzem **referências e valores** cujo produto configura o **ethos** em seu efeito final.

A pergunta que se faz, entretanto, é a de saber se se pode chegar a um mínimo de estruturas argumentativas comuns diante de tradições culturais e históricas diferentes e aí estamos em pleno lugar do polêmico nos intercâmbios humanos, nos sistemas de troca em geral, questão importante não só nas Ciências da Linguagem, mas de um modo mais amplo nas Ciências Sociais.

Em se tratando da atividade tradutória, é preciso que haja a reprodução do caráter argumentativo e a recriação da expressividade nos dois pólos em que se produz o sentido, ou seja, tanto da parte do tradutor quanto do leitor que, pelo princípio de cooperação irá também fazer parte desse processo, resultando num contrato implícito entre ambos. É então que se chega próximo à plenitude desse trabalho conjunto, tendo-se a transposição do **sentido** e do **dizer** desse sentido, presente em todos os níveis da expressão linguística e por isso mesmo, parte indissociável desse sentido.

Nos constituintes ligados aos significantes reside um dos focos de maior resistência à tradução, mas também pontos de grande satisfação para o tradutor, que tem uma parcela sua nesse ato de criação.

Quero crer que é pelo caminho do respeito mútuo que se pode chegar a ter na confiabilidade uma regra para intercâmbios fecundos de que a tradução é um dos passos mais importantes e significativos.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964.

BOSI, A. (org.). *Araripe Júnior: Teoria, crítica e história literária*, São Paulo, EDUSP/Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978 (Cap. "Os Sertões" e "Dois estilos").

CUNHA, E. *Os Sertões*, Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 2 vol., 1995.

DELILLE, K.H. et al. *Problemas da Tradução Literária*, Coimbra, Almedina, 1986.

LARANJEIRA, M. *Poética da tradução: do sentido à significância*, São Paulo, EDUSP, 1993.

LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1948.

MARTINS, N.S. *História da Língua Portuguesa – séc. XIX*, tomo V, São Paulo, Ática, 1988.

TORRE, E. *Teoría de la Traducción Literária*, Madrid, Ed. Síntesis, 1994.

RESENHAS

Marie Luise THEIN, Die informationelle Struktur im Englischen: Syntax und Information als Mittel der Hervorhebung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1994 (*Linguistische Arbeiten* 323, 227 pág., DM 106,00, ISBN 3-484-30323-9)

O grande sonho e objetivo maior da ciência é o de descrever e sistematizar os fenômenos do mundo físico ou social de modo que o homem consiga saber como e por que as coisas são como são. Infelizmente, para desespero dos cientistas, muitas vezes o que funciona sem problemas na realidade parece fugir ao alcance dos modelos teóricos existentes. Isto tende a acontecer com grande freqüência nas ciências humanas, nas quais o pesquisador é ao mesmo tempo observador e objeto de sua pesquisa. Desse modo, as questões que ele persegue são determinadas por sua própria vivência das mesmas, o que o obriga a definir e sistematizar conceitos que interagem tão complexamente, a ponto de não poderem ser totalmente isolados. A lingüística não foge a esse destino, e tal dificuldade de distanciamento pode ser muito bem observada no caso do estudo da estrutura informacional de textos e frases.

Desde que a fala (e, posteriormente, a escrita) surgiu, os falantes têm organizado as informações que pretendem transmitir a seus interlocutores de modo a conseguir o maior sucesso possível no que se refere à sua intenção comunicativa, seja ela de informar, convencer ou mesmo desnortear o interlocutor. Se todos os falantes são capazes de fazê-lo instintivamente, por que é tão difícil, então, analisar os mecanismos que regem tal estrutura?

Marie Luise THEIN propõe-se a analisar um desses mecanismos, a estrutura informacional de sentenças, tomando por base a língua inglesa. A autora define estrutura informacional como a forma de apresentação da informação. Partindo da concepção de texto como uma seqüência de diversas unidades informacionais, THEIN elege o **enunciado** (al.: *Äußerung*) como a menor unidade informativa, que corresponde normalmente a uma oração, em nível sintático, e a um grupo tonal (al.: *Tonstrecke*), em nível da entonação (cf. p. 1).

O interesse pelo sistema de estruturação da informação no âmbito da sintaxe tem uma longa história. Há tempos, diversos linguistas têm procurado desvendar seus mecanismos, partindo inclusive de hipóteses diversas sobre o caráter e funcionamento da matéria-prima básica da estrutura informacional, ou seja, a linguagem. As discrepâncias entre os mais significativos modelos propostos até o momento e a dificuldade de estabelecer critérios objetivos para a definição dos conceitos básicos da estrutura informacional são expostas muito claramente por THEIN na primeira metade do livro. Os quatro primeiros capítulos da obra fazem uma retrospectiva histórica comentada do estudo da estruturação de informações em nível da frase, examinando quatro diferentes modelos de abordagens do assunto, a saber, os modelos da Perspectiva Funcional da Oração (al.: *Funktionale Satzperspektive*), da Gramática Gerativa, o modelo de HALLIDAY e o da CGEL (*Comprehensive Grammar of the English Language*).

A autora começa pelos estudos de MATHESIUS, pertencente ao Círculo Lingüístico de Praga, na década de 30. Interessado na razão de, dentro de uma mesma língua, haver a possibilidade de estruturas alternativas para apresentação de um mesmo conteúdo, MATHESIUS iniciou, segundo a autora, os estudos que dariam origem ao modelo da Perspectiva Funcional da Oração (al.: *Funktionale Satzperspektive*). MATHESIUS partiu da noção de que cada enunciado contém sempre duas partes: um objeto, do qual se fala, e uma asserção sobre esse objeto. A esses elementos, denominou **Tema** e **Rema**, ou **Base** e **Núcleo** de um enunciado (cf. p.10), sendo que **Tema** é a informação contextualmente conhecida, que ancora a informação principal do enunciado, apresentada no **Rema**. Com base nas idéias de MATHESIUS, Jan FIRBAS desenvolveu o conceito do Dinamismo Comunicativo (DC) (ing.: *communicative dynamism*, al.: *kommunikative Dynamik*), segundo o qual os elementos de uma oração seriam organizados de acordo com seu valor em uma escala de contribuição para o desenvolvimento da comunicação. A distribuição básica dentro da oração seria organizada partindo-se do **Tema** (o elemento com menor valor de DC, ao início da oração) para o **Rema** (o elemento com maior valor de DC, ao final da oração – cf. p.20). Os mesmos princípios norteariam o modelo da Articulação Tópico/Comentário (ing.: *Topic-*

Comment-Articulation), na qual o **Tópico** são elementos conhecidos do interlocutor, e o **Comentário**, os elementos que modificariam tal conhecimento (cf. p. 34-35).

O principal argumento da autora para contestar esses modelos teóricos é o fato de serem baseados unicamente em estudos da língua escrita (conseqüentemente ignorando a entonação) e em argumentações construídas apenas sobre sentenças isoladas, criadas pelos pesquisadores. Já no modelo da Gramática Gerativa, a entonação é considerada como um meio para sinalizar o **Foco** da sentença, denominação dada, segundo a autora, àquilo que os modelos anteriores denominam **Rema**, mas o modelo fracassa, segundo THEIN, por falhas em sua concepção de entonação (cf. p. 64 e 215) e pelo fato de apoiar-se apenas em sentenças hipotéticas, desprovidas de contexto.

Este problema é sanado no modelo de HALLIDAY, que se baseia em sentenças contextualizadas e dá grande importância à entonação. HALLIDAY propõe a diferenciação entre a **Tematização** (al.: *Thematisierung*), que estuda os efeitos da sintaxe sobre a estruturação da frase, e a **Estrutura Informacional** (al.: *Informationsstruktur*), que estuda os efeitos da entonação sobre a organização do grupo tonal. THEIN considera tal separação como artificial, pois argumenta que tanto a sintaxe como a entonação atuam concomitantemente sobre a estruturação da frase e seus efeitos devem ser estudados em conjunto, porém considera a proposta de HALLIDAY como mais avançada, principalmente no que diz respeito ao seu modelo de entonação (cf. p. 81-82).

O modelo da CGEL, fortemente influenciado por HALLIDAY, é considerado pela autora como uma soma dos três modelos anteriormente apresentados e que consegue descrever a estrutura informacional por meio da entonação, considerando, porém, também a sintaxe no caso de construções marcadas (as quais têm, além de suas funções informacionais, também funções discursivas). Sua pesquisa baseia-se neste modelo, o qual apresenta um sistema entonacional bastante rico e detalhado, o qual, segundo a variação relativa da altura do tom (ing.: *pitch prominence*), estabelece o conceito de **destaque** (al.: *Hervorhebung*), define **rema** como o **centro de destaque** (al.: *Hervorhebungszentrum* – cf. p. 94) e diferencia os efeitos causados pela combinação dos tons ascendente e descendente.

Como crítica principal aos modelos anteriores ao da CGEL, THEIN aponta o fato de as categorias não serem definidas a partir de características formais, mas sim a partir de diferentes construções lógicas definidas *a priori*, muitas vezes misturando indiscriminadamente critérios formais, semânticos e comunicativos. O segundo ponto crítico seria o pouco valor dado à língua falada e ao papel da entonação na estruturação das informações.

Durante a argumentação, a autora persegue seus objetivos com clareza, porém, peca por dois motivos: em primeiro lugar, o excesso de detalhes faz com que leitores que não sejam grandes conhecedores das teorias citadas pouco possam aproveitar da argumentação; em segundo lugar, as críticas por muitas vezes carecem de objetividade, amontoando-se comentários subjetivos (como *unsinnig*, *unbrauchbar* entre outros), que, além de não acrescentarem nada ao pesquisador interessado na crítica da teoria, imprimem à primeira parte da obra um estilo pesado, desagradável e redundante, inclusive pela exaustiva repetição de determinados argumentos, a fim de rechaçar as idéias com as quais não concorda, o que muitas vezes desestimula o leitor a prosseguir a leitura. Caso este seja, porém, persistente, será recompensado ao iniciar o capítulo 4, a partir do qual o estilo se torna mais fluente e objetivo, à medida que a autora passa a detalhar o modelo que lhe forneceu o embasamento teórico para seu trabalho, exposto nos capítulos seguintes.

A segunda parte do livro apresenta, de maneira muito precisa, o modelo proposto por THEIN para a descrição da estrutura informacional no inglês, baseado na sua constatação de que a estrutura informacional não é uma grandeza idealizada, mas sim uma estruturação de enunciados formalmente palpável, criada através da entonação e da sintaxe (cf. p. 216). Para tanto, dedica o capítulo 5 a uma descrição de como a escolha de uma estrutura sintaticamente marcada afeta a estruturação da informação e o capítulo 6 à proposta de um novo instrumental para a definição dos conceitos de **tema** e **rema**, baseado na entonação e distanciado de seus conceitos semânticos ou psicológicos tradicionais, os quais, segundo a autora, não são compatíveis com os dados empíricos (cf. p. 216-217).

O capítulo sobre o papel da sintaxe como fator da estrutura informacional é muito claro e detalhado, analisando, com grande riqueza de

exemplos, casos de construções sintáticas como a topicalização (al.: *Frontstellung*), o anacoluto, as orações clivadas e pseudoclivadas (al.: *Spaltsatz- und Pseudospaltsatzkonstruktion*), a extraposição, a diatese, o deslocamento à direita e construções com *there* e *eventive object*, entre outros. Decisivo para a compreensão do papel de tais construções dentro da estrutura informacional é o seu caráter de formas marcadas, ou seja, variações de uma construção neutra, considerada como norma, e a constatação de que tal variação não está necessariamente ligada à estruturação da informação em nível da frase, servindo muitas vezes, por exemplo, a propósitos da organização textual.

No capítulo sobre o papel da entonação na estrutura informacional, a autora parte da revisão de diversas propostas de modelos e notações de entonação (principalmente os de CHAFE, BOLINGER e COUPER-KUHLEN), culminando com a decisão de que a **curva entonatória** (al.: *Tonhöhenbewegung*) e a **tonicidade** (al.: *Betonung*) têm caráter fonológico, ou seja, diferenciador de significado. As duas principais curvas entonatórias, os **tons ascendente** (al.: *Steigton*) e **descendente** (al.: *Fallton*), teriam a função de caracterizar as informações que apresentam respectivamente como completas ou incompletas, ou seja, sinalizariam o seu caráter de dependência ou não do co-texto (al.: *Verbindlichkeit/Unverbindlichkeit* – cf. p. 152-153). Como ilustração, podemos citar a diferença entre dois exemplos apresentados à página 149:

I'm not going to buy anything \ [descendente, informação completa]
I'm not going to buy anything! [ascendente, informação incompleta]
(*but only quality* – possível continuação)

Quanto à tonicidade, a autora define três formas básicas: **acento primário**, **acento secundário** e **não-acentuado** (al.: *stark betont*, *schwach betont* e *unbetont*). Com base na combinação da curva entonacional e da tonicidade, THEIN define seu modelo de estrutura informacional, considerando como **rema** o elemento mais destacado na entonação (devido à combinação do acento primário e de um tom ascendente ou descendente, configurando, assim, o que a autora denomina **centro de destaque** – al. *Hervorhebungszentrum*) e como **tema** o

elemento com acento secundário. Entre esses pólos haveria ainda a possibilidade de outros elementos com caráter mais ou menos remático ou temático, ou ainda não-significativo em termos informacionais. Tal sistema de valores informacionais é sistematizado como segue (cf. pg. 157 e 219):

Valor informacional	Entonação
Rema ou Ápice Informacional (al.: <i>Rhema oder Sinnspitze</i>)	acento primário, descendente acento primário, ascendente
remático	acento primário
temático	acento secundário
não-significativo informativamente	não acentuado

Toda a argumentação que leva a tal resultado é muito rica em discussão de exemplos, tanto hipotéticos como autênticos, retirados de textos escritos e falados. É especialmente interessante a proposta de THEIN, de que também textos escritos têm uma entonação, ao menos latente (cf. p. 7). Ao final do capítulo sobre o papel da entonação, a autora apresenta também outros fatores que a influenciam, além da estruturação da informação, como classes de palavras, estrutura argumentativa do texto e ênfase, entre outros.

De posse do modelo proposto nos capítulos anteriores, THEIN apresenta, na última parte do livro e a título de ilustração, a análise de um texto escrito e de dois textos orais quanto às funções informacionais da sintaxe e da entonação. Apesar de minuciosa e abrangente, a análise apresentada acaba por ser um tanto frustrante face à profundidade da discussão teórica, pois, na maioria dos casos, limita-se a descrever a forma sintática marcada adotada ou a localização do centro de destaque, sem maiores especulações sobre o objetivo ou o efeito de seu uso no texto.

Em uma visão geral, podemos dizer que o livro de THEIN apresenta contribuições importantes para o estudo da estrutura informacional em nível da frase, ao enfatizar categoricamente a importância da entonação e do contexto para o estudo da organização informacional, ao priorizar o estudo de enunciados autênticos contextualizados e ao pleitear uma firme separação de critérios sintáticos, semânticos e paralingüísticos na definição dos conceitos básicos para a descrição da estrutura informacional.

Leitores interessados em estudos sobre entonação e formas sintáticas marcadas poderão também encontrar material interessante para seus estudos. De grande importância é o reconhecimento de que tanto a sintaxe como a entonação influenciam a estrutura informacional, por vezes atuando em conjunto e, em outras, de modo independente ou mesmo conflitante, de acordo com fatores pragmáticos ou referentes à organização textual. O conceito de **rema** como centro de destaque entonacional é certamente muito valioso para o estudo do uso de formas sintáticas marcadas. A obra como um todo é uma boa fonte de bibliografia e de comentários sobre estudos da estrutura informacional, inclusive pela detalhada perspectiva histórica apresentada, o que torna o livro interessante tanto para especialistas como para iniciantes no assunto. Porém, estes últimos poderão ter o seu aproveitamento da obra dificultado pela extensa discussão de grande número de aspectos relativos ao tema. Para eles, contudo, a leitura dos ótimos resumos a cada final de capítulo poderá ser o suficiente para obterem uma visão geral da problemática da estrutura informacional. Um outro problema é a grande quantidade de erros de impressão (falta ou repetição de letras ou mesmo palavras inteiras, discrepâncias na numeração de exemplos e inclusive a grafia incorreta de nomes de autores), os quais dificultam a compreensão, embora sem prejudicarem o valor da contribuição da obra para o estudo de um assunto tão controverso.

Selma M. Meireles, Área de Alemão, USP

Claudio DI MEOLA, *Kommen und gehen. Eine kognitiv-linguistische Untersuchung der Polysemie deiktischer Bewegungsverben.*
Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1994 (*Linguistische Arbeiten* 325,
256 pág., DM 118,00, ISBN 3-484-30325-5)

1. – Trata-se de uma tese de doutoramento, elaborada originalmente em italiano na Universidade de Roma III e ora apresentada em língua alemã.

O trabalho analisa os verbos dêíticos altamente polissêmicos *kommen* e *gehen*, baseando-se num corpus volumoso de dados (28.000 referências “de diferentes níveis estilísticos e esferas funcionais” (p. 3)). O autor tem como objetivo descrever e explicar a polissemia destes verbos. Em oposição a abordagens tradicionais que fazem uso do conceito do significado nuclear, pressupondo que todas as variantes de um elemento polissêmico têm uma determinada parte dos seus significados em comum, ele prefere uma concepção de redes semânticas que se fundamenta na teoria dos protótipos. O princípio central desta concepção é a vizinhança de significados. As diferentes variantes de um elemento polissêmico não precisam necessariamente ter uma parte do significado em comum, mas podem, em vários respeitos, ser contíguas uma à outra. Mudanças diacrônicas de significados, segundo este modelo, se dão em função de transferências metafóricas e metonímicas. DI MEOLA destaca explicitamente o fato de que esta concepção, que ele denomina de cognitiva e que parte principalmente dos trabalhos de George LAKOFF (1987 e.o.), afasta-se da visão estruturalista da linguagem (p.25 s.).

Partindo de descrições de movimentos no espaço concreto (p.30-85) e progredindo para descrições de movimentos no espaço abstrato (p. 86-167), a análise chega a descrições de movimentos virtuais (p.168-178). Nos capítulos individuais, a pesquisa passa de empregos dêíticos para empregos não-dêíticos dos verbos em questão. Assim, é sondada, em círculos crescentes, a polissemia de *kommen* e *gehen*. As variantes detectadas e as relações de parentesco entre elas são visualizadas através de assim chamadas redes semânticas (p. ex. p. 37, 49, 58, 207 ss., 228 s., e.o.). Como resultado, chega-se a reconhecer como motivadas até variantes tradicio-

nalmente tratadas como expressões idiomáticas (p.140-164) ou como verbos gramaticais semanticamente vazios (p. 164-167).

O ponto forte do livro encontra-se no âmbito descritivo. O autor apresenta uma abundância de referências autênticas que consegue organizar de uma maneira modelarmente nítida. As observações individuais caracterizam-se por alta sensibilidade e não deixam de convencer espontaneamente. A análise toma uma postura levemente distanciada frente aos dados, o que certamente se explica pelo bilingüismo de seu autor. São obtidas descrições extremamente valiosas, particularmente para o germanista fora dos países germanófonos, uma vez que o autor considera, em alguns capítulos (pp. 97-112, 119-123), também os verbos ingleses *come* e *go* e italianos *andare* e *venire*. Sem dúvida, este livro é a abordagem mais detalhada atualmente existente sobre os verbos *kommen* e *gehen*.

2. – DI MEOLA organiza sua análise com a ajuda dos parâmetros **perspectiva** (Onde se encontra o observador?: *kommen* – no local de destino; *gehen* – no local de origem) e **focalização** (Qual local do caminho é figura e qual fundo?: *kommen* – o local de destino é figura, o restante do caminho fundo; *gehen* – não-determinado) (p. 29). O critério da perspectiva importa para a análise das variantes dêiticas, o critério da focalização para a análise das variantes dêiticas e não-dêiticas (p. 48 s.). Para a explicação de muitas expressões idiomáticas, o autor toma emprestada de LINDNER (1983) a noção extremamente frutífera do “foco interativo”, ou seja, do foco de atenção de um observador canônico (p. 96 ss.).

Quando os dois verbos são empregados como dêiticos, entende-se como posição do falante, segundo DI MEOLA (p. 30 s.), o local de destino no caso de *kommen* e o local de origem no caso de *gehen* – uma visão que convence mais para *kommen* do que para *gehen*. Enquanto *kommen*, nos exemplos dados por DI MEOLA (como por outros autores em seus trabalhos), realmente é usado, na maioria das vezes, para indicar que o falante se identifica, de uma forma ou outra, com o local de destino (seja porque ele está posicionado aí fisicamente, ou seja porque focaliza o local de destino); uma identificação análoga com o local de origem não é

pré-requisito para o uso de *gehen*. Na verdade, ela acontece principalmente quando *gehen* é combinado com um sujeito da primeira pessoa, como ocorre freqüentemente nos exemplos usados em trabalhos sobre o assunto (incluindo o de DI MEOLA). Com um sujeito da terceira pessoa, no entanto, *gehen* pode ser usado completamente independente da identificação ou não-identificação do falante com um dos locais do caminho. Assim, se diz:

(1) Die Leute gehen in die Kirche.

igualmente quando se observa o movimento a partir do local de origem, a partir de um local de passagem, de longe sem contato com o caminho, ou mesmo quando não se observa o movimento. Até quando o observador estiver posicionado imediatamente do lado do local de destino, por exemplo, do lado da porta da igreja, ele pode usar *gehen*. Apenas uma identificação com o local de destino não pode ser expressa por *gehen*. Conseqüentemente, seria mais correto dizer que *gehen* é neutro quanto ao posicionamento do observador.

A neutralidade de *gehen* quanto à posição do observador confronta-se com a neutralidade de *kommen* quanto ao modo da execução do movimento (p. 74 ss.). Enquanto *kommen* é usado para os mais diferentes tipos de movimentos, *gehen* muitas vezes restringe-se a movimentos a pé. Aqui percebe-se claramente que os dois verbos estão numa relação assimétrica um ao outro (assim também DI MEOLA, p. 179-184).

A interpretação de *gehen* como verbo que perspectiva o movimento a partir do local de origem leva DI MEOLA a conceber especificações explícitas do local de origem tais como:

(2) Geh sofort aus diesem Zimmer/aus dieser Wohnung/aus dieser Stadt!

como meras paráfrases do respectivo AQUI do observador (p. 39 s.). Tal interpretação, porém, é contra-intuitiva e supérflua. Evidentemente, uma frase como (2) pode ser dita por alguém que nem se encontra no local

especificado nem se identifica com este local. Logo que o falante pretende evitar sinalizar uma identificação com qualquer local do caminho, ele emprega *gehen*. Conseqüentemente, a diferenciação entre variantes dêiticas e não-dêiticas, que se aplica bem a *kommen*, parece meio artificial com *gehen*.

Em alguns outros casos, a análise empírica que foi elaborada, a princípio, bastante cautelosamente, mostra generalizações precipitadas. A afirmação, por exemplo, que especificações do local de origem junto a *gehen* "quase sempre" aparecem com a preposição *aus*, enquanto *von* "na maioria das vezes" seria "inaceitável" (p. 40, 51) está claramente errada. Na verdade, a seleção entre *aus* e *von* não tem nada a ver com o verbo *gehen*, mas sim, com o objeto de referência de cada caso (*aus dem Zimmer* mas *von der Stelle*, *vom Marktplatz*, *vom Fußballfeld*). Em conseqüência, não é correta a afirmação de que, a este respeito, existe uma diferença entre *gehen* e *kommen* (p. 41).

Um ponto fraco mais grave encontra-se no fundamento teórico insuficiente do trabalho. Desde o início fica pouco claro o que DI MEOLA entende exatamente por lingüística cognitiva. A definição meio superficial dada por ele (p. ex. p. 13 ss.) leva à suspeita de que seguiu irrefletidamente uma moda terminológica. O trabalho dá a impressão de que não se fundamenta nem numa teoria semântica geral nem numa teoria especial da semântica lexical. Os conceitos centrais usados como *significado*, *polissemia*, *variante (lexical/semântica)*, *metonímia*, *metáfora*, *rede semântica* etc. não são definidos. Seu emprego no trabalho parece essencialmente não-técnico/cotidiano. A assim chamada teoria dos protótipos, que serve como moldura conceitual, é introduzida com extrema brevidade (p. 21-24) e quase não é problematizada (p. 231 ss.). A obra teórica e empiricamente importante de WIERZBICKA (1985) sobre este assunto não foi consultada.

A definição faltante de *significado* torna-se um problema, por exemplo, quando DI MEOLA afirma que, em casos como

(3) Er geht zum Fasching als Cowboy.

o verbo *gehen* teria o significado de 'disfarçar-se', e em casos como

(4) in Schwarz gehen

o significado de 'estar de luto' (p. 57). Tais paráfrases não são compatíveis com nenhum conceito exato do significado lexical. Elas confundem o significado de uma palavra com a interpretação de um enunciado. Quem entende (3) no sentido de que a pessoa mencionada se disfarça de *cowboy*, obviamente não pode atribuir esta interpretação à contribuição semântica do verbo *gehen*, mas sim, ao seu conhecimento cultural sobre o *Fasching* (carnaval no sul da Alemanha), que inclui o conhecimento sobre a convenção de que alguém que participa do *Fasching* se disfarça, e que, conseqüentemente, quem vai a uma festa de *Fasching* 'als Cowboy' ('como cowboy') vai 'disfarçado de cowboy'. Podemos, também, dizer:

(5) Er feiert Fasching als Cowboy.

(6) Er tanzt auf dem Fasching als Cowboy.

(7) Er betrinkt sich auf dem Fasching als Cowboy.

(8) Er kommt vom Fasching als Cowboy nach Hause.,

e em nenhum destes casos atribuir-se-ia aos verbos *feiern* ('festejar, comemorar'), *tanzen* ('dançar'), *sich betrinken* ('embebedar-se') e *nach Hause kommen* ('voltar para casa') a paráfrase 'sich verkleiden' ('disfarçar-se').

Um outro ponto que fica pouco claro é o *status* dos termos ingleses *Source*, *Path* e *Goal* usados por extenso por DI MEOLA (p. 29 e.o.). Por que ele não usa os termos cotidianos alemães *Ausgangspunkt*, *Weg* e *Ziel*? São *Source*, *Path* e *Goal* entendidos como termos científicos normatizados, e qual seria a norma de referência? Adere o autor à assim chamada teoria dos casos, p. ex. a FILLMORE? Aqui permanecem abertas muitas perguntas.

A base teórica fraca faz com que o trabalho junto aos dados em alguns lugares apareça como uma casuística. Às vezes, as diferenciações feitas entre variantes semânticas são tão sutis que se chega a duvidar se trazem mais proveito ou mais confusão. Alguns autores, p. ex. RÖSNER

(1993: 223 s.), destacaram a diferença importante entre *kommen* e *gehen*, que jaz no critério da intencionalidade. Um movimento que pode ser denominado de *gehen*, será um movimento executado de propósito, enquanto um movimento que se denomina de *kommen* pode ser executado propositada ou não-propositadamente. Comparem-se os seguintes exemplos:

(9.a) 1950 gingen Herbert M. und seine Familie in die USA.

(9.b) 1950 kamen Herbert M. und seine Familie in die USA.

No primeiro caso, entende-se que Herbert M. e sua família tomaram sua própria decisão, ou seja, que se tratou, por exemplo, de uma emigração. No segundo caso, entende-se que Herbert M. e sua família talvez não tenham seguido uma decisão própria, ou seja, que Herbert M., por exemplo, foi mandado para os Estados Unidos por sua firma.

DI MEOLA divide este critério da intencionalidade em três critérios diferentes: incondicionalidade (movimento não-impedido), intencionalidade (movimento motivado por vontade própria) e atividade (movimento propellido por força própria) (p. 61 ss.). As variantes de *kommen* distinguíveis com estes subcritérios afastam-se de *gehen* em graus crescentes. A vantagem de poder demonstrar essa escala opõe-se à desvantagem, reconhecida pelo próprio autor (p. 63), de não poder, na aplicação prática, delimitar as variantes uma à outra. No final das contas, provavelmente não temos aqui variantes lexicais *stricto sensu*, mas sim, empregos individuais em contextos individuais, aos quais cada elemento linguístico tem que ser adaptado de uma maneira ou outra.

3. – Provavelmente, o trabalho de DI MEOLA é melhor usado como um verbete de dicionário ampliado para 240 páginas. Precisa-se compará-lo com os correspondentes verbetes em dicionários de valências (p. ex. GERLING & ORTHEN 1979: 177 ss.; 206 s.), para reconhecer sua enorme superioridade.

Pode-se, contudo, imaginar que o livro, enquanto não se exageram as esperanças, estimule até o pensamento teórico, pois os muitos conceitos mal-definidos que, na prática, parecem funcionar estranhamente bem, esperam por definições *ex post*. Evidentemente, um ramo científico relativamente novo como a assim chamada linguística cognitiva não pode provar sua razão de ser apenas por meio de aventuras teóricas. Resultados palpáveis empíricos são ao menos igualmente importantes.

Um resultado assim, sem dúvida, é representado pelo trabalho de DI MEOLA. Também pela linguagem clara e não-pretensiosa em que foi escrito, ele deverá ser predestinado a uma recepção respeitável. Apenas o excesso de notas de rodapé (muitas delas supérfluas), às vezes, atrapalha a fluência da leitura.

Referências bibliográficas

- GERLING, Martin & ORTHEN, Norbert. *Deutsche Zustands- und Bewegungsverbren. Eine Untersuchung zu ihrer semantischen Struktur und Valenz*, Tübingen, Narr, 1979.
- LAKOFF, George. *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, University Press, 1987.
- LINDNER, Susan J. *A Lexico-Semantic Analysis of English Verb Particle Constructions*, Trier, LAUT, 1983.
- RÖSNER, Jutta. "Kommen und Gehen im Deutschen und Französischen". In: ROVERE, Giovanni & WOTIAK, Gerd (org.). *Studien zum romanisch-deutschen Sprachvergleich*, Tübingen, Niemeyer, p. 215-228, 1993.
- WIERZBICKA, Anna. *Lexicography and Conceptual Analysis*, Ann Arbor, Karoma, 1985.

Hardarik Blühdorn, Área de Alemão, USP

Klaus-Peter KONERDING, *Frames* und lexikalisches Bedeutungswissen. Untersuchungen zur linguistischen Grundlegung einer *Frame*theorie und zu ihrer Anwendung in der Lexikographie. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993 (*Reihe Germanistische Linguistik* 142, 492 pág., DM 218,00, ISBN 3-484-31142-8)

A representação sistematizada do conhecimento estereotipado do homem, ou simplesmente os *frames*, são o tema central da tese de doutorado de K.-P. Konerding que se tornou um livro de quase 500 páginas. O volume grande, no entanto, não deve impedir o interessado de iniciar a leitura, pois 200 páginas são constituídas apenas pelo anexo que apresenta resultados possíveis (como salienta o próprio autor), provando a viabilidade do método elaborado.

Quem procura saber mais sobre frames, scripts, esquemas, conceitos, enfim, toda esta parafernália de grande importância para as ciências cognitivas, a psicolinguística, a lexicologia, a metalexigrafia e a ciência da inteligência artificial, encontrará nas 300 páginas restantes uma extensa descrição da literatura sobre o assunto e uma detalhada discussão das teorias e modelos de vários autores. Esta apresentação mostra a dificuldade de definir o conceito *frame*; os modelos propostos são, segundo o autor, vagos demais, pouco sistematizados. Motivado por esta lacuna, ele faz a tentativa de “possibilitar o acesso sistemático e cientificamente fundamentado ao conhecimento estereotipado” (p.216), desenvolvendo um modelo próprio: através do levantamento de todas as predicções possíveis sobre um determinado conceito (ele escolhe tipos de substantivos como os conceitos básicos para os frames, alegando que até os verbos podem ser substantivados; o recíproco, no entanto, não vale) o autor chega a um esquema detalhado – o “*frame* matricial”.

A guisa de ilustração segue um pequeno resumo do “*frame* matricial” de um OBJETO – CONCRETO – ARTEFATO – DESCONTÍNUO (p.309s.): predicadores para caracterizar a forma, cores, medidas, partes, funções, fases de produção, importância do objeto para o homem etc. são transformados em perguntas. O *frame*, subdividido em “propriedades”, “fases de existência e distribuição”, “relações de constituição” e “significado do

objeto para o homem”, é constituído por perguntas do tipo “Quais as características formais do objeto? Qual a sua aparência? Sob quais condições? Em qual fase da existência? Quanto tempo? Por que razão? Quais as outras características superficiais? Quais as medidas?” etc. formando um esquema capaz de sistematizar o conhecimento estereotipado sobre qualquer objeto concreto, descontínuo e artefato.

Interessante para quem quer conhecer a literatura a respeito do tema, o livro dá conta de uma tentativa válida de elaborar um esquema – um *frame* – capaz de agrupar, de maneira ordenada, todas as informações estereotipadas sobre um conceito. Trata-se de uma tentativa que “reabilita” a semântica componencial (para usar as palavras do próprio autor), mostrando que é possível partir da idéia que os conceitos se constituem de características, apenas sistematizando e organizando-as.

É uma evidente contribuição para a lingüística em geral e para a lexicografia em especial, providenciando um método aplicável à organização de bancos de dados lexicográficos.

Eva Maria Ferreira Glenk, Área de Alemão, USP

Instruções para os autores

Serão submetidos à aprovação da Comissão Científica **artigos e resenhas de livros especializados** sobre temas no âmbito de **literatura, lingüística e tradução de expressão alemã**. Os trabalhos podem ser redigidos em português, alemão, inglês, espanhol ou francês e devem ser inéditos.

Os originais devem ser entregues em **disquetes** de formato PC, processados em Word for Windows 2.0 ou 6.0, acompanhados de uma **cópia impressa** em papel.

Pede-se que os textos sejam livres de quaisquer **formatações** (texto corrido, sem recuos e notas de rodapé). O texto deve estar marginado à esquerda e digitado em espaço duplo, sem divisão silábica. Entre dois parágrafos, deve haver uma linha em branco.

Para os recuos inevitáveis use-se o **tabulador**. A **barra de espaços** empregue-se apenas entre duas palavras, e apenas uma vez. A tecla **<ENTER>** use-se apenas para terminar um parágrafo.

A **fonte** deve ser Times New Roman. Quando se usam **símbolos especiais** ou fontes diferentes, pede-se fornecer o arquivo da fonte no disquete.

Os seguintes itens devem ser observados na formatação da fonte:

- empregue **itálico** para palavras estrangeiras e neologismos,
- empregue **negrito** para destaques, por ex., de termos técnicos,
- evite **grifos**,
- evite **LETRAS MAIÚSCULAS**, a não ser no início de palavras,
- empregue “aspas” para citações (trechos mais extensos em parágrafos separados),
- empregue ‘apóstrofes’ para citações dentro de citações,
- para os nomes de autores citados, empregue caracteres normais ou **CAIXA ALTA** (não use **LETRAS MAIÚSCULAS**).

Todas as formatações da fonte devem estar visíveis na cópia impressa.