



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Universität zu Köln

Philosophische Fakultät

Romanisches Seminar/Portugiesisch-Brasilianisches Institut

Lara Brück-Pamplona

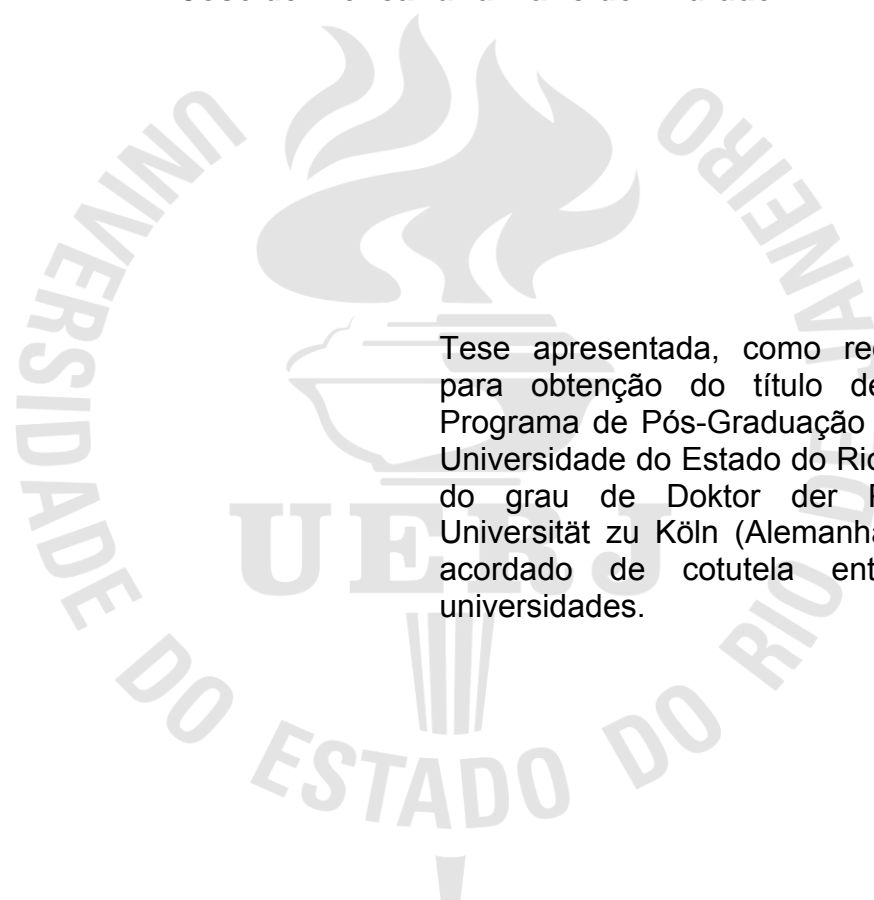
**Mündliche Literatur und nationale Identitätskonstruktion bei José
de Alencar und Mário de Andrade**

Colônia (Alemanha)

2015

Lara Brück-Pamplona

**Mündliche Literatur und nationale Identitätskonstruktion bei
José de Alencar und Mário de Andrade**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e do grau de Doktor der Philosophie à Universität zu Köln (Alemanha), em regime acordado de cotutela entre as duas universidades.

Orientador: Prof. Dr. Claudius Armbruster (UzK)

Orientadora: Prof^a. Dra. Magali dos Santos Moura (UERJ)

Colônia (Alemanha)

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CEH/B

B888 Brück-Pamplona, Lara.
Mündliche Literatur und nationale Identitätskonstruktion bei
José de Alencar und Mário de Andrade / Lara Brück-Pamplona. –
2015.
252f.

Orientador: Claudius Ambruster.
Orientadora: Magali dos Santos Moura.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.
Convênio realizado em cotutela entre a Universidade do Estado
do Rio de Janeiro e a Universität zu Köln.

1. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 2. Alencar,
José de, 1829-1877 - Crítica e interpretação - Teses. 3. Andrade,
Mário de, 1893-1945 - Crítica e interpretação – Teses. 4. Análise do
discurso literário – Teses. 5. Literatura folclórica – Teses. 6.
Identidade (Conceito filosófico) na literatura - Teses. 7. Romantismo
– Brasil – Teses. 8. Modernismo (Literatura) – Brasil – Teses. I.
Ambruster, Claudius. II. Moura, Magali dos Santos. III. Universidade
do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV. Universität zu
Köln. V. Título.

CDU 869.0(81)(091)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Lara Brück-Pamplona

**Mündliche Literatur und nationale Identitätskonstruktion bei
José de Alencar und Mário de Andrade**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e do grau de Doktor der Philosophie à Universität zu Köln (Alemanha), em regime acordado de cotutela entre as duas universidades.

Aprovada em 05 de fevereiro de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Claudius Armbruster (Orientador)
Romanisches Seminar/Portugiesisch-Brasilianisches Institut – UzK

Profa. Dra. Magali dos Santos Moura (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Stefan Grohé
Kunsthistorisches Institut – UzK

Profa. Dra. Katharina Niemeyer
Romanisches Seminar – UzK

Prof. Dr. Helmut Siepman
Romanisches Seminar – UzK

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira
Instituto de Letras – UERJ

Colônia (Alemanha)

2015

ADVERTÊNCIA

A presente tese foi elaborada sob orientação bi-nacional, em regime de co-tutela entre a a Universität zu Köln (Alemanha) e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Advertimos para o fato de que as normas técnicas utilizadas na confecção do trabalho obedecem àquelas aceitas pela Universität zu Köln, divergindo portanto das definidas pela ABNT.

DANKSAGUNG

Die Realisierung dieses Promotionsprojekts wäre ohne die Unterstützung und den Beitrag verschiedener Personen und Institutionen nicht möglich gewesen. Allen gilt mein großer Dank.

An erster Stelle bedanke ich mich bei meiner Familie, die immer an mich glaubt und mich in meinen Projekten mit viel Liebe unterstützt – ich danke meinen Eltern, Graça und João, meiner Schwester, Alana, meinem Mann, Sven, und meinem Sohn, Thiago. Meine tiefste Dankbarkeit gilt meiner Mutter, die mit vollem Einsatz mit mir ins Projekt und in die Forschungen eingestiegen ist und von einem unermesslichen Wert für die Entwicklung und den Abschluss der Dissertation war. Meinem Sohn Thiago danke ich dafür, dass er mit seinen knappen anderthalb Jahren meine Abwesenheiten während des Endspurts des Projekts tapfer gemeistert hat.

Ich danke meinen Betreuern, Prof. Dr. Claudius Armbruster und Prof. Dr. Magali dos Santos Moura, für die Aufnahme des Projekts in ihren Instituten. Die gemeinsame Betreuung trug zu meinen Forschungen entscheidend bei und ermöglichte zudem die Intensivierung des akademischen Austauschs zwischen dem Portugiesisch-Brasilianischen Institut der Universität zu Köln und dem Instituto de Letras der UERJ, wo ich mein Studium absolviert und die ersten Impulse für die Idee des Promotionsprojekts bekommen hatte. Ich danke auch den anderen Mitgliedern meiner Prüfungskommission: Prof. Dr. Stefan Grohé, Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira und vor allem Prof. Dr. Helmut Siepman und Prof. Dr. Katharina Niemeyer.

Bei der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne bedanke ich mich für ihr lobenswertes Programm, das mir einen außergewöhnlichen Raum für akademische Diskussionen, ein wertvolles Lernen und die finanzielle Unterstützung meiner Forschungsreisen ermöglicht hat. Ich danke der Paul + Maria Kremer Stiftung für das Stipendium während einer Zeit der Promotion, sowie der Biblioteca Amadeu Amaral (Centro de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro) für all die Hilfestellung während meiner Forschungsaufenthalte.

Einen besonderen Dank verdienen die Freunde, die mir mit den Textkorrekturen geholfen haben: Alexandre Pereira Martins, Brit Sperber, Fabienne Loureiro-Galmbacher, Karolin Groos und Maria Ferreira. Alexandre, Karolin und Britta Tewordt danke ich auch für die Unterstützung bei der Vorbereitung meiner Disputatio.

AGRADECIMENTO

A realização deste projeto de doutorado não teria sido possível sem o apoio e a contribuição de diversas pessoas e instituições, a quem gostaria de expressar minha imensa gratidão.

Em primeiro lugar, agradeço à minha família por sempre acreditar em mim e me incentivar nos meus projetos com muito amor – a meus pais, Graça e João, à minha irmã, Alana, ao meu marido, Sven e ao meu filho, Thiago. Gostaria de expressar minha maior gratidão à minha mãe, minha maior parceira, que embarcou comigo no projeto e na pesquisa, sendo de um valor imensurável para o desenvolvimento e a conclusão da tese. Ao meu filho Thiago agradeço de forma especial por, sendo tão pequeno, ter enfrentado com bravura as minhas ausências na reta final do projeto.

Agradeço aos meus orientadores, Prof. Dr. Claudius Armbruster e Profa. Dra. Magali dos Santos Moura, por terem acolhido a mim e ao meu projeto em seus institutos. A orientação conjunta contribuiu não só para as minhas pesquisas, mas também para estreitar os laços acadêmicos entre o Instituto Luso Brasileiro da Universidade de Colônia e o Instituto de Letras da UERJ, onde cursei a graduação e recebi os primeiros impulsos para desenvolver o tema da tese. Agradeço também aos outros professores que compuseram minha banca avaliadora: Prof. Dr. Stefan Grohé, Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira e, especialmente, Prof. Dr. Helmut Siepmann e Profa. Dra. Katharina Niemeyer.

Agradeço à a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne por me proporcionar com seu programa um ambiente excepcional de discussões acadêmicas e um aprendizado riquíssimo, além de apoiar financeiramente minhas viagens de pesquisa. À Paul + Maria Kremer Stiftung pela bolsa de estudos que me foi concedida durante parte do doutorado. À Biblioteca Amadeu Amaral (Centro de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro) por toda a ajuda que me deram durante minhas estadias de pesquisa.

Um agradecimento especial merecem ainda os amigos que me ajudaram com as correções do texto: Alexandre Pereira Martins, Brit Sperber, Fabienne Loureiro-Galmbacher, Karolin Groos e Maria Ferreira. Ao Alexandre, à Karolin e à amiga Britta Tewordt agradeço também por todo o apoio na preparação da defesa.

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, die Identitätskonstruktion in den literarischen Diskursen von José de Alencar und Mário de Andrade, bei denen der Rückgriff auf die mündliche Literatur als zentrales Element erscheint. Die Analyse legt den Fokus auf literaturkritischen und -theoretischen Texte beider Autoren und berücksichtigt insbesondere die Ausführungen Johann Gottfried Herders über die Volkspoesie als Naturpoesie, die der gelehrten Kunstdichtung als Rohstoff dienen sollte.

Keywords: mündliche Literatur, Folklore, Nationalidentität, José de Alencar, Mário de Andrade.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a construção da identidade nos discursos literários de José de Alencar e Mário de Andrade em que o recurso à literatura oral aparece como elemento central. O foco da análise são os textos críticos e teóricos desses autores, tomando-se especialmente em consideração questões da teoria de Johann Gottfried Herder sobre a poesia popular enquanto poesia natural, que deveria servir de matéria prima para a literatura erudita

Palavras-chave: literatura oral, folclore, identidade nacional, José de Alencar, Mário de Andrade.

BRÜCK-PAMPLONA, Lara. *Mündliche Literatur und Identitätskonstruktion bei José de Alencar und Mário de Andrade*. 2015. 252 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada e em Filologia Românica) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (Brasil); Romanisches Seminar/Portugiesisch-Brasilianisches Institut, Universität zu Köln, Colônia (Alemanha), 2015.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	11
<u>TEIL I. Begriffsklärung und Kontextualisierung</u>	12
I.1. Zum Konstrukt ‚nationale Identität‘	13
I.1.1. Nation, Volk und Identität.....	14
I.1.1.1. Erläuterungen zum Nationsbegriff	14
I.1.1.2. Nation als Vorstellung und der Prozess des <i>Nation building</i>	15
I.1.1.3. Erläuterungen zum Volksbegriff.....	18
I.1.1.4. Erläuterungen zum Identitätsbegriff	18
I.1.1.5. Kollektive Identitätsbildung	21
I.1.1.6. Kulturelle Identität und nationale Identität.....	22
I.1.2. Erinnerung und kulturelles Gedächtnis.....	23
I.2. Zum Begriffskomplex ‚mündliche Literatur‘	30
I.2.1. Folklore, Folkloristik und Volkskunde	32
I.2.2. Volkspoesie, Naturpoesie und Nationalpoesie	40
I.2.3. Volkspoesie und Naturpoesie bei Johann Gottfried Herder	42
I.2.4. Mündliche Literatur: Eingrenzung des Begriffs	51
I.2.5. <i>Exkurs</i> : Die Frage der Sprache als Werkzeug für die nationale Literatur	54
I.3. Zum brasilianischen Kontext	57
I.3.1. Die Identitätsproblematik in der brasilianischen Literaturgeschichte	58
I.3.2. Literaturgeschichtsschreibung in Brasilien	65
I.3.3. Romantik und Modernismus als Marksteine der literarischen Nationalisierung	72
I.3.4. Folkloristik und die Forschung zur mündlichen Literatur in Brasilien.....	77
<u>TEIL II. Mündliche Literatur und die Konstruktion des Nationalen bei José de Alencar und Mário de Andrade</u>	85
II.1. José de Alencar und die ‚literarische Militanz‘	86
II.1.1. José de Alencars nationales Projekt: Der Roman als politisches Instrument und moderne Form des Nationalepos.....	87
II.1.2. José de Alencars Sonderstellung in der Romantik.....	107

II.1.3. Literatur und Tagespresse: Das <i>folhetim</i> als Vorläufer des Romans.....	116
II.1.4. Auseinandersetzungen mit Zeitgenossen	120
II.1.5. Die mündliche Literatur im Projekt José de Alencars	133
II.1.5.1. Das Werk <i>Cartas sobre a Confederação dos Tamoios</i>	134
II.1.5.2. Die Rahmentexte von <i>Iracema. Lenda do Ceará</i>	141
II.1.5.3. „Bênção paterna“ – Vorwort des Romans <i>Sonhos d’ouro</i>	150
II.1.5.4. Die Volkslieder in <i>O nosso cancioneiro</i>	157
II.2. Mário de Andrade und die ‚Brasilianisierung des Brasilianers‘	166
II.2.1. Mário de Andrades nationales Projekt: Die ‚nackte‘ Poesie als Vorbild der polyphonen Nationalliteratur	167
II.2.2. Mário de Andrades Sonderstellung im Modernismus	184
II.2.3. Literatur und Musik: Zwei Fronten der kulturellen Nationalisierung.....	192
II.2.4. Mário de Andrade: Folklorist?.....	197
II.2.5. Die mündliche Literatur im Projekt Mário de Andrades.....	201
II.2.5.1. Die Chroniken der ethnographischen Reisen in <i>O turista aprendiz</i>	202
II.2.5.1.1. Der erste Teil: <i>O turista aprendiz. Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega</i>	203
II.2.5.1.2. Der zweite Teil: <i>O turista aprendiz. Viagem etnográfica</i>	207
II.2.5.2. Vorworte und Epilog bei <i>Macunaíma, o herói sem nenhum caráter</i>	211
II.2.5.3. Das Projekt <i>Na pancada do ganzá</i>	220
<u>TEIL III. Zum Schluss</u>	228
III.1. Nationalisierung und Modernisierung	229
III.2. Herder, Alencar und Andrade	231
III.3. José de Alencar und Mário de Andrade als Synthese der literarischen Nationalisierung	233
III.4. Schlusswort	237
Literaturverzeichnis	239

Einleitung

Die brasilianische Literaturgeschichte ist von einer intensiven Beschäftigung mit der Frage nach der nationalen Identität gekennzeichnet. Als ehemalige Kolonie setzt sich Brasilien vor allem mit der Grundproblematik auseinander, ab wann nun von ‚nationaler‘, d.h. ‚brasilianischer‘ (und nicht portugiesischer) Literatur gesprochen werden kann. In diesem Kontext fällt eine genaue Periodisierung häufig schwer. José Aderaldo Castello gliedert die Geschichte der brasilianische Literatur in drei Phasen: *Período colonial* (16. und 17. Jahrhundert), *Período nacional I* (19. Jahrhundert, mit der Romantik im Vordergrund) und *Período nacional II* (erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, vom Modernismus gekennzeichnet). In der Romantik und im Modernismus ist ein bewusstes Streben nach Nationalisierung und Modernisierung der brasilianischen Literatur und Kultur deutlich. Dabei lässt sich eine bedeutende Hinwendung zu den volkstümlichen Traditionen – der Folklore – und insbesondere zur mündlichen Literatur beobachten, die als Spiegel der nationalen Identität in den literarischen Diskursen fungiert.

Die Erforschung der Folklore und der Volksdichtung begann gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Europa – vor allem in Deutschland – und fand in den Schriften von Johann Gottfried Herder eine entscheidende Verbreitung. Dabei konzipiert Herder die Volkspoesie als Naturpoesie, die in ihrem noch ‚rohen‘ Zustand der Kunstdichtung inspirieren soll.

Im Hinblick auf die Rolle der mündlichen Literatur in der nationalen Identitätskonstruktion in Brasilien nehmen die literarischen Diskurse von José de Alencar und Mário de Andrade eine zentrale Stellung ein. Diese Arbeit verfolgt daher die Absicht, ihre literaturkritischen Werke zu untersuchen. Dabei wird die Analyse sowohl eine diachronische als auch eine synchronische Perspektive präsentieren. Die diachronische Perspektive ist insofern wichtig, um die nationale Identitätskonstruktion als historischen Prozess zu erfassen, während die synchronische Sicht für den Vergleich sowohl zwischen den beiden Gründungsmomenten der brasilianischen Literatur (Romantik und Modernismus), als auch zwischen Alencar und Andrade, die in diesem Kontext als *autores-síntese* verstanden werden.

Nach einem einführenden Teil, in dem die Hauptbegriffe der Arbeit definiert und den brasilianischen Kontext erläutert werden soll, folgt der Hauptteil mit der Analyse der beiden Autoren. Zum Schluss folgen einige Überlegungen, die die Diskurse von Herder, Alencar und Andrade näher bringen sollen.

TEIL I.

Begriffsklärung und Kontextualisierung

I.1. Zum Konstrukt ‚nationale Identität‘

I.1.1. Nation, Volk und Identität

Die Begriffe ‚Nation‘, ‚Volk‘ und ‚Identität‘ zeigen nicht nur in politischen, soziologischen oder anthropologischen, sondern auch in verschiedenen ästhetischen Diskursen unterschiedlicher Epochen ihre Wirksamkeit. Dabei lassen sich durch eine Vielzahl von Theorien und Definitionsversuchen häufig keine eindeutigen Begriffsbestimmungen herstellen – vielmehr müssen solche Konzepte immer kontextbezogen analysiert werden. Hier werden einige Grundüberlegungen dargestellt, die für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit als Leitgedanken fungieren sollen.

I.1.1.1. Erläuterungen zum Nationsbegriff

In der Sozialpsychologie verweisen verschiedene Ansätze auf „das menschliche Grundbedürfnis, einer Gruppe angehören zu wollen.“¹ Der Wortstamm des Nationsbegriffs – aus dem lateinischen *natio*, Abstammung, Geburt – verweist bereits auf die „Fiktion des gemeinsamen Ursprungs einer Gruppe“, die sich unter der Selbstbezeichnung als ‚Nation‘ „stets kollektiv an dieses Ereignis des Ursprungs zu erinnern hat.“²

Es gibt weder eine allgemein verbindliche Definition von ‚Nation‘, noch lässt sich genau bestimmen, ab wann von der Existenz einer ‚Nation‘ gesprochen werden kann. Bei jeder begrifflichen Bestimmung von ‚Nation‘ lassen sich Ausnahmen finden. Der Begriff des ‚Nationalismus‘ wird ebenso in sehr heterogener Weise verwendet und bezieht sich vor allem auf politische Ideologien oder Zielsetzungen.³ ‚Nationalismus‘ wird in manchen Fällen auch unter einem kulturellen oder ‚spirituellen‘ Gesichtspunkt verstanden, gleichgesetzt mit der Idee einer nationalen Identität. In diesem Zusammenhang beschreibt Carlton Hayes Nationalismus als eine Verschmelzung von Patriotismus – einem ebenso umstrittenen Begriff – und Nationalitätsbewusstsein. Dabei versteht er ‚Nationalität‘ als eine Gruppe von Menschen, die entweder dieselbe Sprache oder nah verwandte Dialekte sprechen, gemeinsame Traditionen schätzen und eine eigenständige kulturelle Gemeinschaft bilden oder zu bilden glauben.⁴

Trotz ihrer historisierenden Referenzen sind Nationen jedoch kein Faktum, sondern vielmehr eine Konstruktion, die „die Erinnerung an eine heroische Vergangenheit und den Vorgriff auf die Zukunft verbindet.“ Sie sind nicht Ausgangspunkt, sondern das Ziel von Identitätsbildungen.⁵ Nationale Identität ist daher „nicht gegeben, sie muß definiert, gewonnen und gesichert werden“.⁶

¹ Kohler/Heinle (2008): 878.

² Hahn (2001): 405.

³ Vgl. Wodak u.a. (1998): 20.

⁴ Vgl. Wilson (2005): 5.

⁵ Vgl. Hahn (2001): 406.

⁶ Niklas Luhmann in ebd..

I.1.1.2. Nation als Vorstellung und der Prozess des *Nation building*

Der Soziologe Niklas Luhmann beschreibt ‚Nation‘ als eine „imaginäre Einheit“, die „noch mit Realität gefüllt werden muß“. ⁷ In diesem Sinne lässt sich feststellen, dass Nationen auf „kollektive Imaginations-Akte“⁸ zurückgehen. Dahingehend ist auch die von Benedict Anderson in *Die Erfindung der Nation* (im engl. Original *Imagined communities*, 1983) entwickelte Theorie hervorzuheben. Laut Anderson seien Nationen ‚vorgestellte‘, imaginierte Gemeinschaften, die „nicht durch ihre Authentizität [zu unterscheiden sind,] sondern durch die Art und Weise, in der sie vorgestellt“, ⁹ d.h. repräsentiert, dargestellt werden. Die wesentlichen Merkmale des Nationskonzepts sieht Anderson in drei Aspekten:

- a) Nationen sind *vorgestellte* Gemeinschaften, denn ihre Mitglieder kennen sich nicht alle, begegnen sich nicht unbedingt, und doch herrschen im Kopf jedes Mitglieds die Vorstellung ihrer nationalen Gemeinschaft und die Identifizierung mit den anderen (wenn auch unbekannt) Mitgliedern.
- b) Nationen werden als *begrenzt* vorgestellt, denn keine Nation ist mit der gesamten Menschheit gleichgesetzt.
- c) Nationen werden als *souverän* vorgestellt, wobei der autonome, souveräne Staat als „Maßstab und Symbol der Freiheit“¹⁰ steht.

Wichtig für den Prozess des *Nation building* (Nationenbildung) waren verschiedene Faktoren, die an der Schwelle zur Moderne für einen „grundlegenden Wandel der Wahrnehmungsformen der Welt“¹¹ beigetragen haben. Entscheidend hierbei ist die Entwicklung der schriftlichen ‚Nationalsprachen‘, die auf eine Interaktion zwischen „Kapitalismus, Technologie und sprachlicher Vielfalt“¹² hinweist: mit dem Verfall des ‚heiligen‘ Lateins (angesichts der Vielzahl von Dialekten) und durch die Verbindung von der kapitalistischen Produktionsweise und der Weiterentwicklung des Buchdrucks im 16. Jh. wurden die verschiedenen Sprachvarietäten „zu einer kleineren Anzahl von Schriftsprachen zusammengefasst“¹³. Zusammenfassend kann behauptet werden, dass sich durch den wachsenden Buchmarkt folgende wichtige Phänomene ergeben:

⁷ In ebd..

⁸ Kohler/Heinle (2008): 877.

⁹ Anderson, zit. nach Wodak u.a. 1998, S. 32.

¹⁰ Wodak u.a., S. 33.

¹¹ Ebenda, S. 33.

¹² Ebenda, S. 34.

¹³ Ebenda, S. 33.

- a) Entstehung von ‚Nationalsprachen‘, d.h. Schriftsprachen, die sprachlichen Varietäten kondensierten. Hierbei entstehen auch neue ‚Machtsprachen‘ dadurch, dass bestimmte Dialekte den jeweiligen offiziellen Schriftsprachen näher waren.
- b) Entstehung neuer Leserkreise, die für politisch-religiöse Zwecke (z.B. Reformation) und somit auch für politisch-nationale Belange mobilisiert werden konnten.
- c) Fixierung der Sprache und dadurch der „Bilder von vergangenen Zeiten“¹⁴ durch das gedruckte Buch.

Für Anderson ‚erfinde‘ nicht irgendeine Sprache, sondern die Schriftsprache den Nationalismus. Dabei muss die Wichtigkeit der Literatur, der Literaturkritik und der Literaturwissenschaft als Institutionen der Wissensproduktion in jedem Fall hervorgehoben werden. Dieser Aspekt soll hier später genauer beleuchtet werden.¹⁵

Für unsere Untersuchung muss zunächst eine wesentliche konzeptuelle Unterscheidung vorgenommen werden, nämlich die zwischen dem Konzept der ‚Willensnation‘ und dem der ‚Kulturnation‘. Der Begriff der ‚Willensnation‘ ist politisch geprägt und steht in Äquivalenz zu den Begriffen des Nationalstaates und der ‚Staatsnation‘, während die ‚Kulturnation‘ durch die Sprache definiert und in häufigen Fällen ethnisch begründet wird.¹⁶ Beide Konzepte operieren mit einer *Vorstellung* und können keine tatsächliche Objektivität verschaffen. Subjektive Definitionen von Willens- oder Kulturnation setzen „die Herausbildung einer nationalen Gemeinschaftsidee“¹⁷ tautologisch voraus. Während der französische Diskussionszusammenhang die politische Einheit als konstitutiv für die Nation und die kulturelle Einheit als Ausdruck der Nation unterstreichen, wird im Fall Deutschlands im Gegenzug die ethnokulturelle Einheit als bestimmendes Kriterium für die Nation und die politische Einheit als deren bloßen Ausdruck beschrieben.¹⁸ Roger Brubaker fasst die Unterschiede zwischen den beiden Nationskonzepten zusammen:

If the French understanding of nationhood has been state-centered and assimilationist, the German understanding has been Volk-centered and differentialist. Since national feeling developed before the nationstate, the German idea of the nation was not originally political, nor was it linked to the abstract idea of citizenship. This prepolitical German nation, this nation in search of a state, [...] conceived not as the bearer of universal political values, but as an organic cultural, linguistic, or racial community – as an irreducibly particular Volksgemeinschaft. On this understanding, nationhood is an ethnocultural, not a political fact.¹⁹

¹⁴ Ebenda, S. 34.

¹⁵ Vgl. Kapitel I.3.3..

¹⁶ Vgl. ebd..

¹⁷ Reiner Bauböck, zit. nach Wodak u.a. (1998): 21.

¹⁸ Vgl. Wodak u.a. (1998): 22.

¹⁹ Brubaker, zit. nach Wodak u.a. (1998): 22-23. Wodak u.a. ergänzen: „Die deutsche Kulturnation erscheint [...] im wesentlichen als Gegenbegriff zur französischen Staatsnation und als ein Symbol des Versuchs, als ebenbürtige Nation (die Deutschen hatten ja keinen einheitlichen Staat) mit den

In den Diskussionen über Nation lässt sich oft eine „Dichotomisierung in ‚gut‘ ([Willens- oder] Staatsnation) und ‚böse‘ (Kulturnation)“²⁰ oder in ‚guten‘ oder ‚schlechten‘ Nationalismus feststellen, wobei Letzterer mit Rassismus operiert: er setze „die Eigenschaften der eigenen Nation als oberstes Wert und [bilde] aufgrund dieser Superiorität ein Aggressionspotential nach außen aus“.²¹

Sowohl in einer Staats- als auch in einer Kulturnation spielt das Phänomen des Nationalbewusstseins oder das Konstrukt der nationalen Identität eine grundsätzliche Rolle: jede Nation ist als „sozial konstruiertes Deutungsmuster, mit dem die Welt unter dem Aspekt der Differenz von ‚Wir‘ [dem Eigenen] und ‚Sie‘ [dem Anderen/Fremden] gesehen wird“²² zu denken.

Wir betrachten die beiden Nationskonzepte etwas näher. Im Fall der ‚Willensnation‘ muss die konzeptuelle Auseinandersetzung nach Eric J. Hobsbawm im Sinne einer ‚Sozialgeschichte‘ des Nationsbegriffs erfolgen: Nationalstaaten entwickelten sich „im Übergang vom Feudalismus zu einer bürgerlich-demokratischen politischen Organisationsform notwendigerweise als Basis einer funktionierenden politischen Ordnung“²³. Als gesellschaftliche Einheit stellt die ‚Willensnation‘ eine bestimmte Form des Territorialstaates. Hier ist auch von der ‚Nationalität‘ die Rede, die in diesem Fall mit einer territorialen Auffassung von nationaler Identität gleichgesetzt werden kann. Bei dieser Konzeptualisierung geht es um ein politisches Modell: die Willens- oder Staatsnation wird „durch den Willen der Bürger und Bürgerinnen“²⁴ bestimmt.

Jürgen Habermas löst das Konzept des ‚ethnischen‘ Nationalismus ab und entwickelt – angelehnt an das Modell der ‚Staatsnation‘ – die Idee eines ‚Verfassungspatriotismus‘, bei dem die „politische Kultur als Grundlage für nationale Identifikation und für den politischen Charakter des Gemeinwesens [im] Vordergrund“²⁵ stehen. Hier lässt sich eine Gleichsetzung zwischen staatsbürgerlichem Status und nationaler Identität beobachten.

Bei den Konzeptionen von ‚Kulturnation‘, die auch als ‚Sprachnation‘ oder ‚Abstammungsgemeinschaft‘ bezeichnet werden, wird auf sogenannte ‚objektive‘ Kriterien wie Sprache, Literatur, Kultur und Territorium zurückgegriffen. An dieser Stelle gilt es jedoch auch zu kritisieren, dass Kriterien wie Sprache und Kultur sowie das der gemeinsamen Geschichte wandelbar und mehrdeutig sind. Außerdem stimmen staatliche Grenzen

Franzosen gleichzuziehen. Der Versuch, die (Kultur-)Nation mit der Sprachgemeinschaft zu identifizieren, beruht aber auf der falschen Grundprämisse von Sprache als einer unabhängigen Variablen“. Ebd: 23.

²⁰ Wodak u.a., S. 23.

²¹ Dirk Richter, zit. nach Wodak u.a. 1998, S. 23.

²² Wodak u.a. 1998, S. 23.

²³ Ebenda, S. 39-40.

²⁴ Ebenda, S. 21.

²⁵ Ebenda, S. 21.

keineswegs mit den sprachlichen überein.²⁶ Ernest Renan beschreibt die Nation als ‚Seele‘ oder ‚geistiges Prinzip‘, das durch gemeinsame *Erinnerungen* an die Vergangenheit, das gemeinsame *Begehren*, zusammenzuleben und den gemeinsamen Willen zur *Fortsetzung* des Erbes bestimmt ist. Die Nation sei eine „große Solidargemeinschaft“²⁷, in der der subjektive „Wille“²⁸ einer Gruppe von Individuen, die sich „für eine gemeinsame Vergangenheit und Zukunft entscheiden“²⁹, den Anstoß für die Konstitution einer Nation gibt.

Die Unschärfe des Begriffs der ‚Kulturnation‘ wird von Emmerich Francis kritisiert. Er charakterisiert ihn nämlich als „Mythos“ und stellt das konstitutive Moment für das Nationalbewusstsein nicht vor dem Hintergrund der gemeinsamen Kultur, sondern im Glauben an eine gemeinsame Kultur fest³⁰. Dabei fokussiert er den „sozialen Mythos und seine Rolle für die Vereinigung von Menschen zu gesamtgesellschaftlichen Verbänden“³¹.

I.1.1.3. Erläuterungen zum Volksbegriff

Im Zusammenhang mit dem Nationskonzept erfolgt in der Regel auch die Definition des Volksbegriffs, der wiederum für Konzepte wie Volkskultur und -literatur, sowie für Attribute wie ‚populär‘, ‚popular‘, ‚volkstümlich‘ oder ‚volksartig‘ bestimmend ist. In verschiedenen Definitionsversuchen wird deutlich, dass eine „scharfe Trennung zwischen den Begriffen [Volk] und Nation [...] nicht möglich [ist].“³² So steht ‚Nation‘ häufig für „Volk(ssstamm)‘ oder ‚Völkerschaft“ und bezeichnet u.a. „eine Gruppe von Menschen, die durch Abstammung und/oder Sprache, Sitten und Gebräuche, Charakter und Eigenart u.a. als zusammengehörig betrachtet werden [...]“ – in anderen Worten werden ‚Nation‘ und ‚Volk‘ hier als eine „Abstammungs-, Sprach- und/oder Kulturgemeinschaft“³³ verstanden.

Das Begriffsfeld um das Konzept ‚Volk‘ erhält in der Wende zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert seinen ästhetischen Charakter. Dabei spielt die Debatte zwischen französischen Aufklärern und deutschen Romantikern eine tragende Rolle und widerspiegelt „die Unterschiede zwischen Deutschland und Frankreich in den Auseinandersetzungen um die Frage des Nationalen/der Nationalkultur“,³⁴ die sich bereits in der Gegenüberstellung von Staats- und Kulturnation deutlich machen. Im Zusammenhang mit den bürgerlichen Veränderungen der Französischen Revolution tritt ‚Volk‘ in Frankreich als politische Kategorie hervor, während in Deutschland die Begriffe ‚volksartig‘, ‚populär‘ und

²⁶ Vgl. ebenda, S. 22.

²⁷ Renan, zit. nach Wodak u.a. 1998, S. 21.

²⁸ Ebenda, S. 21.

²⁹ Wodak u.a. 1998, S. 21.

³⁰ Vgl. Wodak u.a. 1998, S. 24.

³¹ Francis, zit. nach Wodak u.a. 1998, S. 24.

³² Regenbogen/Meyer (1998): 708-709.

³³ Kohler/Heinle (2008): 875 u. 876.

³⁴ Herlinghaus (2002): 833.

‚volkstümlich‘ als literarisch-ästhetische Attribute entworfen werden.³⁵ Dem von französischen Intellektuellen geprägten „politisch-legitimativen Volksbegriff“ steht somit die „idealistisch-normativ[e]“ Auffassung von ‚Volk‘ gegenüber, die den „Protest der [deutschen] Romantiker gegen die klassisch-klassizistische Gelehrtenkultur“ kennzeichnet.³⁶

Bei dieser Betrachtungsweise sind die Arbeiten Johann Gottfried Herders von besonderem Interesse. Bei Herder werden die Begriffe ‚Nation‘ und ‚Volk‘ als Synonyme verwendet, um spirituelle menschliche Gemeinschaften zu bezeichnen, die vor allem auf einer Übereinstimmung innerer Werte beruhen, wobei Sprache und Poesie als konstitutive Faktoren dargestellt werden. Volk und Nation erfahren dabei eine Art Individualisierung, indem sie mit Eigenschaften wie Gesinnung, Seele oder Geist ausgestattet werden.³⁷ In Herders Auffassung distanziert sich der Volksbegriff von der Vorstellung eines ‚Pöbels‘. Jedes Volk besitze demnach eine eigene, spezifische und authentische Kultur. Völker oder Nationen seien durch gemeinsame historisch-kulturelle Wurzeln gestützte Sprachgemeinschaften. Herders Ideen leiten am Ende des 18. Jahrhunderts eine „kopernikanische Wende in der semantischen Entwicklung des Volksbegriffs ein“. Sie lassen das Volkstümliche/Populäre „zur wichtigsten konzeptionellen Grundlage des kulturellen, moralischen und künstlerischen Reichtums einer Nation werden“³⁸ und sind für die darauf folgende ästhetische Aufwertung der mündlichen Literatur und im weitesten Sinne der Volkskultur in der Romantik von entscheidender Bedeutung.³⁹

I.1.1.4. Erläuterungen zum Identitätsbegriff

Auf dem ersten Blick scheint die Begriffsbestimmung von ‚Identität‘ durch die einfache, allgemeingültige Erklärung zufrieden stellend zu erfolgen. Als ‚identisch‘ gelten mindestens zwei „völlig übereinstimmend[e], vollkommen gleich[e]“ oder „innerlich übereinstimmend[e], wesensgleich[e]“ Dinge. In einer etwas konkreteren Definition, wird Identität dargestellt als „Echtheit einer Person oder Sache; völlige Übereinstimmung mit dem, was sie ist oder als was sie bezeichnet wird“, oder noch „als Selbst erlebte innere Einheit“⁴⁰. Doch auch wenn die Idee einer ‚einheitlichen Gleichheit‘ in diesen Definitionen klar zu sein scheint, macht sich die Unschärfe des Identitätsbegriffs bei jedem Definitionsversuch spürbar.

In der Sozialpsychologie wird ‚Identität‘ nicht durch das Gleichheitsprinzip, sondern eher als ein Prozess des Gleichsetzens definiert, der vielmehr durch emotionale Beweggründe als

³⁵ Ebd.: 841.

³⁶ Ebd.: 833.

³⁷ Vgl. Kohler/Heinle (2008): 876.

³⁸ Herlinghaus (2002): 842.

³⁹ Herders Theorien zum Begriff der Volkspoesie stellen für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit einen Grundpfeiler dar und sollen im Kapitel I.2 näher betrachtet werden.

⁴⁰ Duden, online verfügbar.

durch tatsächlich übereinstimmende Merkmale gekennzeichnet ist. Mehr als nur Übereinstimmungen umfasst dieser Prozess auch die Integration oder Übernahme externer Elemente in die Identität des Ichs. Hier lässt sich feststellen, dass ‚Identität‘ als ein Selbstverhältnis auch Differenzen einschließt – d.h. in der Definition des ‚Eigenen‘ wird auch das ‚Andere‘ oder ‚Fremde‘ miteinbezogen. Das Selbst sei somit „nie ohne das Andere, ohne die Veränderung, zu fassen“⁴¹. In diesem Sinne scheint der eigentliche, wortgetreue Sinn des Identitätsbegriffs äußerst expandiert.

Bevor über die Kategorie der nationalen Identität die Rede sein soll, muss zunächst eine grundlegende Unterscheidung vorgenommen werden. Auf der quantitativen Ebene muss zwischen Einzel- und Gruppenidentität unterschieden werden, wobei Letztere im Bezug auf eine soziale Gruppe oder dem sozialen System steht und für die vorliegende Untersuchung von besonderem Interesse ist. In diesem Zusammenhang wird der Ich-Identität die Idee einer Wir-Identität gegenübergestellt.

Für Jan Assmann ist Identität sowohl im individuellen als auch im kollektiven Leben „eine Sache des Bewußtseins, d.h. des Reflexivwerdens eines unbewußten Selbstbildes.“ In diesem Sinne sei eine Gruppe „‘Stamm‘, ‚Volk‘ oder ‚Nation‘ nur in dem Maße, wie sie sich im Rahmen solcher Begriffe versteht, vorstellt und darstellt.“ Bei der Identität eines Kollektivs handle es sich somit „mehr um Ethno- als um Ich-Genese“.⁴² Als kollektive oder Wir-Identität versteht er somit „das Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich deren Mitglieder identifizieren.“⁴³ Dabei entsteht eine kollektive Identität auf der Grundlage eines oppositionellen Prinzips, indem sie sich nur relational, d.h. in der bewussten Abgrenzung von Anderen bzw. von einer kulturellen Alterität entwickeln kann. Neumann fasst diesen Gedanken zusammen:

Das Verhältnis von Eigenem und Fremdem ist [...] mit der Konstruktion dichotomer Gegensätze verbunden, bei der der positiv besetzte Pol mit Identität, der negative mit Alterität markiert wird. Unter diesen Bedingungen wird gerade das scheinbar Nicht-Identische zur Basis des eigenen Wir-Bewußtseins. Der Aufbau der Sinnwelt, der sich in der kollektiven Identität konkretisiert, ist demnach [...] häufig mit dem Ausschluß der Anderen bzw. mit nach außen indizierter Fremdheit verbunden.⁴⁴

Nach Frank Welz wird kollektive Identität beim „Rückgriff gesellschaftlicher Gruppen auf traditionelle, Identität versichernde Konzepte wie Rasse und Ethnizität, Geschlecht oder auch Nation“⁴⁵ wirksam. Dabei entfalten entsprechende Kategorien wie beispielsweise

⁴¹ Wodak u.a. (1998): 56.

⁴² Assmann (1992): 130.

⁴³ Assmann (1992): 132.

⁴⁴ Neumann (2003): 59.

⁴⁵ Welz (2000): 89.

‚Region‘, ‚Geschichte‘, ‚Kultur‘, ‚Tradition‘, ‚Sprache‘, ‚Volk‘, ‚Land‘, oder ‚Mentalität‘⁴⁶ in den Identitätskonstruktionen und -diskursen eine intensive Symbolik.⁴⁷

I.1.1.5. Kollektive Identitätsbildung

Wesentlich für die Untersuchung des Konstrukts ‚Nationalidentität‘ ist zunächst die Prämisse, dass kollektive Identitäten nicht naturgegeben, sondern sozial konstruiert sind. Sie sind die intentionale oder nicht-intentionale Folge von Interaktionen, die sozial orientiert und strukturiert sind. In diesem Sinne hängt kollektive Identität von speziellen Prozessen ab, in denen „das Attribut der ‚Ähnlichkeit‘ unter [den] Mitgliedern [des Kollektivs] im Unterschied zur Fremdheit, [...] der Unterscheidung des Anderen, symbolisch konstruiert und definiert“⁴⁸ wird. In diesen Prozessen werden nicht nur die Individuen in die Kollektivität einbezogen, sondern auch Grenzen aufgebaut und eine „Basis für Vertrauen, Solidarität und kommunale Gleichheit“⁴⁹ errichtet. Anders als personale oder individuelle, beziehen sich kollektive Identitäten nicht auf die natürliche, faktische Gegebenheit eines leiblichen Substrats, sondern vielmehr auf einen „Sozialkörper“, der als „eine Metapher, eine imaginäre Größe, ein soziales Konstrukt“ verstanden wird.⁵⁰

Der Gruppenidentität sind vier Einzelelemente unterzuordnen⁵¹. Zum einen bezeichnet die Einheitlichkeit den kleinsten gemeinsamen Nenner des tatsächlich Identischen im wörtlichen Sinne. Das zweite Element der Gruppenidentität machen diejenigen Prozesse aus, die diese Einheitlichkeit gestiftet haben, wobei vor allem kulturanthropologische, sprachliche und historische Elemente zu nennen sind. Als drittes Element stellt sich die Kontinuität dar, welche die genannten Prozesse in einem Zusammenhang hält. Ebenfalls wichtig für die Gruppenidentität sind die Exklusionen, die als jene Zusammenhänge bezeichnet werden können, die aus bestimmten Gründen nicht oder nicht mehr Teil der Gruppenidentität sind. Das kollektive Identitätskonzept zielt auf Gemeinschaft ab und ist somit als einen relationalen Begriff zu verstehen, indem sie sich auch in Relation zu bzw. in Abgrenzung gegenüber anderen konkurrierenden Entwürfen entwickelt.⁵²

Als ein Typ kollektiver Identität wird auf die ‚regionale Identität‘ verwiesen. Dieser liegt ganz allgemein der Bezug zum natürlich-geographischen Raum zugrunde. Nach Peter Gleber sind aber auch Geschichte, Sprache und Kultur als weitere wichtige Komponenten regionaler

⁴⁶ Zur Problematik des „Makrobegriffs Mentalität“ vgl. Hardtwig/Wehler (1996): 183.

⁴⁷ Vgl. Anderson (1991): 9-21.

⁴⁸ Eisenstadt (1999): 373.

⁴⁹ Ebd..

⁵⁰ Assmann (1992): 132.

⁵¹ Vgl. Gleber (1994): 6-7.

⁵² Vgl. Kaschuba (2001): 30.

Identitätskonzepte zu nennen.⁵³ Besonders die historische Dimension ist bei diesen Konzepten hervorzuheben, welche auf dem kollektiven Gedächtnis einer sozialen Gruppe beruht.⁵⁴ In diesem Kontext sollen zudem die Begriffe ‚kulturelle Identität‘ und ‚nationale Identität‘ hervorgehoben werden, die ebenfalls im Rahmen der kollektiven Identitätsbildung zu betrachten sind.

I.1.1.6. Kulturelle Identität und nationale Identität

Stuart Hall stellt zwei unterschiedliche Konzeptionen einer ‚kulturellen Identität‘ dar, die durch die Kategorie der Historizität ausgeprägt sind, jedoch verschiedene Positionierungen widerspiegeln. Die erste definiert kulturelle Identität im Sinne einer gemeinsamen Kultur oder eines „kollektiven ‚einzig wahren Selbstes‘, [...] das Menschen mit einer gemeinsamen Geschichte und Abstammung miteinander teilen“⁵⁵. In dieser Konzeption reflektieren kulturelle Identitäten sowohl gemeinsame historische Erfahrungen (die gemeinsame Vergangenheit) als auch die gemeinsam genutzten kulturellen Codes, die einem ‚Volk‘ „einen stabilen, gleich bleibenden und dauerhaften Referenz- und Bedeutungsrahmen zur Verfügung stellen“⁵⁶. Diese Definition hat einen deutlich statischen Charakter, wobei die historische Ausprägung des Identitätsbegriffs hier nur synchron gelesen werden kann.

Nach einer anderen Sichtweise wird kulturelle Identität so aufgefasst, dass sie neben den Gemeinsamkeiten oder Ähnlichkeiten auch den grundlegenden Aspekt der Differenz einschließt. In dieser Hinsicht könnte man nicht von ‚einer Erfahrung‘ oder ‚einer Identität‘ sprechen, ohne die historischen „Brüche und Diskontinuitäten“ anzuerkennen und zu berücksichtigen, die für ihre Ausformung gleichwohl entscheidend waren und sind. Kulturelle Identität ist hier „ebenso eine Frage des ‚Werdens‘ wie des ‚Seins“⁵⁷. Dieser Auffassung nach unterliegen kulturelle Identitäten einer ständigen Veränderung. Nach Ruth Wodak u.a. bezeichnet ‚Identität‘ in der Tat „nie etwas Statisches, Unveränderliches, Substantielles, sondern immer schon etwas im Fluss der Zeit Befindliches, Veränderliches, Prozesshaftes“⁵⁸. In dieser Konzeption wird der dynamische Charakter des kulturellen Identitätsbegriffs spürbar, wobei seine historische Ausprägung aus einer diachronischen Perspektive analysiert werden muss. Kulturelle Identitäten können somit als ‚Identifikationspunkte‘ verstanden werden, d.h. als „Nahtstellen, die sich im Rahmen der Diskurse von Geschichte und Kultur ergeben. Nicht etwas Permanentes, sondern eine Positionierung“⁵⁹.

⁵³ Vgl. Gleber (1994): 9-12.

⁵⁴ Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses wird hier später näher betrachtet.

⁵⁵ Hall (1994): 27.

⁵⁶ Ebd..

⁵⁷ Ebd.: 29.

⁵⁸ Wodak u.a. (1998): 48.

⁵⁹ Nora Räthsel, zit. nach Wodak 1998, S. 38. Zum Aspekt der ‚Positionierung‘ in Identitätsdiskursen vgl. auch den Aufsatz „Kulturelle Identität und Diaspora“ in Hall 1994, S. 27-43.

In der modernen Welt sind nationale Kulturen eine der Hauptquellen kultureller Identität. Nationale Identitäten sind in unserer Vorstellung „Teil unserer wesenhaften Natur“⁶⁰, wobei der Sinn des ‚Nationalen‘ nicht geographisch oder biologisch, etwa genetisch, sondern metaphorisch geprägt ist. In den Worten Roger Scrutons:

Die Veranlagung des Menschen erfordert es, dass er, obwohl er als autonomes Wesen existiert und handelt, dazu nur in der Lage ist, weil er sich zuerst mit irgend etwas Größerem identifiziert – als Mitglied einer Gesellschaft, Gruppe, Klasse, Staat oder Nation oder einer Einrichtung/Ordnung, die er vielleicht nicht einmal mit einem Namen verbinden kann, die er jedoch instinktiv als Heimat erkennt.⁶¹

Der nationale Identitätsdiskurs beruht also in der Regel auf der „historischen Schicksalsgemeinschaft“ auf der einen Seite und auf der „ethnischen Abstammungsgemeinschaft“⁶² auf der anderen. Während die Abstammungsgemeinschaft den Bezug zur geschichtlichen Vergangenheit kodifiziert, ist bei dem Begriff des ‚Schicksals‘ zudem der teleologische Moment relevant. Nationale Identität wird im Sinne Halls als eine Form kultureller Identität verstanden. Sie wird häufig als völlig statisches Konzept konstruiert und suggeriert „nämlich fälschlicherweise, dass Menschen aufgrund einer spezifischen Geschichte, die sie angeblich gemeinsam haben, zu einer soliden, unveränderlichen, wesenhaften kollektiven Einheit gehören.“⁶³

Diese Sichtweise, die auf Homogenität und Permanenz abgestellt ist, kann der realen Komplexität der Relationen keinesfalls gerecht werden. Andererseits brauchen Gesellschaften ein historisches Bewusstsein als Stützpunkt für ihre Selbstdefinition und somit für ihre Existenz, denn die „Imagination nationaler Gemeinschaft ist angewiesen auf die Imagination einer in die Tiefe der Zeit zurückreichenden Kontinuität.“⁶⁴ Dahingehend behauptet der ägyptische Autor Muhammad Husayn Haykal: „Eine Nation lebt nur, indem sie ihre Vergangenheit wiederaufleben lässt.“⁶⁵

Im Falle Brasiliens, dessen Geschichte vom Kolonialismus geprägt ist, zeigt sich insbesondere nach der Unabhängigkeitserklärung die Notwendigkeit einer neuen Identitätskonstruktion, die der kulturellen Eigenständigkeit und Selbstbehauptung der jungen Nation gerecht werden sollte. Auf die Besonderheiten des brasilianischen Kontextes wird im nächsten Kapitel näher eingegangen.

I.1.2. Erinnerung und kulturelles Gedächtnis

Für den Identitätsdiskurs ergibt sich die zentrale Relevanz von Historizität aus den geschichtlichen Konstituenten der sich auf die Vergangenheit beziehenden „Erinnerungs-

⁶⁰ Hall (1994): 199.

⁶¹ Scruton, zit. nach Hall 1994, S. 200.

⁶² Ebenda, S. 26.

⁶³ Wodak u.a. (1998): 48.

⁶⁴ Assmann (1992): 133.

⁶⁵ In Assmann (1992): 133

gemeinschaft⁶⁶ und dem durch ihre Aktualisierung laufenden „Umgang mit der eigenen Geschichte“. ⁶⁷ In diesem Kontext unterstreicht Michael Erbe mit dem Begriff der „gemeinschaftlichen Vergangenheitsideologie“ ebenso die politische Relevanz dieses Prozesses. Als ‚Erinnerungsgemeinschaft‘ basiert die Nation auf einem „komplexen Wirkungszusammenhang von gesellschaftlich verfügbaren Bildern, Sprachformeln, Werthorizonten und symbolischen Handlungen, die als historisch begründet gelten und [...] eine spezifische mentale, sinnliche und emotionale Plausibilität besitzen“ . ⁶⁸

Um diese Komplexität zu vereinfachen und über relativ wenige und überschaubare „symbolische Repräsentanzen nationaler Geschichte und Kultur“⁶⁹ zu erfassen, operiert Wolfgang Kaschuba mit dem Begriff der „kulturellen Kodierungen“⁷⁰. Analog zur Idee der kulturellen Kodierung stellt Shmuel Eisenstadt drei zentrale Codes kollektiver Identitätskonstruktion dar, die als variable Idealtypen zu verstehen sind: das „Primordialitäts-Code“, das „Bürgerlichkeits-Code“ und das „Transzendental- oder Heiligkeits-Code“⁷¹. Hier werden jeweils die Bezüge zur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hergestellt. Wirkliche Kodierungen weisen immer verschiedene Elemente dieser Idealtypen auf, weshalb konkrete historische Kodierungen kollektiver Identität nicht homogen sind. „Sie enthalten verschiedene Komponente, deren Wichtigkeit in verschiedenen Situationen variiert“⁷². Hier funktioniert der nationale Identitätsdiskurs als „systematische und ständige Umgestaltung“⁷³ des Identitätskonzeptes auf Grundlage des „kulturellen Wissens“ . ⁷⁴

In der Forschungslandschaft zur kollektiven Erinnerung im Zusammenhang mit kulturellen Identitätskonstruktionen besonders bedeutsam sind die Arbeiten von Aleida und Jan Assmann,⁷⁵ die hier zum Teil bereits angeführt wurden. Jan Assmann unterstreicht die Idee, dass Erinnerung und Geschichte die Grundelemente für die Fundierung und Konstituierung der Identität eines Kollektivs darstellen, „dieses Wir form[en] und füll[en]“. Es handle sich um „ein Problem und einen Prozeß, der jeder Kultur zugrunde liegt“, wobei jede Kultur auf die Ausformung einer ‚konnektiven Struktur‘ angewiesen sei, die die Sozialdimension mit der Zeitdimension verknüpft. Er betont dadurch den Zusammenhang zwischen „Erinnerung“ (oder: Vergangenheitsbezug), ‚Identität‘ (oder: politische Imagination) und ‚kulturelle

⁶⁶ Erbe (1994): 37.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. Kaschuba (2001): 23.

⁶⁹ Ebd.: 33.

⁷⁰ Ebd: 23.

⁷¹ Eisenstadt (1999): 373.

⁷² Ebd..

⁷³ Kaschuba (2001): 23.

⁷⁴ Ebd..

⁷⁵ Vgl. Assmann (1988) und Assmann (1992).

Kontinuierung‘ (oder: Traditionsbildung)“,⁷⁶ drei Grundvorstellungen, die die Basis nationaler Diskurse bilden.

Mit seinen Beobachtungen greift der Assmannsche Ansatz auf den in den 1920er Jahren vom französischen Soziologen Maurice Halbwachs eingeführten Begriff des ‚kollektiven Gedächtnisses‘ (*mémoire collective*⁷⁷) zurück und erweitert das Konzept, das in der kultur- und geistesgeschichtlichen Forschung bis heute weit verbreitet und etabliert ist. Jan Assmann beschreibt das kollektive Gedächtnis als „Sammelbegriff für alles Wissen, das in spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung ansteht.“⁷⁸ Dabei *haben* Institutionen und Körperschaften – wie etwa Nationen/Völker – in der Tat kein Gedächtnis, sondern „sie *machen* sich eines“, konstruieren es anhand memorialer Zeichen, Symbole, Texte, Bilder, Praktiken usw., und schaffen sich mit diesem Gedächtnis überdies eine Identität.⁷⁹

Jede Gruppe sei einer ‚Erinnerungskultur‘ sozial verpflichtet, in der es um die Frage geht, was im Gedächtnis gespeichert und was vergessen werden soll, wobei die positiven Besonderheiten der Gemeinschaft hervorgehoben werden. In anderen Worten ist das kollektive Gedächtnis „perspektivisch organisiert“ und beruht „auf einer strikten Auswahl“.⁸⁰ Bei der Konstruktion eines nationalen Gedächtnisses geht es insbesondere darum, die Bezugspunkte in der Geschichte hervorzuheben, die ein positives Selbstbild fundieren und bestärken und gleichzeitig mit bestimmten Handlungszielen Einklang finden.⁸¹ In diesem Kontext bezieht sich Max Weber auf das ‚Imaginäre‘ des Volksbegriffs und macht darauf aufmerksam, dass hinter allen ‚ethnischen‘ Gegensätzen der Gedanke eines besonderen, ‚auserwählten Volks‘ stehe.⁸² Assmann fasst diese Idee zusammen: „Jedes Volk, das sich als solches und im Gegensatz zu anderen Völkern sieht, imaginiert sich ‚irgendwie‘ als auserwählt. [...] Aus dem Prinzip der Auserwähltheit folgt die Erinnerung.“ In diesem Sinne wird Vergangenheit in der Erinnerung (re)konstruiert und entsteht somit erst durch den Vergangenheitsbezug selbst.⁸³

⁷⁶ Vgl. Assmann (1992): 16.

⁷⁷ Halbwachs entwickelt den Begriff bereits 1925 mit dem Werk *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) und entfaltet ihn später in weiteren Arbeiten, unter denen *La topographie légendaire des évangiles en terre sainte. Étude de mémoire collective* (1941) und *La mémoire collective* (1950) hervorzuheben sind. Vgl. Assmann (1992): 34-35.

⁷⁸ Assmann (1988): 9.

⁷⁹ Vgl. Assmann (2001): 309

⁸⁰ Assmann (2001): 309.

⁸¹ Vgl. ebd..

⁸² Vgl. Assmann (1992): 30.

⁸³ Assmann (1992): 30-31. Diesen Aspekt wurde bereits 1882 von Ernst Renan in seiner berühmten Schrift *Qu'est-ce qu'une nation?* eingeführt. Für Renan seien das Vergessen und das Erinnern gleichwertige Aktivitäten. Vgl. Hahn (2001): 407.

In der Assmanschen Theorie wird das kollektive Gedächtnis in ‚kommunikatives‘ und ‚kulturelles Gedächtnis‘ unterteilt. Beide Konzepte beziehen sich auf Außendimensionen des menschlichen Gedächtnisses,⁸⁴ die durch gesellschaftliche und kulturelle Rahmenbedingungen bestimmt sind und sich grundsätzlich unterscheiden. Das ‚kommunikative Gedächtnis‘ behandelt die nähere Geschichte bzw. rezente Vergangenheit (es reicht bis maximal drei Generationen zurück), konstituiert sich durch die direkte, mündliche Alltagskommunikation zwischen den Menschen und ist durch Unspezialisiertheit und Unorganisiertheit markiert.⁸⁵ Es kann als „spontane Praxis des kommunikativen Erinnerns“ und „pluralistisch konzipiertes Kollektivgedächtnis“⁸⁶ beschrieben werden. Das kommunikative Gedächtnis stößt zudem durch seine Unmittelbarkeit und kurze Reichweite auf eine ‚Trennlinie‘, die Assmann *floating gap* nennt und als eine Art Erinnerungslücke verstanden wird, hinter der sich eine ‚graue Vorzeit‘⁸⁷ befindet.

Im Vordergrund der Assmannschen Theorie steht jedoch das Konzept des ‚kulturellen Gedächtnisses‘, das für die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung von besonderem Interesse ist. Das kulturelle Gedächtnis ist durch die Alltagsferne und die Verwurzelung in einer tiefen Vergangenheit gekennzeichnet. Es geht dabei um „Kollektives, das ausschließlich in der Vergangenheit seinen Wurzelgrund hat und erst von da auf die Zukunft ausstrahlt.“⁸⁸ Das kulturelle Gedächtnis übernimmt die Funktion der Überlieferung und Vergegenwärtigung des kulturellen Sinns⁸⁹ – es „deckt sich weitestgehend mit dem, was innerhalb der Gruppe an Sinn zirkuliert“⁹⁰ und dient „als Oberbegriff für den mit den Stichwörtern ‚Traditionsbildung‘, ‚Vergangenheitsbezug‘ und ‚politische Identität bzw. Imagination‘ umrissenen Funktionsrahmen“,⁹¹ so Assmann. Im Rahmen des kollektiven Gedächtnisses organisiert sich der Vergangenheitsbezug in Texten und anderen symbolischen Formen. Wenn ein historisches Faktum das *floating gap* überwindet und „den Sprung aus dem Vergessen“ in das kulturelle Gedächtnis schafft, verfestigt sich das Erinnerung nun zu „objektivierter Kultur“ und der „beängstigenden Tatsache dauernden Wandels“ oder natürlicher Vergänglichkeit wird schließlich „Bleibendes, Verpflichtendes entgegengestellt, das es den Kollektiven und seinen Mitgliedern ermöglicht, sich als Einheit

⁸⁴ Vgl. Assmann (1992): 19. Als weitere Außendimensionen des menschlichen Gedächtnisses führt Assmann zudem das „mimetische Gedächtnis“ und das „Gedächtnis der Dinge“ an (20-21). Diese Begriffe sollen hier nicht näher erläutert werden, da sie für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit keine Relevanz zeigen.

⁸⁵ Vgl. Assmann (1988): 10.

⁸⁶ Neumann (2003): 58. Neumann ergänzt: „Da Individuen im Rahmen alltäglicher Interaktionen an unterschiedlichen Gruppen partizipieren und mithin eine Vielzahl kollektiv geprägter Identitätsmuster ausbilden, ist [dieses Gedächtniskonzept] wenig verbindlich.“ Ebd.

⁸⁷ Vgl. Bering (2001): 330.

⁸⁸ Bering (2001): 329.

⁸⁹ Vgl. Assmann (1992): 20.

⁹⁰ Assmann (1992): 22-23.

⁹¹ Assmann (1992): 24.

zu empfinden.“⁹² Nach Neumann werden Erinnerungen durch das Verfestigen im kulturellen Gedächtnis zu „kulturellen Objektivationen“, die – anders als die instabilen und fragmentarischen Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses – „einen normativen Bestand an Sinnstiftungen vermitteln.“⁹³

In seinen Beobachtungen vertritt Assmann die These, dass die Vergangenheit im kulturellen Gedächtnis zu symbolischen Figuren gerinnt, so dass Geschichte und Mythos sich miteinander zu verschmelzen erscheinen. Da die faktische Geschichte sich im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses in Erinnerung verwandelt, wird sie zum Mythos, der wiederum eine „fundierende Geschichte“ darstellt, die erzählt wird, „um eine Gegenwart vom Ursprung her zu erhellen. Durch diese Transformation wird Geschichte jedoch nicht unwirklich, sondern „erst Wirklichkeit im Sinne einer fortdauernden normativen und formativen Kraft.“⁹⁴

Während das kommunikative Gedächtnis sich aus den direkten zwischenmenschlichen Interaktionen konstituiert, wird das kulturelle Gedächtnis als eine gestiftete, konventionalisierte Form der Erinnerung an eine zum Mythos verdichtete, fern liegende Vergangenheit von „spezialisierte[n] Traditionsträger[n]“⁹⁵ gepflegt. Diese „Wissensbevollmächtigten“⁹⁶ sorgen insofern für die Verbreitung dauerhafter und verpflichtender Erinnerungen, die „derart der Fülle einer bedeutungsvollen Wahrheit angereichert sind, daß sie Kollektiven als Versinnbildlichung ihrer Identität erscheinen.“⁹⁷ Als Beispiel für solche Spezialisten nennt Assmann u.a. Schamanen, Barden, Priester und Griots, aber auch Lehrer, Künstler, Schreiber und Gelehrten.⁹⁸ In diesem Zusammenhang wird nun der Stellenwert der Literaten – seien es Schriftsteller oder Literaturkritiker – bei der diskursiven Konstruktion nationaler Identitäten deutlich.

Assmann präsentiert die konstitutiven Wesensmerkmale, um die sich das kulturelle Gedächtnis strukturiert⁹⁹ und die hier zusammengefasst aufgelistet werden:

- a) Identitätskonkretheit und Gruppenbezogenheit: Das kulturelle Gedächtnis hat keinen universellen Charakter, sondern bezieht sich auf das Identitätskonzept eines bestimmten Kollektivs (z.B. Nationen/Völker);
- b) Rekonstruktivität: Es ist gegenwartsgebunden, d.h. es konstruiert die Vergangenheit ausgehend vom aktuellen Bedürfnis nach Identität.

⁹² Bering (2001): 330.

⁹³ Neumann (2003): 58.

⁹⁴ Assmann (1992): 52.

⁹⁵ Assmann (1992): 56.

⁹⁶ Ebd.: 54.

⁹⁷ Neumann (2003): 58.

⁹⁸ Vgl. Assmann (1992): 54.

⁹⁹ Vgl. Assmann (1988): 13-15. Vgl. hierzu auch Bering (2001): 330-331, Berek (2009): 43 und Neumann (2003): 59.

- c) Geformtheit: Erst durch die Fixierung der Inhalte in verschiedenen, konkreten Medien wird das kulturelle Gedächtnis tradierbar. Anhand der rekonstruktiven Potenz wird somit entweder ein wirkliches oder ein angenommenes historisches Faktum zum Mythos geformt und „das Wertvolle in einem Kanon [versammelt]“;¹⁰⁰
- d) Organisiertheit: Es ist institutionalisiert und zeremoniell, wird von Spezialisten gepflegt;
- e) Verbindlichkeit: Es etabliert für die Gruppe eine „klare Wertperspektive und ein Relevanzgefälle“;¹⁰¹
- f) Reflexivität: Hier geht es um die Frage der Selbstthematisierung in drei Ebenen – zum einen deutet es die Alltagspraxis (etwa durch Sprichwörtern oder Riten), zum anderen beleuchtet es durch Ausgrenzung und Kritik das Selbstbild der Gruppe, und schließlich reflektiert es sich selbst.

In diesem Kontext möchten wir kurz und abschließend auf die Beobachtungen von Astrid Erll bezüglich der Frage nach den Medien des kollektiven Gedächtnisses eingehen, die für unsere Fragestellung und die Betrachtung des Stellenwerts der Literatur im Rahmen der nationalen Identitätskonstruktion einen interessanten Ansatz bieten können. Erll betont die hier schon erläuterte These, dass das Gedächtnis kaum auf eine objektiv gegebene Vergangenheit, sondern eher auf „gegenwärtige Bedürfnisse, Belange und Herausforderungslagen von sozialen Gruppen oder Gesellschaften“ ausgerichtet ist. Sie weist auf den engen Zusammenhang zwischen der Praxis kollektiven Erinnerns und kreativen Konstruktionsprozessen und zeigt auf den kollektiven Vergangenheitsbezug „als eines der zentralen ‚poietischen‘ – d.h. aktiv und kreativ Wirklichkeit erzeugenden – Verfahren der Kultur“. Die kollektiven Erinnerungsakte gewähren keinen Zugang zu der faktischen Geschichte, so dass die Medien des kulturellen Gedächtnisses keine neutralen Informationsträger darstellen: „Was sie zu enkodieren scheinen [...] konstituieren sie vielmals erst“, wie etwa Vergangenheitsversionen oder Identitätskonzepte. Die Vorstellungen von Vergangenheit und Identität, die in den Erinnerungskulturen ihre Wirk- und Bedeutsamkeit entfalten, sind somit mediale Konstrukte.¹⁰² Schließlich unterstreicht Erll das Pendant des Buchs für die Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert: „Allein das Buch wies das spezifische Leistungsvermögen auf, eine ungeheuere Vielzahl von gedächtnisrelevanten Informationen in temporal-kausaler Anordnung zu präsentieren – und damit Nationalgeschichte in dieser detaillierten Form erst zu konstruieren.“

¹⁰⁰ Bering (2001): 331.

¹⁰¹ Assmann (1988): 14.

¹⁰² Vgl. Erll (2004): 4-5.

Das Phänomen, das Erll in der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts erkennt, möchten wir auch auf die brasilianische Literaturgeschichtsschreibung und -kritik übertragen. So tragen die schriftliche Literatur bzw. die durch das Medium Buch verbreiteten literarischen und literaturkritischen Diskurse in dem hier untersuchten Zeitraum (Mitte des 19. Bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts) eine entscheidende Rolle für die Konstruktion einer nationalen Identität, die sich vor allem um die Loslösung von Portugal und somit um Eigenständigkeit und Anerkennung bemüht hat.

I.2. Zum Begriffskomplex ‚mündliche Literatur‘

Die Bezeichnung ‚mündliche Literatur‘ (auch ‚orale Literatur‘) erscheint auf dem ersten Blick als ein Paradoxon, zumal unter ‚Literatur‘ – aus dem Lateinischen *littera*, dem Buchstaben – in erster Linie ‚Geschriebenes‘ bzw. schriftliche Dichtung oder Belletristik verstanden wird. Doch durchaus gilt ‚mündliche Literatur‘ als „Terminus der Literaturwissenschaft, der durch hundertjährigen Gebrauch eine Art Gewohnheitsrecht geworden ist“ und als „die in ihrem Ursprung wie in ihrer Motivation älteste“ Form von Literatur.¹⁰³

In der Tat, so Hermann Bausinger, gibt es eine Vielzahl von Formen, „die in den weiteren Umkreis der Literatur gehören, die aber in wesentlichen Punkten der wesentlichen Vorstellung von Literatur nicht entsprechen. Sie werden in aller Regel anonym realisiert und verbreitet [...]“, sowie „als kollektiver Besitz betrachtet“. Diese Formen „bleiben oft genug aus literaturwissenschaftlichen Betrachtungen ausgeschlossen“ und werden häufig als ‚vorliterarisch‘ bezeichnet, zumal sie „vor der ‚eigentlichen‘ Literatur platziert“ werden. Dabei kann die „vorliterarische Position“ zum einen zeitlich verstanden werden, zum anderen können diese Formen „freilich auch als Basiselemente der Literatur [betrachtet werden], als *Grundformen*, die der Literatur vorausgehen und in ihr weiterentwickelt werden.“¹⁰⁴

Eine präzise Begriffsdefinition von ‚mündlicher Literatur‘ fällt deutlich schwer. Auf der Suche nach Erklärungsansätzen findet man vielmehr eine Fülle an Bezeichnungen und Theorien,¹⁰⁵ die unterschiedliche Schwerpunkte aufweisen, so dass man eher von einem Begriffskomplex sprechen darf. Gemeinsam haben die verschiedene Theorien insbesondere den Hinweis auf die Hauptmerkmale Kollektivität, Variabilität und Mündlichkeit, wobei die Gewichtung der jeweiligen Spezifika in den unterschiedlichen Ansätzen variiert. Deshalb ist das Beleuchten dieses Gegenstandes unter den für den Rahmen dieser Arbeit relevanten Aspekten unerlässlich. Den hier zu untersuchenden literarischen Diskursen liegt vornehmlich das Kriterium der Kollektivität zugrunde. Theorieansätze, die sich vor allem um die Frage der Variabilität und Mündlichkeit bemühen, werden im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht berücksichtigt.¹⁰⁶

In diesem Kapitel soll folglich eine begriffliche Annäherung und Eingrenzung versucht werden. Dazu sollen zunächst die Begriffe ‚Folklore‘, ‚Folkloristik‘ und ‚Volkskunde‘ skizziert werden. Darauf folgend wird auf die Schlüsseltermini ‚Volkspoesie‘, ‚Naturpoesie‘ und ‚Nationalpoesie‘ eingegangen, um dann zu Johann Gottfried Herders Konzeptualisierung der ersten beiden genannten zu gelangen. Anschließend soll der Begriff ‚mündliche Literatur‘ für die in dieser Arbeit beabsichtigte Untersuchung eingegrenzt werden.

¹⁰³ Vgl. Lorenz (1983): 7.

¹⁰⁴ Vgl. Bausinger (2002): 1979-1980.

¹⁰⁵ So zum Beispiel ‚Volkspoesie‘, ‚mündliche/orale Dichtung‘, ‚oral poetry‘, ‚einfache Formen‘ u.a., auf die an dieser Stelle nicht näher eingegangen wird.

¹⁰⁶ Vgl. beispielweise die Ansätze von Peter Zumthor (*Einführung in die mündliche Dichtung*) und André Jolles (*Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*).

I.2.1. Folklore, Folkloristik und Volkskunde

Der inhaltliche Umfang und die Anwendung des Folklorebegriffs sind häufig nicht klar definiert, sondern schwanken. Dies wird von der Fülle an Termini bestätigt, die sowohl im alltäglichen Sprachgebrauch als auch in akademischen Diskussionen oft gleichbedeutend mit ‚Folklore‘ benutzt werden, wie etwa ‚Volksüberlieferung‘, ‚Volkskultur‘, ‚orale Tradition‘, ‚Volkspoesie‘, ‚Volksdichtung‘ oder ‚Volksliteratur‘. Allgemein wird mit Folklore die „Gesamtheit mündlicher Volksüberlieferung“¹⁰⁷ oder ein „Sammelbegriff für all [die] Formen der mündlichen Überlieferung“¹⁰⁸ beschrieben. Sachbezogen umfasst der Begriff vor allem drei Dimensionen, die Helge Gerndt wie folgt zusammenfasst:

(1) alle mündlich tradierten Wissensbestände, Fertigkeiten und Handlungen (wie Erzählung, Musik, Tanz, Handwerk, Bildnis, Brauch) oder – das ist eine unter literaturwissenschaftlichen Aspekten übliche und sinnvolle Einschränkung – nur (2) den sprachlichen Anteil der Überlieferung (wie Märchen, Sage, Legende, Schwank, Lied, Sprichwort, Rätsel, Witz), neuerdings auch speziell (3) den hierzu gehörigen Vermittlungsprozeß: die künstlerische Kommunikation in kleinen Gruppen.¹⁰⁹

Diesem Definitionsversuch ist im Übrigen noch eine vierte und nicht weniger wichtige Dimension hinzuzufügen, die Folklore mit ‚Folklorestudien‘ bzw. der Wissenschaft gleichsetzt, die die volkstümlichen Traditionen untersucht. In diesem Zusammenhang erscheint der Fachausdruck ‚Folkloristik‘ (und die dazugehörige Bezeichnung ‚Folklorist‘) als besonders sinnvoll, um eine Verwechslung zwischen dem Forschungsstrang bzw. der Wissenschaft und dem Untersuchungsobjekt zu vermeiden. Auch in Brasilien bezeichnet *folclore* neben der mündlich überlieferten Volkskultur den kulturwissenschaftlichen Zweig, der diese zum Forschungsobjekt macht. In diesem Sinne sollen die Ausdrücke ‚Folkloristik‘ und ‚Folklorist‘ in der vorliegenden Untersuchung in Gebrauch genommen werden.

Während in manchen Ländern wie Ungarn und den USA die Folkloristik sogar als akademisches Fach¹¹⁰ etabliert ist, wird die Bezeichnung im deutschsprachigen Kontext

¹⁰⁷ Gerndt (1997): 609.

¹⁰⁸ Bausinger (1968): 38.

¹⁰⁹ Gerndt (1997): 610. Die hier beschriebene dritte Dimension bezieht sich hauptsächlich auf einen um 1970 in den USA popularisierten Forschungsstrang, der den Aspekt der Performanz ins Betrachtungszentrum stellte. Dabei lägen die spezifischen Merkmale von Folklore „auf den Ebenen von Text (z.B. Formeln), Textur (z.B. rhythmisches Sprechen) und Kontext (z.B. Erzählort)“, so dass nicht die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte eines Textes, sondern dessen Vergegenwärtigungsprozess und -situation seine Kennzeichnung als Folklore bestimmen sollten (Vgl. ebd.: 611). Dieser Ansatz zeigt für die im Rahmen der vorliegenden Arbeit vorgeschagene Fragestellung keine Relevanz und soll deshalb nicht weiter verfolgt werden.

¹¹⁰ Im Rahmen der Folkloristik wird die Untersuchung von Folklore in der Regel in drei Richtungen konzipiert. Zum einen beachtet man als ‚Folklore‘ einzelne Gegenstände, die spezifische Formen veranschaulichen – wie etwa Volksdichtung oder Volkskunst. Eine andere Herangehensweise betrachtet die Folklorestudien als wissenschaftliches Teilgebiet beispielsweise von der Literatur- oder

kaum verwendet, sondern entspricht grundsätzlich der Disziplin Volkskunde. Diese Fachbezeichnung wurde in Deutschland wegen ihrer nationalen Konnotation vorgezogen, während das Wort Folklore häufig einen abwertenden Sinn aufweist. Auf diese Problematik wird hier später näher eingegangen.

Als charakteristische Merkmale von Folklore werden fünf Aspekte festgelegt, die in den verschiedenen Diskussionen über den Begriff als Bestimmungskriterien fungieren: (1) Folklore wird mündlich über die Generationen überliefert, (2) ist traditionell und (3) anonym, (4) weist ein Variantenreichtum auf (existiert also in verschiedenen Versionen), sowie (5) eine Tendenz zur Formelhaftigkeit.¹¹¹

Insbesondere die von Gerndt beschriebene zweite Dimension des Folklorebegriffs steht der ursprünglichen Bedeutung des Worts nahe und zeigt sich als relevant für die vorliegende Arbeit. Der Begriff Folklore wurde 1846 vom englischen Altertumsforscher William John Thoms unter dem Pseudonym Ambrose Merton in der Zeitschrift *The Athenaeum* eingeführt. Von der Arbeit der Brüder Grimm in Deutschland inspiriert – er pries besonders die *Deutsche Mythologie* (1835) von Jacob Grimm – stellte Thoms ein Appell an die Leser, Materialien über volkstümliche Dichtung, Bräuche und Aberglauben – was er „literary antiquities“¹¹² der oralen Tradition nannte – zu sammeln. Durch die Veröffentlichung in der Zeitschrift sollten diese Materialien vom drohenden Verschwinden gerettet werden. In seinem Aufruf schuf er das Kunstwort *Folk-Lore*, um die in England gebräuchlichen Ausdrücke *popular antiquities* und *popular literature* zusammenzufassen. Im Englischen bedeutet *folk* ‚Volk‘ oder ‚Leute‘,¹¹³ während *lore* ‚Wissen‘, ‚Erfahrung‘, ‚Überlieferung‘ oder ‚Lehre‘ bezeichnet.¹¹⁴ Mit der Neuschöpfung glaubte Thoms, einen geeigneteren Terminus gefunden zu haben, der den Auftrag leiten sollte, mit dem er die Leser herausgefordert hatte. Schließlich handle es sich um ein viel breiteres Wissen und somit um mehr als Literatur: „[...] it is more a Lore than a Literature, [...] Folk-Lore – *the Lore of the People*“.¹¹⁵

Sprachwissenschaft, der Anthropologie, der Geschichte oder der Psychologie. Schließlich wird Folklore auch als Produkt und Besitz bestimmter Volksgruppen verstanden, die zusammen mit ihren Traditionen zugleich Quellen und Gegenstand der folkloristischen Untersuchungen darstellen. In diesem Zusammenhang heben Georges und Jones vier Perspektiven hervor, die die Folkloristik wissenschaftsgeschichtlich prägen. Demnach kann Folklore wie folgt konzeptualisiert und untersucht werden: (1) als ‚historisches Artefakt‘, (2) als beschreibbare und überlieferbare Entität, (3) als Kultur und (4) als Verhaltensweise. Diese vier Perspektiven sind in allen folkloristischen Studien inhärent, wobei sie unterschiedlich betont werden können. Vgl. Georges/Jones (1999): 22-23.

¹¹¹ Vgl. Gerndt (1997): 610 und Bausinger (1984a): 1400.

¹¹² Thoms (1846): 12.

¹¹³ Bei Thoms Begriff ist auf jeden Fall zu beachten, dass das englische *folk* ursprünglich einen stärkeren sozialen Akzent auf „den wenig gebildeten Schichten“ und anders als *people* oder das deutsche Wort ‚Volk‘ keine oder eine kaum nationale Färbung aufweist. Vgl. Bausinger (1968): 38.

¹¹⁴ Vgl. Gerndt (1997): 610 und Bausinger (1968): 38.

¹¹⁵ Thoms (1846): 11. Hervorhebungen im Original. In einem 1872 in der Zeitschrift *Notes & Queries* erschienenen Artikel bestreitet Thoms ausdrücklich, dass ‚Folk-Lore‘ eine Ableitung des deutschen Worts Volkskunde sei (Vgl. Emrich [1946]: 372). Für Alan Dundes scheint Thoms jedoch durch seine große Bewunderung für die Arbeiten Jacob Grimms und die Tatsache, dass der Volkskundebegriff zu dem Zeitpunkt bereits lange bestand, durch die deutsche Bezeichnung – wenn auch unbewusst –

Im umgangssprachlichen Sprachgebrauch weist das Wort Folklore häufig eine etwas abwertende Bedeutung auf, die eine Art ‚verkitschte‘ Darstellung volkstümlicher Gegenstände oder, in anderen Worten, „ästhetisch aufgeputzte, oft als Schauvorführung dargebotene Ausschnitte populärer Kultur“¹¹⁶ suggeriert. In diesem Zusammenhang tauchen die Ableitungen ‚Folklorismus‘ und ‚Fakelore‘ auf, die diese negative Aufladung vom wissenschaftlichen Terminus Folklore abgrenzen sollten. Der Begriff des Folklorismus wurde in der 1960er Jahren vom deutschen Volkskundler Hans Moser eingeführt, der darunter die „Vermittlung und Fortführung von Volkskultur aus zweiter Hand“¹¹⁷ verstand. Hier schwingt „der Verdacht auf künstliche Wiederbelebung und Inszenierung“¹¹⁸ mit, deren kommerzielle Nutzung stark kritisiert wird. Insofern handelt es sich dabei nicht um einen analytischen, sondern um einen beschreibenden Terminus „mit kritischem Einschlag, der vor allem heuristischen Wert besitzt.“¹¹⁹ Bei der Neuschöpfung Fakelore wird in einem Wortspiel das *folk* durch *fake* ersetzt, was im Englischen soviel wie Schwindel oder Fälschung bedeutet. Der nordamerikanische Folklorist Richard Dorson prägte den Ausdruck, um für kommerzielle Zwecke gezielt fabrizierte Erzeugnisse zu bezeichnen, die als authentische Folklore ausgegeben werden, aber keine sind – es handle sich um ein „synthetic product claiming to be authentic oral tradition“.¹²⁰ An dieser Stelle muss besonders betont werden, dass der mit negativer Wertung aufgeladene umgangssprachliche Gebrauch des Folklorebegriffs vom wissenschaftlichen Terminus streng abzugrenzen ist, der die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung leitet.

In seinem ursprünglichen Sinngehalt, der von Thoms vertreten wurde, hängt das Wort Folklore also eng mit Literatur bzw. mit Überlieferungen literarischen Charakters zusammen. In seiner Entwicklung waren Gebrauch und Bedeutung des Begriffs allerdings keineswegs einheitlich. Auf der einen Seite wurden gemäß Thoms Vorstellung die Volksüberlieferungen oder „das Wissen und die Erfahrung (lore) der einfachen Leute (folk)“¹²¹ verstanden. Dabei erfuhr der Begriff nicht selten eine Erweiterung über den literarischen Konnotationen hinaus, um „den Gesamtbereich der Volkskultur – also alle Gegenstände der Volkskunde“¹²² zu umfassen, wie die zuvor erwähnte erste Dimension in Gerndts Begriffsbestimmung bereits andeutete. Andererseits wurde das Wort auch häufig als Wissenschaftsbegriff verwendet.

beeinflusst worden zu sein (Vgl. Dundes [1999]: 10). Duncan Emrich unterstreicht ebenfalls Thoms Begeisterung für die deutsche Beschäftigung mit der volkstümlichen Überlieferung und insbesondere für das Werk Jacob Grimms. Dabei geht er davon aus, dass Thoms den deutschen Begriff ‚Volkskunde‘ tatsächlich nicht kannte, denn sonst hätte er stolz auf den Terminus als wissenschaftliches Beispiel hingewiesen, das die von ihm vorgeschlagene Einführung eines englischen Äquivalents verstärken sollte (Vgl. Emrich [1946]: 372).

¹¹⁶ Gerndt (1997): 610.

¹¹⁷ Moser (1962): 180.

¹¹⁸ Bausinger (1984a): 1398.

¹¹⁹ Bausinger (1984b): 1408.

¹²⁰ Dorson (1976): 5.

¹²¹ Bausinger (1984a): 1398.

¹²² Bausinger (1968): 38

Eugen Kagarow weist darauf hin, dass die Vorstellung von Folklore als „Summe der Erzeugnisse des Volksschaffens“ bereits lange vor Thoms Hervortreten unter verschiedenen Bezeichnungen in der Literatur bekannt war. So sei im Zeitalter der deutschen Romantik eine Anzahl neuer Wörter mit einem entsprechenden Volksbezug entstanden, wie etwa ‚Volkheit‘, ‚Volksforschung‘, ‚Volkstum‘, ‚Volkstumkunde‘ und auch ‚Volkskunde‘, wobei Letzteres wörtlich dem englischen *folk-lore* entspräche.¹²³ Begriffsgeschichtlich trat die Volkskunde in Deutschland im Zusammenhang mit der Aufklärung und der Romantik hervor. Wolfgang Kaschuba macht darauf aufmerksam, dass die Bezeichnungen Völkerkunde und ‚Volkskunde‘ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auftauchten und zunächst synonym verwendet wurden.¹²⁴ Bis heute sorgt die Ähnlichkeit beider Begriffe nicht selten für Verwirrungen, die durch die Verbindung mit weiteren Benennungsversuchen aus dem Bereich der Ethnologie¹²⁵ verstärkt werden. Dabei ist zu beachten, dass für die Völkerkunde „eine vergleichende, mithin auch kulturrelativistische, in der fremdkulturellen Begegnung auf wechselseitige Toleranz ausgerichtete Perspektive bestimmend ist“, während „sich die Volkskunde (in dieser Form eine spezifisch [deutsche] Prägung) einer nationalhistorischen und oftmals ideologisch befrachteten Perspektive“ verschrieb.¹²⁶

Der Bezug auf die nationale Volkskultur im Gegensatz zur international vergleichenden Ausrichtung verdeutlicht die starke Verbindung zwischen Volkskunde und Folklore bzw. Folkloristik. Dies hebt auch der russische Folklorist Vladimir Propp hervor:

In the West folklore means the peasant culture of *one* people, most commonly of the researcher's own people. The principle of selection is quantitative and national. The culture of one people serves as the object of one branch of knowledge, namely, folklore, *Volkskunde*. The culture of all other peoples, including primitive peoples, is the object of another discipline that has many names: anthropology, ethnography, ethnology, *Völkerkunde*.¹²⁷

In Deutschland sind die Anfänge der Volkskunde zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert und somit auch zwischen der Aufklärung und der Romantik zu beobachten.

¹²³ Vgl. Kagarow (1929): 70.

¹²⁴ Vgl. Kaschuba (1999): 21-23.

¹²⁵ Das griechische Wort *éthnos* bezeichnet das Volk als eine kulturell definierte Gemeinschaft. Unter Ethnologie mag deshalb laut Honold „die Wissenschaft des kulturell Fremden“ (2007: 211) verstanden werden. Das terminologische Feld ist weit und die zahlreichen Bezeichnungen in verschiedenen kulturellen Kontexten repräsentieren auch unterschiedliche Wissenschaftstraditionen. Heutzutage stößt man immer häufiger auf die Fachbezeichnung ‚Europäische Ethnologie‘, die zwischen den Vorstellungen von ‚Völker-‘ und ‚Volkskunde‘ verankert erscheint. Wolfgang Kaschuba fasst diesen Gedanken zusammen: „Bis vor wenigen Jahren noch erschien die Verknüpfung von ‚Europa‘ und ‚Ethnologie‘ in Deutschland ohnehin als eher unangemessen, da mit dem Stichwort ‚Ethnologie‘ in aller Regel die Völkerkunde assoziiert wurde, die ihre Forschungsfelder überwiegend außerhalb Europas gefunden hatte. Dies hat sich inzwischen insofern verändert, als sich im Rahmen einer Europäischen Ethnologie heute Forschungsrichtungen begegnen, die einerseits aus der Tradition der deutschen Volkskunde, andererseits aus den Theorie- und Methodenbeständen der Völkerkunde wie der Kultur- und Sozialanthropologie stammen.“ (1999:10).

¹²⁶ Honold (2007): 211.

¹²⁷ Propp (1984): 5. Hervorhebungen im Original.

Nach Wolfgang Kachuba herrschte in dieser Zeit, in der man immer häufiger über fremde, exotische Länder und ferne Kulturen erfuhr, eine Faszination für die Beschäftigung mit der eigenen kulturellen Herkunft, deren Überlieferung man in der bäuerlichen Kultur noch lebendig zu finden glaubte. Dabei machten sich die ‚Volks-Kundler‘ zur Aufgabe, sowohl geistige als auch materielle Traditionen dieses „einfachen Volkslebens“ zu erforschen und zu verewigen. In diesem Sinne ging es dabei um einen „Versuch, sich der Geschichte zu vergewissern, um die Gegenwart nicht an eine Zukunft zu verlieren.“¹²⁸

Kaschuba weist darauf hin, dass die Vorahnung dieser Zukunft zudem mit der Erwartung einer neuen, nationalen Zeit in Verbindung steht. Dabei trug das Fehlen einer politisch-staatlichen Einheit zur Entstehung eines Kulturnationalismus bei, bei dem die Pflege der nationalen Geschichte und Sprache, sowie des „deutschen Wesens“¹²⁹ im Vordergrund stand. In diesem Zusammenhang entwickelt sich die Idee, die Nation sei einerseits eine historisch überlieferte Schicksalsgemeinschaft, andererseits aber auch eine aus der Geschichte hervorgehende Abstammungsgemeinschaft, deren Grundlage das Volk bilde. Somit vermengen sich der nationale und der ethnische Gedanke zu einem „ethnozentrischen Grundmotiv“.¹³⁰ In diesem Kontext meint der Volkskundebezug „ein kultur- und stammesgeschichtliches Konzept, das die geschichtliche Begründung der nationalen Volkwerdung liefern soll.“¹³¹

Das Hervortreten der Volkskunde in Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts geschah allerdings hauptsächlich unter Beeinflussung der romantischen Zugänge zur Literatur. Die Romantiker wandten sich gegen das rationalistische Programm der Aufklärung und sahen die Welt als etwas Werdendes, den Menschen wiederum als ein Empfindungswesen an.¹³² Dabei verfolgten sie eine Volksidee, die weniger politisch, sondern vor allem kulturell geprägt war. Kaschuba fasst zusammen:

Einerseits spielen in dieses romantische Denken neue Ideen der Philosophie hinein. [...] All dies wird getragen von dem Gedanken eines neuen Humanismus. Andererseits versucht die Romantik, ‚das Einfache‘ in Natur und Kultur wiederzufinden, ‚das Echte‘, das nur noch im einfachen Volk der Bauern und der Landleute bestehe; einen ‚Volksgeist‘, der die mentalen Kräfte ‚der Gemeinschaft‘ verkörpere, überliefert in Sprache und Poesie, in Mythologie und Rechtsbewusstsein, in Musik und Tanz. [...] Wer sind wir? Woher kommen wir? Wo stehen wir heute? Das sind Fragen nach einem Ursprung, nach der Geschichte, nach mentaler Gemeinschaft, nach kultureller

¹²⁸ Kaschuba (1999): 26.

¹²⁹ Ebd.: 27.

¹³⁰ Ebd.. Kaschuba hebt die 1810 von Friedrich Ludwig Jahn verfasste Kampfschrift *Deutsches Volksthum* als ersten Text hervor, der die nationale Vorstellung einer Schicksalsgemeinschaft mit der ethnischen Idee der Abstammungsgemeinschaft explizit zusammenbringt. In seiner Schrift beschreibt er ein „Volksgefühl“, das er in seinen vielfältigen Beobachtungen von Bräuchen, Sitten, Trachten, Festen und häuslichem Leben in den deutschen Regionen bestätigt sieht.“ In der „Einungskraft des Volkes“ waltete laut Jahn „des Volks ursprünglicher Urgeist“. Vgl ebd..

¹³¹ Ebd..

¹³² Vgl. ebd..

Zusammengehörigkeit, nach Unterschieden zu anderen Völkern und Gesellschaften. Es sind ‚Sinnfragen‘, Fragen auch nach einem zivilisatorischen Klassifikationskonzept, das vertikale Vergleiche zurück in die Geschichte eröffnet und horizontale Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Gesellschaften erlaubt.¹³³

Die Volkskunde scheint nun, die Antworten auf diese Fragen liefern zu können.

In der Auffassung von Hermann Herlinghaus begründete die Romantik insbesondere „den geschichtlich-ästhetischen Anspruch, die ‚Stimme des Volkes‘ in einen durch individuelle Subjektivität autorisierten Diskurs der Schrift einzuführen.“ In ihrer nachfolgenden Entwicklung zur Disziplin wird der Schwerpunkt der Volkskunde auf eine Folkloristik verlagert, die vor allem von einem archivarischen Prinzip beeinflusst war und die Faktizität von Zeugnissen in den Vordergrund rückt. Dies führt später zur Herausbildung der Anthropologie als Disziplin, wobei die ästhetische Sensibilität der Romantiker zurückgedrängt wird.¹³⁴

Die Institutionalisierung der Volkskunde als Fach begann gegen Mitte des 19. Jahrhunderts, als der Volkskundebegriff 1858 von Wilhelm Heinrich Riehl in seinem Essay *Die Volkskunde als Wissenschaft* entscheidend postuliert wurde. Darunter verstand er eine kulturhistorische und gegenwartsbezogene Wissenschaft, bei der die „Idee der Nation“¹³⁵ den Mittelpunkt bildete.¹³⁶ In diesem Sinne lässt sich behaupten, dass die deutsche Bezeichnung Volkskunde zwar vor dem aus dem Englischen stammenden Terminus Folklore bereits bestanden hatte, ihr Gebrauch jedoch relativ begrenzt war. Erst mit dem Erscheinen von Riehls Essay war die Volkskunde in der Lage, sich als Disziplin und wissenschaftlicher Begriff zu etablieren.¹³⁷

An dieser Stelle muss die Problematik der Begrifflichkeiten wieder aufgegriffen werden. Wie bereits ausgeführt, ist der Terminus Folklore im deutschen Sprachgebrauch nicht heimisch geworden. Hermann Bausinger erkennt im deutschen Kontext eine Art Insel, in welcher das Wort Folklore und seine Ableitungen zumindest in der vollen, ursprünglichen Bedeutung kaum gebraucht wird. Als entscheidenden Grund dafür schildert er eine prinzipielle, teilweise geradezu ideologische Abwehr seitens der deutschen Intellektuellen, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts gegen das „modische Fremdwort“ wandten, während es sich in anderen Ländern rasch einbürgern konnte. Zum einen stellte man hier fest, dass die deutsche Entsprechung ‚Volksüberlieferungen‘ gänzlich ausreiche, zum anderen stand hinter dieser Haltung aber auch deutlich die Sorge, dass mit dem Folklorebegriff der in der Bezeichnung Volkskunde enthaltene nationale Gehalt verloren gehen könnte. Diese

¹³³ Ebd.: 28-29.

¹³⁴ Vgl. Herlinghaus (2002): 846.

¹³⁵ Riehl, zit. nach Gerndt (2001): 1107.

¹³⁶ In den Worten Gerndts: „Riehls konservative gesellschaftspolitische Ziele werden in der Folge verstärkt mit nationalen und schließlich – besonders eklatant in der NS-Zeit – nationalistischen Motiven vermengt.“ Ebd..

¹³⁷ Emrich (1946): 372.

ideologische Abwehrhaltung betrachtet Bausinger als kritisch, denn dadurch sei eine Chance verpasst, „ein wenig von der Mehrdeutigkeit des Volksbegriffes abzurücken“.¹³⁸ Indessen weist er an anderer Stelle darauf hin, dass die intensiviertere internationale Zusammenarbeit im Rahmen Studien zur mündlich überlieferten und traditionellen Volkskultur immer häufiger den Gebrauch des Worts Folklore als Äquivalent für Volksüberlieferung, (orale) Tradition, Volkskunde und ähnliches zwingen würde.¹³⁹

Hier muss erneut die Abgrenzung zwischen Folklore und Folkloristik unterstrichen werden, um Verwechslungen zwischen Wissenschaft und Forschungsobjekt zu vermeiden. Die Fachbezeichnung Folkloristik scheint aus dem Begriff Folklorist(en) abgeleitet zu sein, der in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die Vertreter der Wissenschaft von der Folklore bezeichnete. Wie bereits erwähnt wird sie jedoch keineswegs durchgängig verwendet, da Folklore teilweise noch immer als Bezeichnung der Disziplin vorgezogen wird.¹⁴⁰ Kagarow behauptet, der „Ausdruck ‚Folklore‘ könne nur das Material für eine Wissenschaft umfassen, nicht aber eine Wissenschaft sein“ und vergleicht das Verhältnis zwischen Folklore und Folkloristik mit dem zwischen Sprache und Linguistik oder dem zwischen Mensch und Anthropologie. Schließlich plädiert er dafür, „das Material für die Wissenschaft mit dem Worte ‚Folklore‘, die Disziplin selbst mit dem Ausdruck ‚Folkloristik‘, zu bezeichnen.“¹⁴¹ Hier machen wir darauf aufmerksam, dass die Folkloristik sich zwar nicht grundsätzlich und ausschließlich auf die sprachlichen Volksüberlieferungen beschränkt, sich jedoch deutlich darauf konzentriert.¹⁴² In diesem Sinne ist die Folkloristik auch von der Volkskunde zu unterscheiden, die sich mit der gesamten Volkskultur beschäftigt.

In Kagarows Auffassung wird die Folkloristik als besonderes Segment betrachtet, „welches das Stadium des mündlichen poetischen Schaffens der primitiven Völker und Volksschichten umschließt und durch die Eigentümlichkeiten des erforschten Materials eng mit einem anderen Zweige der Wissenschaft, der Literaturkunde, verknüpft ist.“ In diesem Zusammenhang setzt er sich mit der Frage über die Stellung der Folkloristik unter den Geisteswissenschaften auseinander und kommt zu der Schlussfolgerung, dass die Folkloristik mit der Literaturgeschichte, der Poetik, sowie der Dialektologie untrennbar verknüpft sei und sich somit weder von der Literaturwissenschaft trennen, noch von der Volkskunde absondern ließe.¹⁴³ Die Philologie und die Soziologie könnten dabei als zwei wichtige Achsen betrachtet werden, um die sich die folkloristischen Studien drehen sollten.

¹³⁸ Bausinger (1968): 39.

¹³⁹ Bausinger (1984a): 1398-1399.

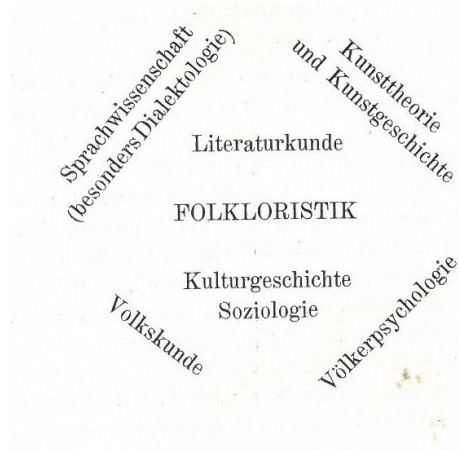
¹⁴⁰ Ebd.: 1401.

¹⁴¹ Kagarow (1929): 73.

¹⁴² Vgl. Bausinger (1984a): 1402.

¹⁴³ Vgl. Kagarow (1929): 75.

Um diese gesamte Konstellation zu veranschaulichen, schlägt Kagarow schließlich das folgende Schema vor:¹⁴⁴



Vladimir Propp hebt die soziale Natur von Folklore hervor und sieht die Folkloristik als eine ideologische Disziplin, deren Methoden und Ziele vom Zeitalter bestimmt werden und dieses wiederum reflektieren.¹⁴⁵ In diesem Sinne beschreibt er Folklore zudem als historisches Phänomen und die Folkloristik als historische Disziplin.¹⁴⁶ Der russische Folklorist unterstreicht zudem die enge Verbindung zwischen Folklore und Literatur und mithin zwischen Folkloristik und Literaturkritik: „Folklore is a product of a special form of verbal art. Literature is also a verbal art, and for this reason the closest connexion exists between folklore and literature, between the science of folklore and literary criticism. Literature and folklore overlap partially in their poetic genres.“¹⁴⁷

In der Tat beschränkt sich Propps Folklorebegriff auf die mündlich tradierte Volksdichtung, die mit dem Terminus ‚mündliche Literatur‘ umschrieben werden kann. In seiner Auffassung wird Literatur von Folklore begründet – Folklore sei der ‚Mutterleib‘ oder die ‚Urgeschichte‘, d.h. der Ursprung von Literatur: „Folklore is the womb of literature; literature is born of folklore. Folklore is the prehistory of literature.“ Folklore und Literatur sieht er als Produkte zweier verschiedener Formen von Bewusstsein. Während er Folklore als eine mündlich überlieferte Kunstform der niederen Schichten beschreibt, die unbewusst („unconscious“) und unpersönlich („impersonal“), ja kollektiv erzeugt wird, sieht er Literatur als eine schriftliche Kunstform der oberen Schichten, bei der bestimmte Individuen – die Autoren – ihre Umwelt und ihr Volk in einer eigenartigen, individuellen und persönlichen Art und Weise repräsentieren.¹⁴⁸

Propps Vorstellung lässt sich mit den literarischen Diskursen der deutschen Romantik anknüpfen, die einen ausgeprägten Akzent auf die volkstümliche mündliche Literatur als

¹⁴⁴ Vgl. Kagarow (1929): 77.

¹⁴⁵ Propp (1984): 3.

¹⁴⁶ Propp (1984): 11.

¹⁴⁷ Propp (1984): 5-6.

¹⁴⁸ Vgl. Propp (1984): 14.

‚Naturpoesie‘ und Inspirationsquelle der Hochliteratur legten. Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten brasilianischen Diskurse lassen wichtige Aspekte dieser Geisteshaltung zum Vorschein kommen. In diesem Sinne ist ein Überblick über die Entwicklung dieser Vorstellung in mehrfacher Hinsicht relevant für die hier vorgeschlagene Fragestellung.

I.2.2. Volkspoesie, Naturpoesie und Nationalpoesie

Dass der Folklorebegriff sich im deutschen Sprachgebrauch nicht ausbreiten konnte, liegt, neben der zuvor geschilderten ideologischen Abwehrhaltung, auch an einem faktischen Unterschied in der Betrachtungsweise des Forschungsobjekts. An dem Wort Folklore hing oder hängt teilweise die Vorstellung, es handle sich dabei um einen „schlechthin *außerliterarischen* Bereich [...], um eine Überlieferung, die sich weitgehend oder völlig unabhängig vom Geschriebenen und Gedruckten entwickelt.“¹⁴⁹ Der Gedanke einer vollkommen selbständigen und unabhängigen Folklore war in Deutschland relativ fremd. In diesem Kontext haben die Vorrömantiker und Romantiker mit ihrem Konzept der Volkspoesie als Naturpoesie, „die auch Literarisches einschloß, programmatisch die Grenzen verwischt.“¹⁵⁰ Mit ihren Überlegungen zur Volkspoesie in Anbetracht von „Modernisierung und ‚Traditionsverlust‘“ leisteten sie den entscheidenden Beitrag zur Überwindung des „vorreflexiven Zustand[s] der Volksskultur“.¹⁵¹ In diesem Zusammenhang sollen hier insbesondere die Ansätze von Johann Gottfried Herder und den Brüdern Jacob und Wilhelm Grimm in den Vordergrund gestellt werden, die die Grundlage für diese ästhetisch-literarische Reflexion bilden.

Nach Hermann Bausinger gelten die Begriffe ‚Volkspoesie‘ und ‚Naturpoesie‘ als ahistorisch, da sie „außerhalb der gängigen literaturgeschichtlichen Periodisierung“ stehen. Insbesondere die Bezeichnung ‚Naturpoesie‘ postuliert „eine kontinuierlich durch die Zeit wirksame Potenz“ und „führt über das Geschichtliche hinaus zurück in einen Bereich des Ursprungs und des Ursprünglichen – [...] im Sinn eines nicht näher faßbaren Quellgrunds. Geschichte mündet ins zeitlos Mythische.“¹⁵² Die Frage nach der Autorschaft zeigt sich in diesem Kontext als obsolet,¹⁵³ denn hier gilt nicht der einzelne Dichter, sondern das Volk als kollektiver Urheber.

¹⁴⁹ Bausinger (1968): 39.

¹⁵⁰ Ebd.: 40.

¹⁵¹ Herlinghaus (2002): 833.

¹⁵² Bausinger (1999): 1275.

¹⁵³ Vgl. ebd..

Die Vorstellung, dass Naturpoesie unerfindlich ist, wird durch die in vielen Diskursen zu beobachtende pflanzliche Metaphorik unterstrichen: „Das Gewachsene wird so über das Gemachte, das Künstliche gestellt.“¹⁵⁴

Eine wichtige Rolle in dieser Diskussion spielen zudem die Begriffe ‚Volksgeist‘ und ‚Volksseele‘, die sich vom ausgehenden 18. bis Mitte des 20. Jahrhunderts im philosophischen Denken verbreitet haben. Die Vorstellung eines Geistes oder einer Seele des Volkes wurde im 18. Jahrhundert insbesondere von Herder postuliert. Er knüpft an den vom französischen Philosophen Charles de Montesquieu geprägten Begriffen *esprit général* (‚Gemeingeist‘) und *esprit de la nation* (‚Nationalgeist‘) und benutzt den Terminus „Geist des Volks“, für den er in seinem Werk auch andere Äquivalente einführt, wie etwa „Seele“ des Volkes, „Charakter des Volks“, „National-Charakter“ oder „Nationalgeist“, sowie „Genius eines Volkes“.¹⁵⁵ Der Nationalcharakter eines Volkes ist für Herder dessen „genetische[r] Geist“, den er als „unerklärlich[es] und unauslöslich[es]“ Element bezeichnet. In Herders Auffassung artikuliere sich der Charakter oder Geist eines Volkes in seinen Sitten und seiner Sprache, insbesondere aber in seiner Mythologie, seinen Liedern und Sagen, „die ihrerseits wiederum einen – indirekten [d.h. vermittelten] – Zugang zum Volksgeist eröffnen.“¹⁵⁶ ‚Volksgeist‘ wird hier als eine kulturelle Identität aufgefasst, die in der Sprache und der Literatur einer Nation zum Ausdruck kommt. Dabei versteht Herder das Volk als Träger der Geschichte und eine seelisch-geistige und individuell unnachahmbare Einheit, die in der Volkspoesie widerspiegelt wird. Der Volksgeistbegriff erweist sich bei Herder nicht zuletzt als zwiespältig: einerseits wird er als angeboren und „unauslöslich“, andererseits aber als „sich erzeugend“ beschrieben.¹⁵⁷ Er bezeichnet somit eine „eher dynamisch-schöpferische, ‚Volksseele‘ dagegen eine eher naturgegeben-statische Größe zur Kennzeichnung des ‚Charakters‘ eines Volkes.“¹⁵⁸

An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass die spätere Herder-Rezeption Kontroversen und Missverständnisse bezüglich Herders Ansatz entstehen lässt. Vor allem in der nationalsozialistischen Germanistik sind Rezeptionslinien zu finden, die Herder als „Begründer eines spezifisch deutschen Nationalismus“¹⁵⁹ darstellen und seine Ideen über Nationalcharakter vereinnahmen, sie für die Verbreitung der NS-Ideologie umdeuten und instrumentalisieren. Solche Rezeptionslinien konnten sich „etwa auf den unterbestimmten

¹⁵⁴ Vgl. ebd.: 1276.

¹⁵⁵ Herder, zit. nach Grossmann (2001): 1102.

¹⁵⁶ Grossmann (2001): 1102.

¹⁵⁷ Herder, zit. nach Grossmann (2001): 1102.

¹⁵⁸ Grossmann (2001): 1102. Regenbogen/Meyer definieren ‚Volksgeist‘ zusammenfassend als „[...] Ausdruck für den in einem Volk – also in einer eigentümlichen geschichtlichen Lebenseinheit, einer Nation – sich darstellenden Gesamtgeist, der sich vor allem in den gemeinsamen geistigen Schöpfungen wie der Sprache, der Sitte, dem Recht, auch in Volksbrauch und Volkskunst und schließlich in dem Verhalten des Volkes, in seiner Geschichte äußert.“ (Regenbogen/Meyer (1998): 710.)

¹⁵⁹ Löchte (2005): 223.

Begriff einer die jeweilige Nationalgeschichte und -kultur prägenden Volksseele beziehen, auch wenn sich Herders Werk auf vielfältige Weise gegen diese Instrumentalisierung sperrt.¹⁶⁰ Die Berufung auf Herder im ‚Dritten Reich‘ kann deshalb als illegitim bezeichnet werden und führte bedauerlicherweise zu einem Fehlurteil, nach dem sein Gedankengut bis heute mit dem Nationalsozialismus in Verbindung gebracht wird und deshalb verdächtig erscheint.¹⁶¹ In diesem Sinne muss hier betont werden, dass Herders Bemühungen, ein deutsches Nationalbewusstsein zu konstituieren und zu stärken, keinen „blinden Nationalismus“¹⁶² bezwecken will.

I.2.3. Volkspoesie und Naturpoesie bei Johann Gottfried Herder

Die Begriffe ‚Volkspoesie‘ und ‚Naturpoesie‘ (auch ‚Volksdichtung‘ und ‚Naturdichtung‘) wurden in verschiedenen Momenten von Herder geprägt, der als Wegbereiter für eine national geprägte Beschäftigung mit der mündlich überlieferten Volksliteratur diente. Besonders romantische Auffassungen, die in der Volkspoesie den Ausdruck eines kollektiven Nationalcharakters sehen,¹⁶³ nehmen – direkt oder indirekt – Bezug auf Herders Gedankengut.

Die Bezeichnung Naturpoesie – die erst in Herders Spätwerk eingeführt wurde¹⁶⁴ – taucht eher selten auf; häufiger dagegen sind die Begriffe Volkspoesie und Volksdichtung, die jedoch im Wesentlichen die Vorstellungen vom Naturpoesiekonzept enthalten. In diesem Zusammenhang wird auch die Wendung ‚Nationalpoesie‘ synonym gebraucht,¹⁶⁵ denn „[i]n die Vorstellung von Volksdichtung geht dabei auch die nationale Komponente des Volksbegriffs ein. Volksdichtung drückt immer auch die nationale Eigentümlichkeit aus [...]“.¹⁶⁶ Bevor wir diese Entwicklung verfolgen, muss hier nachdrücklich betont werden, dass die Volkspoesie, ähnlich wie die Vorstellung einer nationalen Identität, ein Konstrukt darstellt

¹⁶⁰ Löchte (2008): 494.

¹⁶¹ Vgl. Löchte (2005): 76. Löchte meint zudem dazu: „Herders Nationsverständnis enthält eine humanitäre Ebene, die auf den Respekt fremder Völker sowie die Überwindung nationaler Beschränkungen zielt. Auch ist sein Verständnis keineswegs unpolitisch zu nennen, da es wesentlich von demokratischen und republikanischen Überzeugungen getragen ist. Für die Rechtfertigung eines aggressiven oder kulturellen Nationalismus bietet Herder keine Ansatzpunkte, obwohl seine Ausführungen in vielen Punkten widersprüchlich bleiben.“ S. 223.

¹⁶² Steinig (2006): 168.

¹⁶³ Eine genaue Betrachtung dieser zahlreichen Auffassungen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, weshalb auf sie nicht näher eingegangen werden soll. Hervorzuheben sind hier beispielsweise die Arbeiten von Friedrich Schlegel (u.a. *Gespräch über die Poesie*, 1800), Ludwig Tieck (u.a. *Die neue Volkspoesie*, 1807), Achim von Arnim und Clemens Brentano (*Des Knaben Wunderhorn*, 1805), sowie von Jacob und Wilhelm Grimm (u.a. *Kinder und Hausmärchen*, 1812-15). Eine ausführliche Analyse von Herders Einflüssen auf die Romantik im Hinblick auf die Diskussion über Volksdichtung mit einem besonderen Augenmerk auf Achim und Brentanos Werk bietet Steinig (2006): 174-186.

¹⁶⁴ Der Begriff wird erst 1782-83 im Werk *Vom Geist der ebräischen Poesie* eingeführt.

¹⁶⁵ Vgl. Bausinger (1999): 1273.

¹⁶⁶ Bausinger (2002): 1982.

– in der Tat wurde sie „nicht eigentlich entdeckt, sondern erfunden“,¹⁶⁷ sie repräsentiert von Anbeginn der Diskussion kein „Faktum der mündlichen Überlieferung“, sondern vielmehr „eine schöpferische Fiktion, die Volk und Kunst zusammenführt.“¹⁶⁸

Die Unterscheidung zwischen einer ‚natürlichen‘ und einer ‚künstlerischen‘ Poesie erscheint bereits 1580 im ersten Buch von Michel de Montaignes *Essais*. In seinen Betrachtungen über den amerikanischen Eingeborenen greift Montaigne auf Platons Gegenüberstellung von Natur und Kunst zurück und „weist den Naturzustand als eine der poetischen Kreation ebenbürtige Disposition aus.“¹⁶⁹ Dort teilt er den Anfang eines brasilianischen Liebeslieds mit und behauptet, darin sei nicht Barbarisches, sondern ‚Anakreontisches‘¹⁷⁰ zu erkennen.¹⁷¹ Montaigne rückt die Vorstellungen von populär und natürlich eng zusammen, indem er eine naive, volkstümliche und rein natürliche Poesie („poésie populaire et purement naturelle“) der schönen, perfekten künstlerischen Poesie („poésie parfaite selon l’art“) gegenüberstellt. In seinen Worten:

Die volkstümliche und rein natürliche Poesie verfügt über Naivität und Reize, wodurch sie mit der Hauptschönheit der perfekten künstlerischen Poesie vergleichbar ist: so wie es sich bei den Villanellen aus der Gascogne und den Liedern beobachten lässt, die uns Nationen wiederbringen, die über kein wissenschaftliches Wissen, nicht einmal die Schrift verfügen [...].¹⁷²

Neben Montaignes Impetus wirkte insbesondere das Konzept des britischen *ballad revival* auf Herder, in dessen Zentrum James Macphersons *Fragments of ancient poetry, collected in the highlands of Scotland and translated from the gaelic or erse language* (1760) – die berühmten Ossian-Dichtungen – und Thomas Percys dreibändige Sammlung *Reliques of ancient english poetry: consisting of old heroic ballads, songs and other pieces of our earlier*

¹⁶⁷ Bausinger (1996): 1122. Zum Problem der Volkspoesie als Erfindung vgl. auch Bausinger (1968): 9-17.

¹⁶⁸ Bausinger (1968): 14.

¹⁶⁹ Herlinghaus (2002): 838. Später benutzt de Montaigne den Begriff *poésie populaire* als Synonym für Naturpoesie, im Gegensatz zum Begriff *poésie selon l’art*. Vgl. ebd..

¹⁷⁰ Montaigne bezieht sich hier auf den altgriechischen Lyriker Anakreon. Dabei wird die Idee unterstrichen, das vorgestellte brasilianische Lied sei poetisch ebenso hoch zu schätzen wie die klassische griechische Lyrik der Antike. Heinz Rölleke macht darauf aufmerksam, dass der Begriff ‚anakreontisch‘ seit den 1550er Jahren geläufig gewesen sei und ergänzt: „Bis in die Zeit Herders bezeichnete er etwas unscharf den Ausdruck naiver Lebensfreude, inaugurierte aber auch die naiv gemeinten Dichtungen der deutschen Rokokoliteratur zwischen Aufklärung und Sturm und Drang [...]. Die Rezeption der mittelalterlichen und der volksläufigen Literatur vollzieht sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts im Erwartungshorizont der zeitgenössischen Anakreontik.“ Rölleke (2001): 463-464.

¹⁷¹ Vgl. Montaigne (1836): 101.

¹⁷² Ebd.: 158. Meine Übersetzung. Im Original: „La poésie populaire et purement naturelle a des naïvetés et grâces par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l’art: comme il se veoid ez villanelles de Gascoigne, et aux chansons qu’on nous rapporte des nations qui n’ont congnoissance d’aucune science, ny mesme d’escripture [...]“. Herders berühmte Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern* (1778/79) wird von verschiedenen Zitaten eingeleitet, die er „Zeugnisse über Volkslieder“ nennt. Dabei stellt er den Anfang von Montaignes Zitat an die allererste Stelle und übersetzt sie wie folgt: „Die Volkspoesie, ganz Natur, wie sie ist, hat Naivitäten und Reize, durch die sie sich der Hauptschönheit der künstlichvollkommensten Poesie gleicht.“ Vgl. Herder (2001): 5.

poets (1765) stehen.¹⁷³ In seinem Werk gab Macpherson die Texte als Übersetzungen der Gedichte eines blinden gälischen Barden aus dem dritten Jahrhundert namens Ossian aus. Später stellte sich jedoch heraus, dass die dort veröffentlichten Dichtungen wesentlich jünger waren und Ossian in der Tat eine erfundene Figur gewesen war¹⁷⁴ – Macpherson hatte die Lieder dem seiner Zeit entsprechend überarbeitet und ergänzt, doch erst 1829 deckten die irischen Gelehrten William Hamilton Drummond und Edward O'Reilly die Ossian-Dichtungen als ‚Fälschungen‘ auf. Auch Percy erweiterte und veränderte die in seiner Sammlung herausgebrachten alten Lieder.

An dieser Stelle muss allerdings betont werden, dass weder Macpherson noch Percy sich eine bewusste Täuschung des Publikums zum Ziel gesetzt hatten; mit ihren Werken verfolgten sie die „Absicht, das Nationalgefühl zu stärken“.¹⁷⁵ Vielmehr als bloße Fälschungen stellten die Ossian-Dichtungen ein Mythos und „die poetische Konkretisierung des Gedankens der Kontinuität“¹⁷⁶ dar; ihre Tonart war „eben auch Produkt dieser Zeit, Fiktion einer imaginären Volkstümlichkeit und eines schimärischen Mittelalters.“¹⁷⁷ In der Tat verfolgten Macpherson und Percy die Überzeugung, „der Geist der Vorzeit“ würde in den Volksgesängen fortleben, diesen Geist wollten sie „ihrer Gegenwart aber in besonders reiner und intensiver Form vermitteln, und deshalb ‚verbesserten‘ sie die überlieferten Lieder.“¹⁷⁸ Bereits hier wird die Tatsache deutlich, dass Volkspoesie als Zusammensetzung von alten und neuen Elementen zu verstehen war – einerseits bezeichnete sie die Dichtung aus dem Volk, andererseits diente ihr Stil als poetische Norm, insbesondere in der Lyrik.

Herder übt Kritik an die Dichtung der Gegenwart, die er für artifiziell, für „tote Lettern Verse“¹⁷⁹ hielt. Im Grunde vertritt er ein kulturpolitisches Programm,¹⁸⁰ das eine Reform und eine kulturelle Erneuerung der zeitgenössischen Literatur bezwecken sollte. Ausgangspunkt seiner Argumentation ist eine folgenschwere Diagnose der Gegenwartsliteratur: sie sei unlebendig und kraftlos, da die „Kunst zur Künstlichkeit verkommen“ sei.¹⁸¹ Statt nach der Natur zu dichten, wie beispielsweise Homer oder Shakespeare es vorbildlich getan hätten, würden die Dichter der Gegenwart nur noch in der Lage sein

¹⁷³ Rölleke fasst zusammen: „Percy, Macpherson und Montaigne sind die ersten Anreger der Herderschen Volksliedidee. Die Reliques sind darüber hinaus von entscheidender Bedeutung für Herders praktische Sammeltätigkeit. Indes läßt sich auch der Einfluß Macphersons und Montaignes auf das Volksliedmanuskript von 1773/74 nicht verkennen.“ (2001: 468). Zur Bedeutung von Macpherson und Percy für die Begriffs- und Forschungsgeschichte der Volkspoesie, sowie der Wirkung dieser Autoren auf Herder vgl. Steinig (2006): 157-159, Bausinger (2002): 1980-1981 und Bausinger (1968): 10-11. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Percys Einfluss auf Herder bietet Redding (1993).

¹⁷⁴ Vgl. Bausinger (2002): 1980.

¹⁷⁵ Steinig (2006): 159.

¹⁷⁶ Bausinger (2002): 1981.

¹⁷⁷ Rölleke (2001): 464.

¹⁷⁸ Bausinger (2002): 1981.

¹⁷⁹ Herder (1993): 452.

¹⁸⁰ Vgl. Jürgensen/Irsigler (2010): 32 und Grimm (1993): 1119.

¹⁸¹ Vgl. Jürgensen/Irsigler (2010): 32.

nach Regeln zu arbeiten, deren wenigste, ein Genie, als Naturregeln anerkennt; über Gegenstände zu dichten, über die sich nichts denken, noch weniger sinnen, noch weniger imaginieren lässt; Leidenschaften zu erkünsteln, die wir nicht haben, Seelenkräfte nachzuahmen, die wir nicht besitzen — und endlich wurde Alles Falschheit, Schwäche, und Künsteley.¹⁸²

Um diese erstarrte Literatur „etwas zu *einfältigen*“¹⁸³ und wiederzubeleben, sollte nun die Volksdichtung als ästhetisches Vorbild fungieren.

In diesem Zusammenhang prägte Herder in Anlehnung an Percys Begriff *popular song* als erster das deutsche Äquivalent ‚Volkslied‘. Seine Hinwendung zu dieser neu- bzw. wiederentdeckten Gattung ergab sich aus seiner „Ablehnung erstarrter klassizistisch-antiker Kunstnormen“¹⁸⁴ und frühaufklärerischer Gelehrtendichtung. Die Berufung auf die Volkspoesie konfigurierte somit „eine Art poetologischer Befreiungsschlag, eine Lösung der Dichtung aus den Fesseln eines als starr empfundenen Regelwerks“,¹⁸⁵ das die gegenwärtige Poetik zu verkörpern schien. In diesem Zusammenhang muss hier angemerkt werden, dass die Bezeichnung ‚Volkslied‘ ebenfalls ein begriffliches Konstrukt ist. Dabei gelten als dessen Träger die „unteren‘ Gesellschaftsschichten [...], deren Gruppenmentalität sich in ihrer gemeinschaftlichen Folklore widerspiegelt.“¹⁸⁶ Herder machte seine Beobachtungen zwar vor allem am (lyrischen) Volkslied, den „Stil einer vom Gefühl getragenen Unmittelbarkeit“ schrieb er jedoch insgesamt der Volkspoesie zu.¹⁸⁷

Die Gegenüberstellung von Naturdichtung und Kunstdichtung ist eine wesentliche Grundlage von Herders Kritik an der Artifizialität der Gegenwartsdichtung. Bereits in seinen frühen Schriften macht er auf diese Opposition aufmerksam. So begründet er sie in der Abhandlung *Von der Ode* (1764) zunächst durch eine Temporalisierung: sogenannte ‚Natur-‘ oder ‚Original-Oden‘ seien in der Vergangenheit – einer „poetisch goldenen Zeit“¹⁸⁸ – produziert worden, während die zeitgenössische Literatur durch ‚Kunstdoden‘ geprägt sei.¹⁸⁹ Als Musterbeispiel für die Naturdichtung werden Natur- bzw. Original-Oden als subjektiv, unschuldig und „*rührend*“¹⁹⁰ gekennzeichnet. Sie seien ein „lebendiges Geschöpf“,¹⁹¹ das wahre Gefühle zum Ausdruck bringen. Die Kunstdoden der Gegenwart gelten andererseits als Musterbeispiel für die Kunstdichtung und werden als „mehr objektiv“¹⁹² und „perspektivisch gezeichnete Gemälde des Affekts“¹⁹³ beschrieben. Sie seien somit „ein künstlicher Ausdruck

¹⁸² Herder (1993): 473-474.

¹⁸³ Ebd.: 493. Hervorhebung im Original.

¹⁸⁴ Marquardt (1978): 274.

¹⁸⁵ Bausinger (2002): 1981.

¹⁸⁶ Schulz (2003): 794.

¹⁸⁷ Vgl. Bausinger (2002):1993.

¹⁸⁸ Herder (1985 a): 68.

¹⁸⁹ Vgl. Steinig (2006): 134-135.

¹⁹⁰ Herder (1985 a): 70.

¹⁹¹ Ebd.: 95.

¹⁹² Ebd.: 70.

¹⁹³ Ebd.: 95.

einer künstlichen Empfindung durch die Sprache“,¹⁹⁴ d.h. ein Produkt der Einbildungskraft des Dichters, der Gefühle künstlerisch und reflektiert durch die poetische Sprache inszeniere. In diesem Zusammenhang stellt Herder die Transition von Natur- zur Kunstdichtung als einen Verfallsprozess¹⁹⁵ dar:

Wer sieht hieraus nicht die Ursache, warum die Poesie stets sinken *muß* von der goldnen Höhe ihres Ursprunges gerechnet [...]. Die Ausbreitung der Wissenschaften verengert die Künste, die Ausbildung der Poetik die Poesie; endlich haben wir Regeln, statt poetischer Empfindungen; wir borgen die Reste aus den Alten und die Dichtkunst ist tot!¹⁹⁶

Durch diese Entwicklung seien „den Zeichen der Empfindung [...] Ketten angelegt“ und die „Empfindung der Natur phantastisch eingeschränkt“ worden, so dass man sie „nie zu ihrer vorigen Lebhaftigkeit zurückführen“ könnte.¹⁹⁷ Auch in der Abhandlung *Über den Ursprung der Sprache* (1772) lehnt er die Artifizialität der Kunstdichtung ab und preist die spontane Naturdichtung an:

Es ist für mich unbegreiflich, wie unser Jahrhundert so tief in die Schatten, in die dunklen Werkstätten des Kunstmäßigen sich verlieren kann, ohne auch nicht einmal das weite, helle Licht der *uneingekerkerten Natur* erkennen zu wollen. Aus den größten Heldentaten des menschlichen Geistes, die er nur im Zusammenstoß der lebendigen Welt tun und äußern konnte, sind Schulübungen im Staube unsrer Lehrkerker; aus den Meisterstücken menschlicher Dichtkunst und Beredsamkeit Kindereien geworden [...].¹⁹⁸

In diesem Zusammenhang betont Herder auch in weiteren Schriften die Dringlichkeit, die natürliche Volkspoesie aufzuwerten, zusammenzutragen und wieder ins Bewusstsein zu rufen. In der Zuwendung zur Volkspoesie sah er die Möglichkeit einer Neubelebung der Literatur, die dadurch zudem einen nationalen Charakter erhalten würde. In seinen dreibändigen ‚Fragmenten‘ *Über die neuere deutsche Literatur* (1766-67) verweist er zum ersten Mal auf die „erneuernde Kraft der Volkspoesie“¹⁹⁹ und ruft zur Sammeltätigkeit auf. Dabei bilden u.a. die Kritik gegen die Imitation vor allem der französischen, orientalischen und lateinischen Literatur, sowie die Überlegungen über die Sprache als wichtigstes Werkzeug der Literatur einer Nation wesentliche Grundlagen seiner Argumentation.²⁰⁰ In seinen Worten sei „keine Klage lauter, und häufiger, als über den Mangel von *Originalen*, von *Genies*, von *Erfindern* – Beschwerden über die Nachahmungs- und gedankenlose Schreibsucht der Deutschen.“²⁰¹

¹⁹⁴ Ebd.: 69.

¹⁹⁵ Vgl. Steinig (2006): 135.

¹⁹⁶ Herder (1985 a): 85. Hervorhebung im Original.

¹⁹⁷ Ebd.: 72-73.

¹⁹⁸ Herder (1985 c): 782.

¹⁹⁹ Marquardt (1978): 274.

²⁰⁰ Auf die Frage der Sprache als Werkzeug der nationalen Literatur soll im Kapitel I.2.5. näher eingegangen werden.

²⁰¹ Herder (1985 b): 274. Hervorhebungen im Original.

Herders Auffassung zum Wesen der Volksdichtung findet in der Auseinandersetzung mit der englischen Literatur besondere Anregungen, was in einigen programmatischen Arbeiten bezeugt wird. Hervorzuheben sind hier vor allem der Aufsatz „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ (1773), die Abhandlung „Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget“ (1774/1777) und die Vorreden zu seinen *Volkslieder[n]* (1778-1779).²⁰² Etwas verbittert klagt Herder über das mangelnde Nationalgefühl der Deutschen:

Aus ältern Zeiten haben wir also durchaus keine lebende Dichterei, auf der unsre neuere Dichtkunst, wie Sprosse auf dem Stamm der Nation gewachsen wäre; dahingegen andre Nationen mit den Jahrhunderten fortgegangen sind, und sich auf eigenem Grunde, aus Nationalprodukten, auf dem Glauben und Geschmack des Volks, aus Resten alter Zeiten gebildet haben. Dadurch ist ihre Dichtkunst und Sprache national worden; Stimme des Volks ist genutzt und geschätzt, sie haben in diesen Dingen weit mehr ein Publikum bekommen, als wir haben. Wir arme Deutsche sind von jeher bestimmt gewesen, nie unser zu bleiben [...].²⁰³

Fast neidvoll blickt Herder zum Nationalbewußtsein der Engländer auf,²⁰⁴ und behauptet, Letztere würden die Deutschen „an *Nationalreichthum* [...], auch an *Nationalbilligkeit* und *Schonung alter Zeiten*“²⁰⁵ übertreffen. In diesem Zusammenhang fordert er zur Selbstbesinnung und Stärkung des Nationalgefühls nach dem angelsächsischen Modell auf. Dabei unterstreicht er, dass die Auseinandersetzung mit fremden Volksliteraturen nur in Verbindung mit einem kontinuierlichen Vergleich mit den eigenen heimischen Eigenschaften fruchtbar sei.²⁰⁶

Er ruft dazu auf, die deutschen Volkslieder zu sammeln und schriftlich festzuhalten, um sie vom ‚Untergang‘ und der Zerstörung durch die „frankophile klassizistische Aufklärung“²⁰⁷ zu retten. In Herders Worte „bliebe nur noch Eins, und dem Anschein nach das Geringschätzigste übrig, [dass man] sich etwa noch nach den *Resten der Volkslieder, wie sie*

²⁰² Der berühmte Ossian-Aufsatz erschien im Werk *Von deutscher Art und Kunst*, angeregt durch die „Verdeutschung“ (Marquardt [1978]: 274) der Ossian-Lieder. Die Abhandlung „Von Ähnlichkeit...“ erschien zum Teil bereits in der Vorrede zum dritten Buch der *Alte[n] Volkslieder* (1773), wurde aber später in Heinrich Christians Boies *Deutsches Museum* (1777) veröffentlicht. Die zweibändige Sammlung *Volkslieder* erschien 1778 und 1779 und fanden in Percys Anthologie große Inspiration – Herder bezeichnete sein Werk als ein „*Versuch einer ähnlichen Sammlung Volkslieder, Deutscher Volkslieder* [...], wie sie unsre Brüder und Vorläufer, die sich so hoch über uns sehn, die Engländer, allerdings *besser, reicher* und *gesammler* haben“ (Herder [1990a]: 20.). Die Sammlung war bereits für 1773 unter dem Titel *Alte Volkslieder* vorgesehen, wurde jedoch auf Grund der polemischen Resonanz der Ossian-Abhandlung zunächst zurückgezogen und überarbeitet. An der 1778-1779 erschienenen, erweiterten Sammlung arbeiteten auch berühmte Zeitgenossen wie beispielsweise Johann Wolfgang von Goethe und Gotthold Ephraim Lessing (Vgl. Steinig [2006]: 160-161). Herder nahm außerdem ausgewählte (teilweise übersetzte) Gedichte aus älteren Sammlungen, sowie Gedichte von namhaften Autoren wie etwa Shakespeare, Martin Opitz, Martin Luther, Goethe u.a. in die *Volkslieder* auf.

²⁰³ Herder (2011): 38-39.

²⁰⁴ Vgl. Steinig (2006): 159.

²⁰⁵ Herder (1990a): 19. Hervorhebungen im Original.

²⁰⁶ Vgl. Redding (1993): 26.

²⁰⁷ Steinig (2006): 160.

jetzt leben, oder wie sie vor wenigerer Zeit, uns noch verständlich, lebten, *umtue* und *zusehe* und *sammle*.²⁰⁸ Insofern appelliert er: „Nur jetzt! ruffe ich nochmals, meine Deutschen Brüder! nur jetzt! Die Reste aller lebendigen Volksdenkart rollen mit beschleunigtem letzten Sturze in den Abgrung der Vergessenheit hinab! Das Licht der sogenannten Kultur, frißt, wie der Krebs um sich!“²⁰⁹ Er hebt hervor, dass auch in Deutschland viele Volkslieder in der mündlichen Tradition zu entdecken seien, die der Liedtradition anderer Völker „an Lebhaftigkeit und Rhythmus, und Naivetät und Stärke der Sprache [...] gewiß nichts nachgeben würden, nur wer ist der sie sammle? der sich um sie bekümmre? [...] im ungelehrten Rundgesange des Landvolks? um Lieder, die oft nicht skandiert, und oft schlecht gereimt sind?“²¹⁰ In Form von rhetorischen Fragen formuliert er hier seinen Aufruf zu einer „literaturhistorischen Spurensuche“.²¹¹

In Herders Auffassung ist Poesie in ihrem Ursprung „ganz *Volksartig* d. i. leicht, einfach, aus Gegenstände und in der Sprache der Menge, so wie der reichen und für alle fühlbaren Natur gewesen.“²¹² Volkspoesie sieht er nicht nur als „Blume der Eigenheit eines Volks“,²¹³ sondern vielmehr als einen literarischen Naturrohstoff, der die Spuren der „Fußstapfen der Vorfahren“, ihre „poetische Denkart“,²¹⁴ sowie den „Geschmack der *Zeiten*“²¹⁵ aufdeckt und „Materialien zur Dichtkunst“²¹⁶ bietet. Deshalb sollten die ‚alten Nationallieder‘ gesammelt und dem poetischen Genie als Inspiration für das literarische Schaffen nutzbar gemacht werden. Diesen Gedanken fasst Herder wie folgt zusammen:

Mit diesem Nationalgeist [der in der Volkspoesie reflektiert ist] sind auch die *Nationalvorurteile* sehr genau verbunden; Meinungen des Volks, über gewisse ihnen unerklärliche Dinge: Fabeln, die sie sogleich mit dem Stammlen der Sprache von ihren Erziehern lernen, die sich also aus den ältesten Zeiten von den Stammvätern herunter erben: die sich bei einem *sinnlichen* Volk, das sich statt der Weisheit und Wissenschaften, mit dem Hirtenleben, dem Ackerbau, und den Künsten abgiebt, sehr lange Zeit erhalten können, und dem Dichter also vielen Stoff darreichen, zu Erdichtungen, die das Herz des sinnlichen Volks sinnlich rühren können. Er weckt das auf, was in ihnen schläft, er greift ihre Seele bei der schwächsten Seite an, und erinnert sie an ihre Begriffe der Erziehung, mit denen sich ihre Einbildungskraft gleichsam zusammengeformt hat: an die Traditionen ihrer Väter, die also auch ihre Lieblingsvorurteile geworden sind, weil sie sich nach dem Naturell ihres Denkens, ihres Klimas und ihrer Sprache richten. Daraus entstehet alsdenn für die Dichter eine heilige *Mythologie*: die national ist, und ihnen jederzeit eine Zauberquelle war, um

²⁰⁸ Herder (1990a): 17.

²⁰⁹ Herder (1990 a): 23.

²¹⁰ Herder (1993): 480.

²¹¹ Jürgensen/Irsigler (2010): 34.

²¹² Herder (1990 c): 230.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Herder (1985 b): 285.

²¹⁵ „Möchte man doch bedenken, daß der Geschmack der *Völker*, und unter *einem* Volke der Geschmack der *Zeiten* sehr genau seinen Fortgang mit *Denkart* und *Sitten* habe: daß also, um sich dem Geschmack *seines* Volks zu bequemen, man ihren Wahn und die Sagen der Vorfahren studieren müsse [...]“ (ebd.: 284). Hervorhebungen im Original.

²¹⁶ Ebd.: 281.

Fiktionen zu schöpfen, und Bilder zu erheben, in die sie, die zu den ersten Zeiten des Volks, auch Propheten und Richter waren, ihre sinnreiche Weltweisheit, Tugend- und Lobsprüche einkleideten.²¹⁷

Herder fordert insofern auf, dass die einfachen, ‚naiven‘ Formen der ursprünglichen Naturdichtung als Vorbild für die gegenwärtige Kunstproduktion fungieren und reflektiert verwendet werden – „mehr also wie Materialien zur Dichtkunst, als daß sie Dichtkunst selbst wären.“²¹⁸ Herder richtet sein Augenmerk zwar vor allem auf die Volkslieder, doch sieht er auch andere Formen volkstümlicher mündlicher Literatur als Medien und Organe der „Nationaldenkart“²¹⁹ und somit als Zeugen der „Physiologie des ganzen Nationalkörpers“.²²⁰ So nennt er auch die gemeinen Volkssagen, Märchen und Mythologie als

[...] gewissermaßen Resultat des Volksglaubens, seiner sinnlichen Anschauung, Kräfte und Triebe, wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht sieht und mit der ganzen, unzertheilten und ungebildeten Seele wirkt: also ein großer Gegenstand für den Geschichtschreiber der Menschheit, den Poeten und Poetiker und Philosophen.²²¹

Indem er sich für die Bewahrung der alten volkstümlichen Texte engagiert, nimmt er seine Sammlertätigkeit vorweg und legt zudem das Fundament für den Sturm und Drang, der „gegen die Regelpoetik rebelliert und die eigene Dichtung als ‚natürlich‘ bzw. ‚naturhaft‘ inszeniert.“²²² Auch in der Romantik wird die Naturpoesie im Zuge der Herder-Rezeption aufgewertet und die Sammelaktivität angeregt. In der Diskussion um die Dichotomie Natur- vs. Kunstdichtung glauben viele Romantiker, in der vom ‚Volk‘ tradierten und konservierten Poesie der ursprünglichen Sprache und Dichtung am nächsten zu kommen. Dabei streben sie „nach einer authentischeren, ursprünglicheren und ‚natürlicheren‘ Sprache bzw. Literatur“, die eben in der Volksdichtung zu finden sei.²²³

Wie zuvor erwähnt taucht der Begriff ‚Naturpoesie‘ erst in Herders Spätwerk auf. Eingeführt wird er 1782 im Werk *Vom Geist der Ebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben und der älteren Geschichte des menschlichen Geistes*. Die Abhandlung ist dem Studium der Poesie der sogenannten ‚Morgenländer‘ gewidmet,²²⁴ die Herder als

²¹⁷ Ebd.: 281-282. Hervorhebungen im Original.

²¹⁸ Herder (1990 c): 245.

²¹⁹ Herder (1990 b): 50.

²²⁰ Herder (2011): 33.

²²¹ Ebd.: 34.

²²² Steinig (2006): 131.

²²³ Vgl. ebd.: 138 und 156.

²²⁴ Über die ‚morgenländische‘ Volkspoesie hatte Herder bereits in seinen Fragmenten ausführlich geschrieben. In dem Kapitel „Von den deutsch-orientalischen Dichtern“ (Vgl. Herder [1985 c]: 277-295) vergleicht er orientalische Originalwerke mit zeitgenössischen deutschen ‚Nachahmungen‘. Er preist zwar die Poesie des Orients als Muster und Inspiration für die Literatur der Gegenwart an, kritisiert jedoch die Tatsache, dass die Nachahmung nicht im Sinne einer Nationalisierung der Literatur sei. Schließlich seien die historischen, kulturellen und geographischen Konstellationen des Orients, die die Volkspoesie widerspiegeln, dem deutschen Volk nicht eigen.

„ursprünglichste Form der Poesie“²²⁵ oder gar eine Art „Urpoesie“²²⁶ ansieht, die unmittelbar auf die Schöpfung Gottes und somit auf einen Urzustand²²⁷ und „Zeiten der Unwissenheit“²²⁸ zurückführe.

Anders als die nach strengen poetischen Regeln konzipierte Kunstpoesie sei die Naturpoesie eine „Gattung aus eigener Kraft“.²²⁹ So wie die Natur sich eigenständig entwickelt, so wird für die Naturpoesie „das Bild des Sich-selbst-Machens, des Aus-sich-heraus-Entstehens“²³⁰ angewandt. In Herders Worten vereinige die Poesie „Schönheit mit Wahrheit, und belebe beide mit theilnehmender Empfindung“, wobei die „Naturpoesie de Morgenländer [...] alle drei Stücke zu vereinigen“ scheine.²³¹ Nicht zuletzt wird mit der Bezeichnung ‚Naturpoesie‘ die Volksdichtung verstanden, „die ihre Bilder unmittelbar aus der Anschauung der Welt entlehnt.“²³²

Mit der Einführung durch Herder wird der Begriff ‚Naturpoesie‘ als Gattungsbezeichnung immer häufiger gebraucht, insbesondere in der Romantik.²³³ Zusammenfassend lässt sich der Hauptgedanke hinter dem Begriff wie folgt beschreiben:

Einer als überfeinert angeprangerten ‚Kultur‘ wird die unverfälschte ‚Naturpoesie‘ gegenübergestellt, den ästhetisch-moralischen Abweichungen individueller Autoren das ‚gesunde Empfinden‘ des (nationalen) Kollektivs, dem vergänglichen Neuen das unvergängliche Alte, dem kulturell Fremden das angestammte Eigene.²³⁴

Vielmehr als nur um eine Wiederbelebung der Volkspoesie geht es Herder um ihre "produktive Aufnahme und Integration in den Prozeß der Ausbildung einer künstlerisch hochentwickelten Nationalliteratur.“ Dabei würden in seinen Augen große Nationaldichter wie Shakespeare, Dante und Homer den „inneren Zusammenhang zwischen Volks- und Nationalpoesie“ verkörpern, indem sie soziale und historische Erfahrungen, sowie ästhetische und kulturelle Leistungen des Volks schöpferisch verarbeiten und dadurch zur „National- und Weltgeltung“ gelangen würden.²³⁵ Die Gegenüberstellung von Natur- und Kunstpoesie widerspiegelt nicht zuletzt den Dualismus Volkskultur vs. Individualkultur.²³⁶

I.2.4. Mündliche Literatur: Eingrenzung des Begriffs

²²⁵ Petzold (1993): 461.

²²⁶ Kopisch (2012): 51.

²²⁷ Vgl. Petzold (1993): 461. Herders Begriff ist von einem religiösen Gehalt stark geprägt. Demnach steht die Naturpoesie „dem Schaffensakt des Schöpfers nahe.“ (Bausinger [1999]: 1277). Dieser Aspekt ist für die vorliegende Arbeit nicht relevant und wird deshalb nicht näher betrachtet.

²²⁸ Herder (1825): 97.

²²⁹ Kopisch (2012): 51.

²³⁰ Petzold (1993): 461.

²³¹ Vgl. Herder (1825): 68.

²³² Wahl (1997): 8.

²³³ Kopisch (2012): 52.

²³⁴ Schulz (2003): 795.

²³⁵ Vgl. Marquardt (1978): 277.

²³⁶ Vgl. Petzold (1993): 461.

Die Aufnahme des Terminus ‚mündliche Literatur‘ in die Fachdiskussion zeigt sich im Rahmen dieser Arbeit insofern wichtig, dass er insbesondere in romanischen Ländern als Ersatz für gängige (und teilweise sehr unpräzise) Bezeichnungen wie ‚Volksdichtung‘, ‚Überlieferung‘ oder ‚literarische Schätze‘ fungierte.²³⁷ Die vorliegende Untersuchung bedarf zwecks der Objektivität eine Eingrenzung des Begriffs.

Die Bezeichnung ‚mündliche Literatur‘ (auch ‚orale Literatur‘) geht auf den französischen Ethnologen Paul Sébillot zurück, der als erster die Bezeichnung *littérature orale* eingeführt hat. 1881 gründete er die Reihe *Littératures populaires de toutes les nations*, die mit seiner Schrift *Littérature orale de la Haute-Bretagne* eröffnet wurde.²³⁸ Seitdem zählt ‚mündliche Literatur‘ als Grundbegriff der Folkloristik. Mit dem Werk hebt Sébillot die Bezeichnung als künftigen Fachterminus zwar aus der Taufe,²³⁹ doch ohne diesen genauer zu beleuchten. Eine Definition des Begriffs liefert er wesentlich später mit dem Werk *Le Folk-lore: Littérature orale et ethnographie traditionnelle* (1913).

In dem Werk nimmt Sébillot Bezug auf den Folklorebegriff von William John Thoms. Dabei sieht er Folklore als Wissenschaft (etwa im Sinne der Volkskunde), die aus zwei Hauptzweigen bestehen würde: einerseits aus der mündlichen Literatur,²⁴⁰ andererseits aus der traditionellen Ethnographie. In seiner Auffassung sind unter der traditionellen Ethnographie „alle Bräuche und Praktiken“²⁴¹ ohne literarischen Charakter zu verstehen. Die mündliche Literatur umfasst andererseits die volkstümlichen Traditionen, die für die Leute oder Völker, die des Lesens unkundig sind, an die Stelle der (schriftlichen) Literatur treten oder ihre Rolle übernehmen, die „Erzeugnisse der Schriftlichkeit“²⁴² ersetzen.²⁴³ In anderen Worten beschreibt der von Sébillot geprägte Begriff „von der Literalität her gedacht, das Phänomen der Mündlichkeit in oralen Kulturen, in denen es eine Vielzahl ‚mündlicher Texte‘ in verschiedenen Gattungen gibt, die eine ähnliche Funktion erfüllen wie schriftliche Texte in literalen Kulturen.“²⁴⁴

²³⁷ Vgl. Lorenz (1983): 7.

²³⁸ Sébillot gilt als „die bedeutendste Persönlichkeit innerhalb der nationalen Bewegung, die sich in Frankreich im letzten Viertel des 19. und zu Beginn des 20. Jh.s das systematische Sammeln der Volks- und speziell der Erzählüberlieferung zur Aufgabe gemacht hatte.“ In der Reihe *Littératures populaires de toutes les nations* erschienen zwischen 1881 und 1903 47 Bände, darunter auch Werke von Sébillot selbst, wie das bereits genannte *Littérature orale de la Haute-Bretagne*. Vgl. Belmont (2007): 468.

²³⁹ Vgl. Lorenz (1983): 7.

²⁴⁰ Unter mündlicher Literatur zählt Sébillot die Gattungen Märchen, Sagen, Lieder, Sprichwörter, Redensarten und Rätsel.

²⁴¹ Belmont (2005): 470.

²⁴² Ebd..

²⁴³ Vgl. Sébillot (1913): 6-7. Im Originalzitat heißt es: „La littérature orale comprend ce qui, pour le peuple qui ne lit pas, remplace les productions littéraires“. Sébillot (1913): 6.

²⁴⁴ Wahl (1997): 290.

Der brasilianische Folklorist Luís da Câmara Cascudo nimmt Bezug auf Sébillots Definition und bezeichnet als mündliche Literatur „todas as manifestações culturais de fundo literário, transmitidas por processos não-gráficos“.²⁴⁵ Cascudo macht auf die Dichotomie der Kultur aufmerksam, in der die Ebene der offiziellen, institutionalisierten, gelehrten Kultur, die in der Regel schriftlich vermittelt wird, neben der Ebene der inoffiziellen, traditionellen, mündlich überlieferten Volkskultur (d.h. Folklore) besteht:²⁴⁶

[...] acredita-se na existência dual da cultura entre todos os povos. Em qualquer um deles haverá uma cultura sagrada, hierárquica, veneranda, reservada para a iniciação, e a cultura popular, aberta à transmissão oral e coletiva, [...] destinada à manutenção dos usos e costumes no plano do convívio diário.²⁴⁷

Analog zu diesem Gedanken weist Cascudo auf die Koexistenz und Interdependenz von zwei Literaturen hin, der volkstümlichen mündlichen Literatur (*literatura oral*) und der offiziellen, gelehrten (Hoch-)Literatur – „[...] ambas ricas, antigas, profundas, interdependentes [...]“.²⁴⁸ Cascudos Auffassung erinnert an Herders Unterscheidung zwischen Natur- und Kunstpoesie. Während die offizielle Gelehrtenliteratur an bestimmten Idealen und Regeln verschiedener literarischer Schulen, sowie am individuellen Geschmack einzelner Autoren gebunden sei und somit einen eher starren Charakter aufweise, sei die traditionelle mündliche Literatur anonym, kollektiv, spontan und lebendig, jedoch auch marginal.²⁴⁹ In Cascudos Worten:

A literatura oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato. [...]

A literatura que chamamos oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, [...] sôlta, álcree, sacudida [...].²⁵⁰

Cascudo betont aber auch die Kraft und Beständigkeit der mündlichen Literatur, die trotz ihrer Nicht-Offizialität – oder gar Marginalität – doch einen normativen Charakter aufweist:²⁵¹

„É como um estranho e misterioso cânon para cujo conhecimento não fomos iniciados“.²⁵²

²⁴⁵ Cascudo (2001): 333.

²⁴⁶ Vgl. Brück-Pamplona (2014): 55.

²⁴⁷ Cascudo (2001): 241.

²⁴⁸ Cascudo (1952): 12.

²⁴⁹ Vgl. Brück-Pamplona (2014): 57-58.

²⁵⁰ Cascudo (1952): 22-23.

²⁵¹ Vgl. Brück-Pamplona (2014): 57.

²⁵² Cascudo (1952): 23.

Im Hinblick auf die Verbindung zwischen Folklore und mündlicher Literatur ist für die vorliegende Arbeit auch der Ansatz von Antônio Henrique Weitzel aufschlussreich, der die sprachlichen Zeugnisse von Folklore in *folclore literário* und *folclore lingüístico* aufgegliedert. Während Letzteres mit Phänomenen der sogenannten *linguagem popular* indentifiziert wird,²⁵³ wird *folclore literário* mit der mündlichen Literatur (*literatura oral*) gleichgesetzt. Obwohl Weitzel keine genaue Definition bietet, macht seine Ausführung deutlich, dass *folclore literário* – ja mündliche Literatur – durch literaturwissenschaftliche Kriterien charakterisiert wird. So unterteilt er es in *folclore narrativo*, das narrative Gattungen wie Legenden, Mythen, Erzählungen/Märchen, Fabeln, Witze und Rätsel umfasst, und *folclore poético*, das durch das Lyrische gekennzeichnet ist und Volkslieder in verschiedenen Variationen einschließt.²⁵⁴

An dieser Stelle ist die Arbeit von Hermann Bausinger ebenso von Bedeutung. In *Formen der „Volkspoesie“* (1968) präsentiert er eine Gattungstypologie der Volksdichtung, die einige Berührungspunkte mit Weitzels Klassifizierungsschema aufweist. Bausingers Aufgliederung der Volkspoesie unterscheidet zwischen „Sprachformel und Sprachspiel“ – die etwa Weitzels Idee von *folclore lingüístico* (auch wenn weniger umfassend) näher kommen –, „Erzählformen“ und „szenische und musikalische Formen“.²⁵⁵ Bausingers *Erzählformen* und *musikalische Formen* entsprechen grundsätzlich jeweils Weitzels *folclore narrativo* und *folclore poético*. Bei Bausinger taucht jedoch neben der Narrativik und der Lyrik auch die volkstümliche Dramatik in den *szenischen Formen*.

Die Klassifizierungen von Weitzel und Bausinger sollen hier als Leitlinie für eine Auflistung der Gattungen dienen, die im Rahmen dieser Arbeit unter dem Begriff ‚mündliche Literatur‘ eingeschlossen werden. Einzelne Gattungsmerkmale, die sowohl bei Weitzel als auch bei Bausinger ausführlich beschrieben werden, sind jedoch für die vorliegende Untersuchung nicht relevant und werden deshalb nicht beleuchtet.

Die Eingrenzung des Begriffs ‚mündliche Literatur‘ für die in dieser Arbeit beabsichtigte Fragestellung kann in folgenden Punkten zusammengefasst werden:

- a) Der Aspekt der Kollektivität bzw. des kollektiven Erzeugens steht hier im Vordergrund. Die Frage nach der Mündlichkeit als mediale Realisierung und dementsprechend den damit verbundenen sprachwissenschaftlichen Kennzeichen ist zweitrangig.

²⁵³ Weitzel präsentiert eine weite Liste, die hier nicht in ihrem gesamten Umfang wieder gegeben sein kann. Als Beispiele seien genannt Zungenbrecher, Spitznamen, Sprüche an LKWs u.a. Hier fällt auf, dass für eine Analyse solcher Phänomene eher das sprachwissenschaftliche Instrumentarium herangezogen werden dürfte. Für die vorliegende Untersuchung ist eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dem Konzept *folclore lingüístico* nicht weiter relevant.

²⁵⁴ Vgl. Weitzel (1983): 27.

²⁵⁵ Als Erzählformen nennt Bausinger Schwank, Märchen, Sagen, Legende, Beispiel und Anekdote; als szenische Formen das Schauspiel (Liturgie, Brauch und Theater); als musikalische Form das Lied. Vgl. Bausinger (1968): 6-7.

- b) Mündliche Literatur wird hier als inoffizielle, mündlich überlieferte Volksliteratur im Unterschied zur offiziellen und institutionalisierten Gelehrtenliteratur verstanden. Sie ist Gegenstand der Folklore.
- c) In Anlehnung an Weitzels und Bausinger Klassifizierungen gilt hier der Terminus ‚mündliche Literatur‘ als Sammelbezeichnung für folgende Formen bzw. Gattungen: Legende, Mythos, Sage, Märchen, Fabel, Schwank, Witz, Rätsel und (Volks-)Lied. Dabei sind formale Gattungsmerkmale nicht relevant.

Im Folgenden soll auf die in den hier zu untersuchenden literarischen Diskursen rekkurrente Frage der Sprache als Werkzeug für die nationale Literatur eingegangen werden.

I.2.5. Exkurs: Die Frage der Sprache als Werkzeug für die nationale Literatur

In den literarischen Diskursen, die den Gegenstand der vorliegenden Arbeit bilden, geht die Vorstellung der Konstruktion einer nationalen kulturellen Identität mit der Herausbildung und Stärkung der nationalen Literatur einher. Dabei besetzt die Idee der nationalen Sprache als wesentliches Instrument der nationalen Dichtung eine Schlüsselstelle in der Diskussion. In diesem Zusammenhang gewinnt die gesprochene Sprache an Gewicht, zumal sie gerade im Brasilien des 19. und 20. Jahrhunderts als Erkennungsmerkmal dient, das die brasilianische Identität gegenüber der ehemaligen Kolonialmacht Portugal behaupten soll. Insofern wird auch die Vorstellung der mündlichen Literatur als Spiegel der Volksseele verstärkt.

Dass die Sprache der Dichtung Ausdruck ist, war bereits Herder vorgedacht worden. In verschiedenen Schriften widmet er sich der Frage der Sprache in Verbindung mit der nationalen Literatur. An dieser Stelle sollen einige seiner Überlegungen in aus den ‚Fragmenten‘ *Über die neuere deutsche Literatur* kurz skizziert werden, die bei der Analyse der brasilianischen Diskurse herangezogen werden können.

Herder zufolge ist zwischen Nationalsprache – bzw. der daraus hervorgehenden Volksdichtung – und der nationalen Identität ein enger Zusammenhang zu erkennen.²⁵⁶ Die verschiedenen Nationalsprachen sind seiner Auffassung nach an „Sprache, Ton und Inhalt [...] Denkart des Stamms oder gleichsam selbst Stamm und Mark der Nation.“²⁵⁷ Der Grundgedanke bei Herders Darlegung ist demzufolge, dass die Sprache ein Werkzeug für die nationale Literatur und gleichzeitig Teil derselben ist. Insofern seien Nationalsprache und nationale Literatur nicht trennbar:

[...] wer über die Literatur eines Landes schreibt, muß ihre Sprache auch nicht aus der Acht lassen.

²⁵⁶ Vgl. Steinig (2006): 162.

²⁵⁷ Herder (1990a): 19.

Ein Volk, das ohne poetische Sprache große Dichter, ohne eine biegsame Sprache gute Prosaisten, ohne eine genaue Sprache große Weise gehabt hätte, ist ein Unding. [...]

Der *Genius* der Sprache ist also auch der *Genius* von der Literatur einer Nation. [...] Ihr könnt also die Literatur eines Volks ohne ihre Sprache nicht übersehen, ihr könnt jene durch diese kennenlernen, [...] beide durch einander ausbessern, denn ihre Vollkommenheit geht mit ziemlich gleichen Schritten fort.²⁵⁸

In Herders Augen muss ein „wahrer *Dichter* [...] in seiner Sprache schreiben“²⁵⁹ und „seinem Boden getreu bleiben“.²⁶⁰ Er vertritt die Ansicht, dass der Dichter aus seiner Muttersprache die Quelle seiner Dichtung schöpfen soll, denn in der Muttersprache hafte der Ausdruck der nationalen Denkart. Die Muttersprache sieht er als eine Art „Schatzkammer“²⁶¹ für den Dichter, der sich ihr bedienen soll, um dem nationalen Bewußtsein gerecht zu werden.

[...] wenn in der Poesie der Gedanke und Ausdruck so fest an einander kleben: so muß ich ohne Zweifel in der Sprache dichten, wo ich das meiste Ansehen, und Gewalt über die Worte, die größte Kännntnis derselben, oder wenigstens eine Gewißheit habe, daß meine Dreustigkeit noch nicht Gesetzlosigkeit werde: und ohne Zweifel ist das die Muttersprache. [...] in sie ist unsere Denkart gleichsam gepflanzt [...] – wo werde ich mich also besser ausdrücken, als in der Muttersprache? Sie übertrifft, so wie das Vaterland, an Reiz alle übrige Sprachen [...].²⁶²

In diesem Kontext ergänzt er:

Wenn also jede ursprüngliche Sprache, die ein Landesgewächs ist, sich nach ihrem Himmels- und Erdstriche richtet: wenn jede Nationalsprache sich nach den Sitten und der Denkart ihres Volks bildet: so muß umgekehrt die Literatur eines Landes, die ursprünglich und national ist, sich so nach der originalen Landessprache einer solchen Nation formen, daß eins mit dem anderen zusammenrinnt. Die Literatur wuchs in der Sprache, und die Sprache in der Literatur: unglücklich ist die Hand, die beide zerreißen, trüglich das Auge, das eins ohne das andere sehen will.²⁶³

Analog zur Vorstellung von Volkspoesie als Naturpoesie lässt sich in Herders Ausführung über die Nationalsprache ebenfalls die Idee vom ‚Organischen‘ bzw. ‚natürlichen Gewachsenen‘ erkennen. Er beschreibt für die Entwicklung der Sprache einen natürlichen Kreislauf, den er bei jeder Kunst und Wissenschaft zu beobachten glaubt: „[...] sie keimt, trägt Knospen, blüht auf, und verblühet.“²⁶⁴ In diesem Kontext vergleicht er die ‚Lebensalter‘ einer Sprache mit denen des Menschen – Kindheit, Jugend, ‚männliches‘ (d.h. erwachsenes) Alter und hohes Alter. Dabei zieht er auch Parallele zur Entwicklung der Nation selbst: „So wie sich das Kind oder die Nation änderte: so mit ihr die Sprache.“²⁶⁵

²⁵⁸ Herder (1985b): 177-178.

²⁵⁹ Ebd.: 369.

²⁶⁰ Ebd.: 412.

²⁶¹ Ebd.: 407.

²⁶² Ebd.: 407-408.

²⁶³ Ebd.: 559.

²⁶⁴ Ebd.: 181.

²⁶⁵ Ebd.: 182.

In ihrer Kindheit ‚keimt‘ die Sprache. Sie besteht laut Herder mehr aus Gefühl als aus Verstand, wie eine „Nation in ihrem ersten wildem Ursprunge“.²⁶⁶ In der Jugend wird die Sprache bereits etwas reifer (sie ‚trägt Knospen‘) und somit poetischer – diese Phase sei durch das Lyrische gekennzeichnet. Im erwachsenen Alter wird der Reifungsprozess der Sprache durch die Entwicklung der Prosa charakterisiert – die Sprache ‚blüht auf‘. Dabei wird der natürliche Charakter der dichterischen Sprache allmählich geschwächt, während das Künstlerische potenzialisiert wird. Schlussendlich ‚verblüht‘ die Sprache im hohen Alter, indem sprachliche Regeln zwar verfestigt werden, das Dichterische jedoch an Freiheit verliert. Die gesamte Entwicklung schildert Herder mit folgenden Worten:

Eine Sprache in ihrer Kindheit bricht wie ein Kind, einsilbichte, rauhe und hohe Töne hervor. [...]

Das Kind erhob sich zum Jünglinge: die Wildheit senkte sich zur politischen Ruhe. [...] Und dieses jugendliche Sprachalter, war bloß das *poetische* [...] Die beste Blüte der Jugend in der Sprache war die Zeit der Dichter: [...] da es noch keine Schriftsteller gab, so verewigten sie die merkwürdigsten Taten durch Lieder: durch Gesänge lehrten sie, und in den Gesängen waren nach der damaligen Zeit der Welt Schlachten und Siege, Fabeln und Sittensprüche, Gesetze und Mythologie enthalten. [...] daß es bei jedem Volk so gewesen, zeugen die ältesten Nachrichten.

[...] Eine Sprache in ihrem *männlichen* Alter, ist nicht eigentlich mehr Poesie; sondern die schöne Prose. [...] Je mehr sie Kunst wird, je mehr entfernt sie sich von der Natur. [...] Je mehr man am Perioden künstelt, [...] je mehr Regeln eine Sprache erhält: desto vollkommener wird sie zwar, aber desto mehr verliert die wahre Poesie. [...]

Das hohe Alter weiß statt Schönheit bloß von *Richtigkeit*. [...] Je mehr die Gramatici den Inversionen Fesseln anlegen [...] je mehr verliert die Sprache ihre Reize: aber auch desto weniger wird sie sündigen.²⁶⁷

Dieser Ansatz ist für die hier beabsichtigte Untersuchung insofern interessant, dass in den Diskursen von José de Alencar und Mário de Andrade über die Entwicklung der nationalen Literatur Brasiliens einige Parallelen ziehen lassen. Darauf wird hier später wieder eingegangen.

²⁶⁶ Ebd.: 181.

²⁶⁷ Ebd.: 181-184. Hervorhebungen im Original.

I.3. Zum brasilianischen Kontext

I.3.1. Die Identitätsproblematik in der brasilianischen Literaturgeschichte

Bei den Untersuchungen über die brasilianische Literaturgeschichte stoßt man stets auf ein grundsätzliches Interpretationsproblem über was genau unter brasilianischer Literatur verstanden wird bzw. ab wann überhaupt von ‚brasilianischer‘ – und nicht etwa von portugiesischer – Literatur die Rede sein darf. Diese Frage deckt die Identitätsproblematik auf, die mit der Gegenüberstellung *literatura na terra* vs. *literatura da terra* zusammenhängt.²⁶⁸ Die Frage ist insofern legitim, dass gerade während der Kolonialzeit, d.h. in den Anfängen der brasilianischen Geschichte, zum einen Autoren zu finden sind, die zwar aus Portugal stammten, sich aber intensiv mit Brasilien in ihren Werken auseinandersetzten, zum anderen aber auch solche, die vielleicht in Brasilien geboren wurden, es jedoch in ihren Werken nie thematisiert haben.

Bereits Sílvio Romero, der die erste brasilianische Literaturgeschichte geschrieben hat – *História da Literatura Brasileira* (1888) –, äußert sich zu der Problematik:

É sabido que muitos escritores brasileiros dos tempos coloniais transportaram-se em moços, ou em crianças, para a metrópole [Portugal] e de lá não voltaram mais. [...] Por outro lado, portugueses houve que, mudados para a América [Brasil], aqui ficaram e se desenvolveram. [...] Não trepido em os incluir no número dos nossos; os primeiros porque beberam no berço esse *quid* indefinível que imprime o cunho nacional, e porque suas obras, de torna-viagem recebidas com simpatias, vieram aqui influir; os segundos, porque, transformados ao meio americano, viveram dele e para ele.²⁶⁹

Eine vor allem in Portugal häufig verbreitete, jedoch teilweise auch lange von brasilianischen Forschern vertretene These besagt, die im Brasilien des 16. und 17. Jahrhundert produzierte Literatur sei eine Verlängerung der portugiesischen Literatur²⁷⁰ - „A nossa literatura é galho secundário da portuguesa [...]“.²⁷¹ Die Entwicklung der ‚brasilianischen‘ Literatur hätte demnach erst mit der politischen Unabhängigkeitserklärung (1822) und der Romantik begonnen. Diese Theorie, so Afrânio Coutinho, geht aus einem politischen Konzept von Literaturgeschichte hervor, nach dem die Literatur von der Politik und somit die literarische Autonomie vom Nationalbewusstsein – der „idéia nacional“ – abhängen.²⁷² Auf der anderen Seite vertreten zahlreiche – heutzutage die meisten – Literaturwissenschaftler die Ansicht, die während der Kolonialzeit in Brasilien produzierte Literatur sei ebenso als ‚brasilianisch‘, wenn auch noch nicht als ‚national‘ zu bezeichnen.

²⁶⁸ Zu der Identitätsproblematik der in, aus und über Brasilien verfasste Literatur während der Kolonialzeit (16. und 17. Jahrhundert) vgl. Armbruster (1999).

²⁶⁹ Romero (1980, Bd.I): 55.

²⁷⁰ Vgl. Coutinho (2004, Bd. I): 110.

²⁷¹ Cândido (1971, Bd. I): 9.

²⁷² Vgl. Coutinho (2004, Bd.I): 110.

Als „erstes brasilianisches Literaturzeugnis“²⁷³ wird in den Literaturgeschichten der Brief von Pero Vaz de Caminha, Schreiber der Expeditionsmannschaft von Pedro Álvares Cabral, an den damaligen portugiesischen König Dom Manuel angegeben. Der Brief wurde am 1. Mai 1500 verfasst und berichtet umfangreich über die „Entdeckung neuer Landstriche und neuer Menschen“²⁷⁴ in einer akkuraten und poetischen Darstellung. Der „Findungsbrief“ – *Carta do Achamento*, wie er auch genannt wird – wurde erst 1817 gedruckt und war somit erst wenige Jahre vor der Unabhängigkeit Brasiliens (1822) für eine breitere Rezeption verfügbar. Dabei wird der Brief häufig als eine Art ‚Geburtsurkunde‘ stilisiert, die den „Anfangspunkt der brasilianischen Nationalkultur und Nationalliteratur“ markieren soll.²⁷⁵ So bezeichnet Capistrano de Abreu ihn als „o diploma natalício lavrado à beira do berço de uma nacionalidade futura“.²⁷⁶

Die *Carta* und andere Schriften von Schreibern und Chronisten der Kolonialzeit gehören zu einer Textart, die die Grundlage für die Konstruktion der europäischen Vorstellung der ‚Neuen Welt‘ bildet. Brasilien ist hier bloß Objekt der eurozentrischen Erzählung, so dass eher von ‚Brasilien in der Literatur‘ als von der ‚Literatur in Brasilien‘ die Rede ist.²⁷⁷ Claudius Armbruster fasst diesen Gedanken mit folgenden Worten zusammen:

Der erste Text über Brasilien und aus Brasilien – *escrito na terra* – stammt von einem Portugiesen. Mit diesem Brief wird eine neue Welt in europäischer Sprache und Schrift in Besitz genommen. Brasilianisch wird der Brief, auch wenn er natürlich stärker von europäischen Vorstellungen geprägt ist, zunächst durch die amerikanische Umwelt, in der er entsteht und die er beschreibt, vor allem aber durch die Uramerikaner als Objekt der portugiesischen Beschreibungen.²⁷⁸

In diese Richtung gehen auch andere Texte des 16. und 17. Jahrhunderts, die häufig als Informations- oder Zeugnisliteratur (*textos de informação*²⁷⁹ oder *literatura de testemunho*²⁸⁰) bezeichnet werden,²⁸¹ auch wenn man ihre Literarizität anerkennen mag. Genannt seien hier beispielsweise *Tratado da terra do Brasil* (1570) und *História da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil* (1576) von Pero de Magalhães de Gândavo, Schriften

²⁷³ Armbruster (1999): 5.

²⁷⁴ Armbruster (1999): 5.

²⁷⁵ Vgl. Armbruster (1999): 6.

²⁷⁶ Capistrano de Abreu, zit. nach Armbruster (1999): 6.

²⁷⁷ Vgl. Roncari (2002): 27

²⁷⁸ Armbruster (1999): 5-6.

²⁷⁹ Vgl. Bosi (1994): 13-25. Vgl. Bosi (1994): 13-25.

²⁸⁰ Vgl. Castro (1999b): 63-67.

²⁸¹ Unter Informationsliteratur können auch Reiseberichte betrachtet werden. Als einer der wichtigsten zählt Hans Stadens, unter dem sperrigen Titel *Warhaftig historia und beschreibung eyner Landschafft der Wilden, Nacketen, Grimmigen, Menschenfresser Leuthen, in der Newenwelt America gelegen, vor und nach Christi Geburt im Land zu Hessen unbekant, biß uff dise ij. nechst vergangene jar, Da sie Hans Staden von Homberg auß Hessen durch sein eygne erfassung erkant* (1557 in Marburg erstmals erschienen). Stadens Reisebericht ist das erste in Europa erschienene Buch, das ausschließlich Brasilien gewidmet ist, und nimmt innerhalb der Literatur des Entdeckungszeitalters einen besonderen Rang ein. Dort berichtet Staden über seine Erfahrungen als Gefangener eines indigenen Stamms in Brasilien. Der Text zeigt sich einerseits als eine unterhaltsame Abenteuergeschichte, andererseits stellt er eine der wichtigsten frühen historischen und ethnographischen Quellen zu Brasilien dar.

von Jesuiten wie etwa dem Pater Fernão Cardim (*Tratados da terra e da gente do Brasil*, geschrieben zwischen 1583 und 1601), sowie *Diálogos das grandezas do Brasil* (1618) von Ambrósio Fernandes Brandão. Neben dem informativen Gehalt zeigen diese Texte auch eine Art werbende Funktion – „função quase propagandística“²⁸² –, die die Portugiesen für die Reize des neu entdeckten Landes begeistern und – auch wenn indirekt – zur Übersiedlung in die Kolonie anspornen sollte. In diesem Sinne werden sie häufig als Instrumente der Kolonialisierung²⁸³ gesehen.

Wie bereits erwähnt, wurde diese Informations- und Zeugnisliteratur erst um die Zeit der Unabhängigkeitserklärung im 19. Jahrhundert zutage gefördert, „als sich das [politisch] unabhängige Brasilien auf die Suche nach den eigenen Wurzeln begab.“²⁸⁴ Im Kontext dieser Identitätssuche begann auch das Interesse für die Folklore und speziell für die mündliche Literatur.²⁸⁵

Erst mit dem Werk von José de Anchieta, Pater in der jesuitischen *Companhia de Jesus*, ist ein erster Perspektivwechsel in der Literatur Brasiliens zu beobachten. Zwar verfolgt Anchieta mit seinen Texten zweifellos die Missionierungsziele der *Companhia de Jesus*, doch vor allem seine berühmten *autos* (Theater- und Tanzspiele) zeugen von seinen Bemühungen, ein anderes Publikum – die zu katechisierenden Indigenen – zu erreichen, sowohl durch die Themenwahl als auch durch die gezielte Verwendung des *Tupinambá* – einer von ihm aufgezeichneten und auf indigenen Elementen basierenden Sprache.²⁸⁶ In diesem Zusammenhang gilt Anchieta nicht nur als ein „für Brasilien, seine Geschichte, Kultur und Literatur wichtiger und paradigmatischer Autor des 16. Jahrhunderts“,²⁸⁷ sondern wird häufig als „iniciador‘ ou fundador da literatura brasileira“²⁸⁸ bezeichnet. Er schreibe nicht mehr nur *über* Brasilien und die Brasilianer, sondern *für* sie.²⁸⁹

²⁸² Roncari (2002): 49. Capistrano de Abreu sprach über solche Texte als „propaganda de imigração“. Vgl. Armbruster (1999): 10.

²⁸³ Vgl. Roncari (2002): 49. Roncari bietet eine ausführliche Darlegung und Analyse von Caminhas Brief (vgl. S. 25-49) und Gândavos *Tratado* (vgl. S. 49-61).

²⁸⁴ Armbruster (1999): 10. Luiz Roncari unterstreicht die Idee, dass Texte wie Caminhas *Carta* und Gândavos *Tratado* eher den Eingang Brasiliens als Thema in die portugiesische Literatur als den Beginn der brasilianischen Literatur darstellen. Dazu meint er: „Só tardiamente, a partir do século XIX, esses textos se integraram à nossa literatura: foram publicados, lidos, relidos, interpretados e assumidos como as primeiras representações das terras e dos homens que formaram o país. De tempos em tempos, foram então retomados e participaram das novas visões que os escritores formulam da vida social e cultural brasileira, entrenhando-se assim cada vez mais na nossa literatura.“ Roncari (2002): 62.

²⁸⁵ Dies wird im Kapitel I.3.4. näher betrachtet.

²⁸⁶ Vgl. Armbruster (1999): 13

²⁸⁷ Armbruster (1999): 12

²⁸⁸ Roncari (2002): 62.

²⁸⁹ Vgl. Armbruster (1999): 13. Armbruster geht auf verschiedene Stücke von Anchieta ein und berücksichtigt dabei vor allem die Fragestellung „Wie gestaltet sich die Begegnung und die Auseinandersetzung mit dem Fremden?“ (S. 13) – vgl. dazu S. 12-17. Auch Roncari widmet ein Kapitel seines Buchs der Analyse von Anchietas Beitrag mit einem Augenmerk auf dem Stück *Na festa de Natal* – Vgl. Roncari (2002): 62-93.

Auch Antônio Vieira²⁹⁰ – ebenfalls Pater und Missionar der *Companhia de Jesus* – muss hier erwähnt werden, zumal er ein „heterodoxes Werk [hinterließ], ein europäisches und ein brasilianisches.“²⁹¹ Vieira wird zwar in Portugal geboren, zieht aber bereits als Kind nach Brasilien, wo er in Bahia die Jesuitenschule besucht, um später von der *Companhia* aufgenommen zu werden. Viele seiner Schriften thematisieren die visionäre Vorstellung des *Quinto Império*,²⁹² eines „[...] messianischen Königtum[s], das Portugal nach göttlichem Willen neue Lebenskraft verleihen soll.“²⁹³ Andererseits widmet er mehrere seiner Predigten der Verteidigung der Indigenen und schwarzen Sklaven. Anders als Anchieta schreibt Vieira in der portugiesischen Normsprache, doch auch er „[...] schreibt für die Anderen, die Indios und die Schwarzen. Zieht man als Kriterium für die Identität vieler seiner Predigten die Alterität des Publikums heran, so beginnt auch hier brasilianische Literatur.“²⁹⁴

Ungeachtet Anchietas und Vieiras Bemühungen um das ‚andere‘ Publikum muss hier festgestellt werden, dass die Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts noch sehr stark an den portugiesischen – im weitesten Sinne europäischen – Idealen verankert ist. Diese Verankerung bleibt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weiterhin erhalten, auch wenn mit dem Arkadismus die ersten Züge einer Nationalisierung spürbar werden, die mit der Romantik angetrieben wird.²⁹⁵

Der Weg zur Autonomie der brasilianischen Literatur ist durch eine doppelte Motivation gekennzeichnet. Zum einen ist die Bemühung um die Trennung von alten europäischen (Denk-)Mustern, zum anderen die Bestrebung nach der Konstruktion eines neuen, eigenständigen Bewusstseins zu beobachten. Die Entwicklung der brasilianischen Literatur kann somit als ‚Kampf‘ zwischen Imitation und Originalität, d.h. zwischen einer aus Europa importierten Tradition und der Suche einer neuen, auf dem lokalen bzw. einheimischen Gepräge fußenden Tradition. Der Konflikt zwischen diesen beiden Tendenzen, so Afrânio Coutinho, zeichnet die Extreme des brasilianischen Literaturbewusstseins – „os pólos de

²⁹⁰ In literaturwissenschaftlichen Werken findet man sowohl die portugiesische als auch die brasilianische Schreibweise des Namens – António oder Antônio. Wir haben hier die brasilianische Variante gewählt.

²⁹¹ Armbruster (1999): 19.

²⁹² Vieira ließ sich von der alttestamentarischen Geschichte über den König Nebukadnezar II. und die Vier-Reiche-Lehre inspirieren (vgl. das zweite Kapitel des Buchs Daniel in der Bibel). Demnach sieht Vieira die Geschichte der Menschheit in vier Weltreichen unterteilt – in chronologischer Reihenfolge: das assyrische, das persische, das griechische und das römische. Das fünfte sollte das portugiesische Weltreich werden.

²⁹³ Siepmann (2003): 76.

²⁹⁴ Armbruster (1999): 19.

²⁹⁵ Antônio Cândido betont den Arkadismus und die Romantik als entscheidende Momente in der Herausbildung der brasilianischen Nationalliteratur. Die Arkadisten sieht er als ‚spirituelle Vorfahren‘ der Romantiker, die zwar universelle und der brasilianischen Realität meist fremde Kriterien verfolgen, jedoch die Hinwendung zur Natur in die Literatur einführen. Vgl. Cândido (1971).

nossa consciência literária“ –, wobei Romantik und Modernismus die Höhepunkte in dem Weg zur literarischen Eigenständigkeit darstellen.²⁹⁶

In diesem Zusammenhang weist auch Antônio Cândido auf eine „permanente mistura da tradição européia e das descobertas do Brasil“²⁹⁷ hin und sieht die Herausbildung der brasilianischen Literatur als „síntese de tendências universalistas e particularistas“,²⁹⁸ gestaltet also als ein Spiel zwischen universalisierenden und nationalisierenden Kräften.²⁹⁹

Die Anfänge der brasilianischen Literatur fasst er wie folgt zusammen:

No sentido amplo, houve literatura entre nós desde o século XVI; ralas e esparsas manifestações sem ressonância, mas que estabelecem um começo e marcam posições para o futuro. Elas aumentam no século XVII [...] e na primeira metade do século XVIII as Academias dão à vida literária uma primeira densidade apreciável.³⁰⁰

Geht man von der Vorstellung aus, dass die Literatur von dem Trias ‚Autor-Werk-Publikum‘ abhängt, um sich als vollkommenes System zu konfigurieren, so kann man behaupten: „[...] a [literatura] brasileira não nasce, é claro, mas se configura no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo que vinha de antes e continuou depois.“³⁰¹

Erst mit der Romantik, die durch die Unabhängigkeitserklärung angespornt wird, wird ein literarisches Programm deutlich, dem die bewusste Konstruktion einer nationalen Identität zugrunde liegt. In Cândidos Worten zeigt sich erst in der Romantik eine „[...] vontade consciente de definir no Brasil uma literatura independente, exprimindo a seus modos os temas, problemas e sentimentos da jovem Nação.“³⁰² Insofern sei die Romantik in Brasilien als wesentliches Teil des langen Prozesses einer nationalen Bewusstwerdung („tomada de consciência nacional“) und nicht zuletzt als Bestandteil der Unabhängigkeitsbewegung zu betrachten.³⁰³

Im Angesicht der politischen Loslösung vom ‚Mutterland‘ Portugal befassen sich die brasilianischen Romantiker intensiv mit der Frage der kulturellen Authentizität, die die eigene nationale Identität verkörpern und Brasilien gegenüber den europäischen ‚Kulturmächten‘ als ebenbürtige Nation darstellen sollte. Capistrano de Abreu behauptete: „Nesta [fase] desde o primeiro momento o optimismo augmenta; o brasileiro suppõe rivalisar com qualquer povo da Europa.“³⁰⁴ Die Erlangung der Autonomie in der Literatur bedeutete schließlich ein

²⁹⁶ Vgl. Coutinho (2004, Bd.I): 25-26 und 39. Coutinho spricht von einer „luta entre duas tradições – a luso-européia e a nativa em formação [...]“ (ebd.: 25.), oder, in anderen Worten, „duas tendências – a que arrasta para a Europa e a que busca estabelecer uma tradição local, nova [...]“ (ebd.: 26.). Eine ausführliche Darlegung verschiedener europäische Einflüsse auf die brasilianische Literatur bietet Coutinho zudem im Kapitel „Influências estrangeiras“ (ebd.: 40-44).

²⁹⁷ Cândido (1971, Bd. I): 28.

²⁹⁸ Ebd.: 23.

²⁹⁹ Vgl. ebd.: 28.

³⁰⁰ Ebd.: 15-16.

³⁰¹ Ebd.: 16. Hervorhebungen im Original.

³⁰² Ebd.: 303.

³⁰³ Vgl. ebd.

³⁰⁴ Capistrano de Abreu, zit. nach Romero (1905): 25.

weiteres Ablösen von Portugal. In diesem Zusammenhang sticht die Strömung des Indianismus hervor, die das Bild des einheimischen *índio* als Nationalsymbol konzipiert. Das Werk von José de Alencar nimmt dabei eine Schlüsselstellung ein. Coutinho bezeichnet ihn als zentrale Figur der romantischen ‚Revolution‘ und „patriarca da literatura brasileira“.³⁰⁵

Nach dieser ersten ‚Revolution‘, die sich eine bewusste Nationalisierung der Literatur zum Ziel machte, spielt die Frage der Nationalidentität im späten 19. Jahrhundert nur teilweise eine wichtige Rolle. Historisch ist es eine Zeit der Transition, in der die Abolition der Sklaverei (1888) und die Erklärung der Republik (1889) im Vordergrund stehen. Doch auch geistesgeschichtlich lässt sich eine radikale Transformation beobachten, die sich durch die Ablehnung romantisch-idealistischer Vorstellungen im Sinne einer objektiven Betrachtung auszeichnet.

Im Realismus/Naturalismus – etwa ab den 1870er Jahre – zeigt sich eine starke Reaktion gegen die Romantik. Dabei wird der Drang nach Objektivität durch die in Europa veranlasste philosophische Reform und das Aufkommen neuer wissenschaftlicher Doktrinen stark beeinflusst. Darunter stehen der Positivismus, der Determinismus und der Evolutionismus hervor. Unter dem Zeichen dieser neuen Theorien wird hier auch die Frage der Nationalidentität behandelt. Die Suche nach der brasilianischen Identität bleibt insbesondere im Kontext der von Tobias Barreto angeführten *Escola do Recife*³⁰⁶ weiterhin von zentraler Bedeutung, wobei die Figur des *mestiço* als Verkörperung des authentischen Brasilianers gefördert wird. In diesem Zusammenhang muss die Arbeit von Sílvio Romero hervorgehoben werden, der als Mitgründer der *Escola do Recife* in dem ersten Band seiner hier bereits genannten *História da Literatura Brasileira* ausführlich über die Entstehung der brasilianischen Nation – sowohl biologisch als auch geistig – als historisches Produkt und Resultat des Zusammentreffens dreier *raças* und des Einflusses der Umwelt referiert.³⁰⁷

Wenn der Realismus/Naturalismus vor allem für die Prosaliteratur gilt, so wird die Lyrik des späten 19. Jahrhunderts von den durch französische Kunsttheorien inspirierten Bewegungen Parnasianismus und Symbolismus geprägt, bei denen die Auseinandersetzung mit Fragen

³⁰⁵ Coutinho (2004, Bd. I): 138.

³⁰⁶ *Escola do Recife* bezeichnet eine kulturelle Bewegung, die um 1870 in der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Bundesuniversität von Pernambuco (*Universidade Federal de Pernambuco*) entstand. Tobias Barreto und Sílvio Romero zählen dabei als Initiatoren und Hauptvertreter. Von Positivismus, Naturalismus und Evolutionismus beeinflusst, hatte die *Escola do Recife* als Hauptziele die Aufwertung der ländlichen Volkskultur und der ‚Mestizierung‘ des brasilianischen Volkes, sowie die Erforschung des nationalen Charakters. Diese Strömung ließ sich von der deutschen Romantik stark inspirieren, so dass sie auch als *Escola Alemã* bekannt ist. Romero schätzte die deutschen Diskurse um das Ländliche und das Volkstümliche und behauptete, die deutsche Literaturkritik sei wesentlich fruchtbarer als der ‚alte‘ französische Akademismus. Vgl. Brück-Pamplona (2014): 67.

³⁰⁷ Hier ist ein Hinweis auf Romeros intensive Beschäftigung mit der mündlichen Literatur Brasiliens von großer Bedeutung. Auf diesen Aspekt kommen wir im nächsten Kapitel zurück. Eine ausführliche, fundierte und kritische Auseinandersetzung mit dem folkloristischen Werk Romeros bietet Matos (1994).

der Ästhetik im Vordergrund steht.³⁰⁸ Es bleibt festzustellen, dass die Suche nach der Nationalidentität in beiden Bewegungen zweitrangig oder gar irrelevant erscheint. Insofern ist eine nähere Betrachtung der beiden für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit nicht maßgeblich.

Im 20. Jahrhundert wird die Beschäftigung mit der Identitätsfrage erneut zu einem der Hauptpfeiler in der brasilianischen Literatur. Zunächst mit dem *Pré-modernismo*, der in der ersten Dekaden des Jahrhunderts die soziale und kulturelle Realität Brasiliens problematisiert³⁰⁹ und den Weg für den Modernismus bereitet. Hier sind insbesondere die Werke von Graça Aranha, Euclides da Cunha, Lima Barreto, João Ribeiro und Monteiro Lobato zu unterstreichen.³¹⁰ Diese Autoren befinden sich unter diejenigen, die laut Alfredo Bosi eine historische Rolle gespielt haben, nämlich „[...] o papel histórico de mover as águas estagnadas da *belle époque*, revelando, antes dos modernistas, as tensões que sofria a vida nacional.“³¹¹

Der offizielle Beginn des Modernismus geschieht 1922 durch die *Semana de Arte Moderna* in São Paulo. Durch die europäischen Avantgardebewegungen und die neue politische Lage Brasiliens inspiriert, starten die brasilianischen Intellektuellen eine künstlerische Revolution, die sich nicht auf die Literatur beschränkt, sondern andere Künste, sowie das gesamte „vida nacional“ erreichen will.³¹² Das hundertjährige Jubiläum der politischen Unabhängigkeitserklärung dient dabei als Ansporn für eine erneute Beschäftigung mit der Frage der nationalen Identität. Mit einer etablierten politischen Eigenständigkeit soll die Nation nun auch die kulturelle Unabhängigkeit endgültig erlangen.

Auch wenn die modernistische Bewegung sehr unterschiedliche, oft sogar widersprüchliche Tendenzen aufweist, lässt sich feststellen, dass der Modernismus insgesamt die Entwicklung eines langen Prozesses konsolidiert, die durch die Romantik angetrieben wurde. Es geht um ein „movimento de nacionalismo literário“,³¹³ bei dem Brasilien zunächst mit der Romantik seine literarische Autonomie erringt, um mit dem Modernismus an ein reifes Literaturbewusstsein zu gelangen. Dahingehend äußert sich Coutinho: „Se o Romantismo

³⁰⁸ Vertreter des Parnasianismus verfolgen das Motto *arte pela arte* – die Kunst um der Kunst willen, Kunst, die sich selbst genügt und sich keinem äußeren Zweck (etwa politischer, sozialer oder auch nationalisierender Natur) dienstbar machen soll. Dabei beobachtet man eine Art Rückkehr zu klassischen Werten und die Ablehnung subjektiver Sentimentalität. Die Symbolisten verfolgen dagegen zwar auch das Motto *arte pela arte*, kritisieren jedoch die reine, rationalistische Objektivität und sprechen sich für eine „revanche do espírito subjetivista, individualista, de interiorização, de espiritualidade“ aus (Coutinho [2004, Bd. I]: 140.). Dabei betrachten sie das Symbol als poetisches Mittel, das das Subjekt mit einem universellen Ganzen verbinden soll (vgl. Bosi [1994]: 263).

³⁰⁹ Vgl. Bosi (1994): 306.

³¹⁰ Als Beispiele können hier folgende Werke genannt werden: Graça Aranhas *Canaã* (1902), Euclides da Cunha *Os sertões* (1902), Lima Barretos *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), João Ribeiros literaturkritische Schriften (etwa *O folclore*, 1913) und Monteiro Lobatos *Urupês* (1918).

³¹¹ Bosi (1994): 307.

³¹² Vgl. Coutinho (2004, Bd. I): 141.

³¹³ Coutinho (2004, Bd. I): 147.

foi a autonomia literária, o Modernismo foi a maioria.³¹⁴ Und an einer anderen Stelle: „[...] a consciência literária brasileira atingiu a maioria. Então, perderam os brasileiros a noção de expatriamento cultural.“³¹⁵

In Bezug auf die Identitätsproblematik in der brasilianischen Literatur und Literaturgeschichtsschreibung lässt sich schließlich einen Entwicklungsprozess beobachten, die mit Coutinhos Worten zusammengefasst werden kann:

A literatura brasileira começou no século XVI, pela voz barroca dos jesuítas, em primeira linha Anchieta, que deve ser considerado o seu fundador. Iniciada no primeiro século, ela cresceu aos poucos, desenvolvendo gradativamente as suas características temáticas e formais, as suas peculiaridades, a sua fisionomia, promovendo uma fórmula brasileira, graças a uma crescente aproximação e incorporação da realidade humana, social e geográfica local, e ao esforço do pensamento nativista, a princípio contra Portugal, tornando-se autônoma com o Romantismo, para afinal, com o Modernismo, estabelecer-se o princípio de que a literatura brasileira deve ser antes de exportação que de importação.³¹⁶

I.3.2. Literaturgeschichtsschreibung in Brasilien

Es ist kurios, dass einige *estrangeiros*, d.h. Europäer die ersten sind, die im 19. Jahrhundert Eigentümlichkeiten in der Literatur von in Brasilien geborenen Autoren im Kontrast zur portugiesischen Literatur (an)erkennen und die brasilianischen Dichter zu einer Nationalisierung durch die Hinwendung zu ihrem Land ermutigen.

In dem Sammelband *Parnaso Lusitano* (1826) veröffentlicht Almeida Garrett den Beitrag „Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa“, in dem er die Brasilianer lobt und die Idee formuliert, sie sollten die lokalen Eigenschaften, ihre eigene Realität in ihrem literarischen Schaffen stärker berücksichtigen – „[...] deveriam escrever seguindo as sugestões da terra, trocando a mitologia pela realidade local.“³¹⁷ Mit seinem

(1825) wagt Ferdinand Denis den ersten Versuch einer literarischen Historiographie Brasiliens. Dort erkennt er die Existenz einer brasilianischen Literatur an, macht aber auf die Notwendigkeit der Entwicklung nationaler Aspekte aufmerksam, die diese Literatur begründen sollten. Dabei schafft er ein Theoriegerüst für den Nationalgedanken der Romantiker. Denis regt die Ablehnung der griechisch-römischen Mythologie an, deren Naturbilder für die ‚Neue Welt‘ nicht geeignet seien, und vertritt die Einbeziehung der brasilianischen Natur, sowie des einheimischen *índio* in die neue, sich

³¹⁴ Ebd.: 141.

³¹⁵ Ebd.: 26.

³¹⁶ Ebd.: 111.

³¹⁷ Cândido (1971, Bd. I): 304

herausbildende Literatur. In den Diskursen von Garrett und Denis sind in dieser Hinsicht einige Parallelen erkennbar.³¹⁸

Auch einige Reisende aus Europa befassen sich mit Brasiliens literarischen Erzeugnissen. So erscheint beispielweise 1829 in Deutschland das Buch *Rio de Janeiro wie es ist. Beiträge zur Tages- und Sitten-Geschichte der Hauptstadt von Brasilien* von Carl Schlichthorst, deutscher Offizier des *Corpo de Estrangeiros* – einer Abteilung des brasilianischen Militärs – zwischen 1824 und 1826. Schlichthorst widmet ein Kapitel seines Buchs der „Literatur von Brasilien“.³¹⁹ Dort behauptet er, es sei „natürlich, daß in einem Lande, welches der Beobachtung so viele große und reizende Bilder darbietet, sich die Poesie früh und schnell entwickelt.“³²⁰ Er hebt die alten Gesänge, die Natur und die „Eigenthümlichkeit der verschiedenen Raçen“ als Inspirationsquellen hervor und erkennt er in den Brasilianern (er nennt sie ‚Brasilier‘) „lauter Eigenschaften, welche, wenn sie von der Erziehung etwas ausgebildet werden, große Dichter hervorbringen müssen.“ Der ‚Brasilier‘ sei dabei „ein ganz anderes Wesen, als der Europäer, welcher mit ihm auf derselben Stufe der bürgerlichen Gesellschaft [stehe].“³²¹ Nicht zuletzt ist interessant, dass bereits Schlichthorst die mündlich überlieferten Traditionen der Indigenen (etwa die Mythologie) als geeigneten Rohstoff für das literarische Schaffen der brasilianischen Dichter hervorhebt. Dazu behauptet er:

Der brasilische Dichter [...] findet in den Traditionen der von ihm besiegten Völker, in ihren Sitten und Gebräuchen reichlichen Stoff für das Wunderbare, welches er zu seinen Dichtungen bedarf, und wenn er dann die einfachen und erhabenen Gestalten der christlichen Religion zu Hülfe nimmt, so ist in dieser Zusammenstellung nichts unnatürliches, weil sie in der Wirklichkeit begründet war. [...] Die griechische Mythologie, die gröstentheils [*sic*] auf Naturanschauungen begründet ist, würde überhaupt unter dem tropischen Himmel eine traurige Figur spielen.³²²

Der Österreicher Ferdinand Josef Wolf bietet mit seinem *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne* (1863) einen ersten Periodisierungsversuch – das Werk konfiguriert, so Antônio Cândido, eine „primeira visão sistemática de um estrangeiro, até o meado do século XIX.“³²³ Sein Werk bleibt deshalb lange Zeit als Referenz in den brasilianischen Literaturstudien – in den Worten Sílvio Romeros „oráculo de todos na matéria“ und „compêndio oficial de nossos cursos“.³²⁴ Wolf unterteilt die brasilianische Literaturgeschichte in fünf Phasen: 1) von der ‚Entdeckung‘ bis zum Ende des 17. Jahrhunderts; 2) die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts; 3) die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts; 4) vom Anfang des

³¹⁸ Ebd.: 305. Zu den Rollen von Garrett und Denis als Wegbereiter für die Literaturkritik der brasilianischen Romantik vgl. auch im zweiten Band das Kapitel „Raízes da crítica romântica“ (Cândido [1971, Bd. II]: 319-327).

³¹⁹ Vgl. Schlichthorst (1829): 200-226.

³²⁰ Ebd.: 200.

³²¹ Vgl. ebd.: 202.

³²² Ebd.: 209-210.

³²³ Cândido (1971, Bd. I): 336.

³²⁴ Romero (1980, Bd.I): 51.

19. Jahrhunderts bis 1840 und 5) von 1840 bis zum Jahr seiner Buchveröffentlichung.³²⁵ Wolfs Aufteilung folgt keinen klaren Theoriekriterien und bleibt fragmentarisch. Neben dem fragmentarischen und diffusen Charakter der Periodisierung kritisiert Romero den überschwänglichen Ton des Textes: „O livro de Ferdinand Wolf, feito às pressas, não tem vistas teóricas; é um produto artificial e diplomático. O tom geral é ditirâmico [...]“³²⁶

All diese Beispiele zeugen zwar von einer frühen Anerkennung der Besonderheiten einer sich in Brasilien entwickelnden Literatur, doch diese wird stets in Verbindung mit bzw. als Teil der portugiesischen Literatur dargestellt. Romero weist in seiner *História da literatura brasileira* (1888) auch auf den Mangel an brasilianischen Werken, die sich mit der Literaturgeschichte befassen – „[...] a estrangeiros coube a tarefa de traçar as primeiras notícias de nossas letras.“³²⁷ Von brasilianischen Autoren, „autores nacionais“, seien nur einige kurzen Beiträge, ‚spärliche‘ Monographien, Auseinandersetzungen mit einzelnen Epochen oder Analysen bevorzugter Schriftsteller zu finden.³²⁸

Afrânio Coutinho behauptet, die literarische Historiographie Brasiliens bestehe in ihrer ‚primitiven‘, d.h. frühen Phase bloß aus beschreibenden Darstellungen. Erst mit Romero beginne die brasilianische Literaturgeschichtsschreibung, wissenschaftlich begründet und systematisiert zu werden, sich um genaue Konzeptualisierungen und eine klare Methodologie zu bemühen. Für Coutinho stellt Romeros *História* ein Denkmal in der brasilianischen Literaturgeschichte dar.³²⁹

Auch Antônio Cândido bezeichnet das Werk als „o monumento central da nossa historiografia literária“, selbst wenn er es in seiner Begründung als ‚veraltet‘, in der Darstellung der Daten als ‚insuffizient‘ und in der Analyse teilweise als ‚mittelmäßig‘ („não raro medíocre“) betrachtet. Trotz dieser Kritik würdigt Cândido Romeros Werk insofern, dass es von den Arbeiten seiner Vorgänger zugunsten einer gezielten Systematisierung Gebrauch macht, um einen ersten Kanon der brasilianischen Literatur festzulegen – „[...] ainda vale por ter fixado o elenco do que se chama a nossa literatura.“³³⁰ In diesem Sinne beeinflusste Romeros Literaturgeschichte auch Cândidos *Formação da literatura brasileira*

³²⁵ Vgl. Wolf (1863). Warum Wolf das Jahr 1840 als Grenze zwischen den letzten beiden Phasen wählt, bleibt diffus. Er spricht nur sehr allgemein über eine politische und literarische Emanzipation – vom Vaterland Portugal und der Herrschaft eines ‚Pseudo-Klassizismus‘ – durch den Einfluss der Romantiker. Einige Marksteine werden zwar durch das Werk zerstreut genannt, etwa die Erklärung der vorzeitigen Mundschafft des Kaisers Pedro II., sowie die Veröffentlichung einiger Werke wie Antônio Gonçalves Teixeira de Souza's *Canticos lyricos*. Ein klares Kriterium bleibt jedoch aus.

³²⁶ Romero (1980, Bd. I): 53.

³²⁷ Romero (1980, Bd. I): 51. Neben den hier bereits genannten Werken von Almeida Garret, Ferdinand Denis und Ferdinand Wolf bezieht Romero auch auf Friedrich Bouterwerks *História da literatura portuguesa* (1804, Originaltitel *Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredsamkeit*) und Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondis *Literaturas do meio-dia da Europa* (1813, Originaltitel *De la littérature du Midi de l'Europe*).

³²⁸ Vgl. ebd.: 52. Romero listet die in seinen Augen wichtigsten Texte auf (vgl. S. 52-53).

³²⁹ Vgl. Coutinho (2002, Bd. I): 20.

³³⁰ Vgl. Cândido (1971, Bd. I): 336.

(*momentos decisivos*), bis heute ein Standardwerk in der brasilianischen Literaturwissenschaft – im Vorwort zur ersten Ausgabe gibt er diesen Einfluss ausdrücklich zu.³³¹

Romero geht von einem Konzept der historischen Entwicklung und der Herausbildung der Nationalvölker aus, das ethnographische Aspekte in den Vordergrund setzt. Mit klaren positivistischen und evolutionistischen Einflüssen verfolgt Romero das Ziel, eine ‚naturalistische‘³³² Arbeit zu schreiben, in der ethnologische, biologische, geografische/geologische, soziale und ökonomische Faktoren berücksichtigt werden, die die Herausbildung des brasilianischen Genies und Charakters bestimmen³³³ – in seinen Worten „[...] os elementos naturais de nossas letras [...]“.³³⁴ Um dieses Ziel zu erreichen, sei es notwendig, die Beziehungen zwischen der „vida intelectual“ und der „história política, social e econômica da nação“³³⁵ zu erörtern, sowie die Genese des ‚Brasilianers‘ durch die Mestizierung und den Einfluss dieser verschiedenen Faktoren zu untersuchen:

[...] será preciso deixar ver como o descobridor, o colonizador, o implantador da nova ordem das cousas, o português em suma, foi-se transformando ao contacto do índio, do negro, da natureza americana, e como, ajudado por tudo isso e pelo concurso de idéias estrangeiras, se foi aparelhando o *brasileiro*, tal qual ele é desde já e ainda mais característico se tornará no futuro.³³⁶

An dieser Stelle ist die Feststellung wichtig, dass Romero auch ein wichtiger Name in der brasilianischen Folkloristik darstellt. Auch er glaubte, in der volkstümlichen mündlichen Literatur die authentischen Eigenschaften der ‚Volksseele‘ reflektiert zu finden. In diesem Sinne veröffentlichte er verschiedene Werke zur Volkskultur, insbesondere zur mündlichen Literatur Brasiliens – von großer Bedeutung sind dabei die zweibändige Volksliedsammlung *Cantos populares do Brasil* (1883), die Sammlung *Contos populares do Brasil* (1885), sowie das Werk *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888). In *História da Literatura Brasileira* spielen die Untersuchungen zur brasilianischen Folklore ebenfalls eine erhebliche Rolle. Nach Romeros deterministischer Auffassung ist die Entstehung des brasilianischen Volks nicht nur historisch und soziologisch, sondern auch biologisch und geographisch begründet. In seiner Vorstellung gelten diese Bestimmungsfaktoren auch für die Herausbildung des brasilianischen (National-)Geistes.

Unter diesem Blickwinkel behauptet er in der *História*: „Todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas idéias. Os operários deste fato inicial têm sido: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira.“³³⁷ An einer anderen Stelle ergänzt er: “Um dos

³³¹ Vgl. ebd.: 12.

³³² Romero (1980, Bd. I): 57

³³³ Ebd.: 55.

³³⁴ Ebd.: 57

³³⁵ Ebd.: 55.

³³⁶ Ebd. Hervorhebung im Original.

³³⁷ Romero (1980, Bd. I): 54.

fenômenos mais interessantes no estudo das criações populares é o que se poderia chamar o *mestiçamento* de todas elas nos países de formação colonial. [...] As lendas, as canções, os contos, os mitos, a língua e até as danças deixam-se misturar de produtos de proveniências diversas.”³³⁸

Romero unterteilt die brasilianische Literaturgeschichte in vier große Phasen: 1) *período de formação* (1500-1750); 2) *período de desenvolvimento autônomo* (1750-1830); 3) *período de transformação romântica* (1830-1870) und 4) *período de reação crítica* (ab 1870³³⁹).³⁴⁰ Diese erste Periodisierung wird in einem späteren Werk – *Evolução da Literatura Brasileira (vista sintética)* (1905) – überdacht und nach unterschiedlichen Kriterien entsprechend angepasst, so dass Romero drei weitere Periodisierungsmöglichkeiten auf der Grundlage seiner ersten Unterteilung vorschlägt.³⁴¹ In diesem Sinne ist in Romeros Herangehensweise eine gewisse Unentschlossenheit augenfällig. Es bleibt dennoch festzuhalten, dass sein Werk einen wesentlichen Beitrag zur Konsolidierung der historischen Methode in der brasilianischen Literaturwissenschaft, sowie zu einer „concepção historicista e sociológica da literatura“³⁴² in Brasilien geleistet hat.

Nicht zuletzt muss hier betont werden, dass Romeros Auffassung von Literatur und Literaturgeschichte von der Gedankenwelt der deutschen Romantik herrührt, die sie mit dem „gênio nacional“ identifizierte und ihre Entwicklung im Einklang mit der Herausbildung des nationalen Bewusstseins betrachtete.³⁴³ Dies geht mit den Idealen der *Escola do Recife* einher, die angesichts des Einflusses deutscher Romantik auch als *Escola Alemã* bezeichnet wird. Romero begründet seinen Periodisierungsvorschlag durch ein weitreichendes Verständnis des Literaturbegriffs, das sich nicht auf die Belletristik beschränkt, sondern alle ‚Volksausdrücke‘ umfasst. Dieses Verständnis verdankt er den deutschen Diskursen:

Cumpre declarar, por último, que a divisão proposta não se guia exclusivamente pelos fatos literários; porque para mim a expressão *literatura* tem a amplitude que lhe dão os críticos e historiadores alemães. Compreende todas as manifestações da inteligência de um povo: – política, economia, arte, criações populares, ciências... e não, como era de costume supor-se no Brasil, somente as intituladas *belas-letras*, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na *poesia!*...³⁴⁴

³³⁸ Ebd.: 153. Meine Hervorhebung.

³³⁹ Bis zur Veröffentlichung des Werks 1888.

³⁴⁰ Vgl. Romero (1980, Bd. I): 57. Die Eingrenzung der jeweiligen Phasen erklärt Romero wie folgt: „Os anos de 1500 e 1750, que encerram o primeiro período, justificam-se, aquele, porque daí partiu o conhecimento do país; o outro, porque na última metade do século XVIII, alterando-se o nosso sistema colonial e econômico, preparou-se a grande escola mineira [...]./ A data de 1830, se não marca uma época literária no estreito sentido, designa-a no lato; porque determina a invasão completado romantismo na política e seu transbordamento na literatura./ [...] Quanto a 1870, que abre a quarta e última fase, pode determinar-se que o romantismo começou a receber os primeiros e mais rudes golpes a datar desse tempo.” Ebd.: 58.

³⁴¹ Vgl. Romero (1905): 43-45.

³⁴² Coutinho (2004, Bd. I): 21.

³⁴³ Vgl. ebd.

³⁴⁴ Romero (1980, Bd. I): 58. Hervorhebung im Original.

Neben Sílvio Romeros Literaturgeschichte stellen Afrânio Coutinhos *A literatura no Brasil* (erste Auflage 1955) und Antônio Cândidos *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)* (erste Auflage 1959) zwei weitere Standardwerke dar, auf die ein Großteil der Forscher in der brasilianischen Literaturwissenschaft rekurriert.

Anders als Romero, der eine ‚historisch-soziologisch-kulturelle Doktrin‘ als Vermächtnis hinterlässt, setzt sich Coutinho eine ‚ästhetisch-literarische Doktrin‘ für die literarische Historiographie zum Ziel.³⁴⁵ Statt chronologische oder politische Kriterien für die Periodisierung der brasilianischen Literaturgeschichte zu nutzen, zieht er eine Einordnung durch stilistische Aspekte vor, die eine bestimmte Zeitspanne als zusammenhängende Epoche kennzeichnen.³⁴⁶ Dennoch unterstreicht er, dass die historischen Begebenheiten der verschiedenen Epochen stets ein nicht unerhebliches Kriterium für die Analyse literarischer Werke bleiben, auch wenn er sie für die Unterteilung der Epochen als sekundär sieht.³⁴⁷

Coutinho erkennt zwar eine starke Verbindung zwischen Geschichte und Literatur in Brasilien, schließt jedoch in seiner strengen „doutrina estético-literária“³⁴⁸ wichtige Texte aus. So behauptet er, Werke von Chronisten der Kolonialzeit wie etwa Caminha oder Gândavo seien keine Literatur, sondern historiographische Werke, „documentos sociais“, die zwar in ihrer möglichen Verbindung zur literarischen Entwicklung in Brasilien erwähnt, in einer Literaturgeschichte jedoch nicht analysiert werden sollten.³⁴⁹

Coutinhos Ansatz ist für eine ästhetisch begründete Herangehensweise sicher legitim und gut fundiert, für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit jedoch nicht adäquat. Nichtsdestoweniger ist es beachtenswert, dass auch bei Coutinho Überlegungen zur Rolle von Folklore und mündlicher Literatur in der brasilianischen Literatur(geschichte) Platz finden.³⁵⁰

In *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)* vertritt Antônio Cândido die historiographische Methode und behauptet: „[...] o nacionalismo artístico [...] é fruto de condições históricas, – quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade.“³⁵¹ Er sieht die Literatur

³⁴⁵ Vgl. Coutinho (2004, Bd. I): 69.

³⁴⁶ In Coutinhos Periodisierung erscheinen folgende ‚Zeitalter‘ bzw. Epochen: 1) *Era Barroca*, 2) *Era Neoclássica*, 3) *Era Romântica*, 4) *Era Realista*, 5) *Era de Transição* und 6) *Era Modernista*.

³⁴⁷ Vgl. Coutinho (2004, Bd. I): 67-70. Coutinho erklärt es zusammenfassend: „O sistema periodológico de natureza estilística não pretende abolir a cronologia ou fugir dela. Apenas não aceita a cronologia como critério de divisão, porquanto ela nada exprime quanto à natureza estética ou literária do período. A periodização estilística aceita a cronologia como marco secundário de referência histórica, pois a periodização estilística não foge da história. Situa-se nela. O que se repele é que a divisão periódica seja baseada apenas em datas arbitrárias ou nas dos feitos políticos.“ Ebd.:68-69.

³⁴⁸ Coutinho (2004, Bd.I): 69.

³⁴⁹ Vgl. ebd.: 74.

³⁵⁰ Vgl. insbesondere die Kapitel „O folclore: literatura oral e literatura popular“ (Coutinho [2004, Bd. I]: 185-194) und „A literatura e o conhecimento da terra“ (Coutinho [2004, Bd. I]: 233-243).

³⁵¹ Cândido (1971, Bd. I): 27.

als ein System, das sowohl von internen Merkmalen – etwa Sprache, Themen und Bilder – als auch von Elementen sozialer und psychischer Natur gekennzeichnet ist. Diese würden sich historisch auszeichnen und die Literatur dabei zu einem ‚organischen Aspekt der Zivilisation‘ machen. Die Literatur sei daher ein symbolisches System, das eine Kontinuität und somit eine historische Tradition schaffe. In diesem Sinne muss die Analyse literarischer Texte auch externe Faktoren – die historische, politische, soziale Konstellation – miteinbeziehen.³⁵²

Cândidos Werk betont den Arkadismus (1750-1836) und die Romantik (1836-1880) als ‚entscheidende Momente‘ in der Herausbildung der brasilianischen Nationalliteratur. Die Arkadisten sieht er als ‚spirituelle Vorfahren‘ der Romantiker, die zwar universelle und der brasilianischen Realität meist fremde Kriterien verfolgen, jedoch die Hinwendung zur Natur in die Literatur einführen³⁵³ (allerdings mit einem stark eurozentrischen Charakter). Mit der Romantik beginnt die brasilianische Literatur seiner Auffassung nach, sich die Aufgabe der literarischen Nationalisierung bewusst zu stellen. In diesem Kontext unterstreicht Cândido vier große Thematiken, die als Leitlinien bei der Herausbildung der brasilianischen Literatur als System und in Korrelation mit der Ausarbeitung des Nationalbewusstseins zwischen 1750 und 1880 dienen: „[...] conhecimento da realidade local; a valorização das populações aborígenes; o desejo de contribuir para o progresso do país; a incorporação aos padrões europeus.“³⁵⁴

Hier muss festgehalten werden, dass diese Thematiken die groben Züge darstellen, die den gesamten Prozess der brasilianischen Identitäts(er)findung markieren, auch wenn sie im Modernismus des 20. Jahrhunderts neu interpretiert werden. Cândidos *Formação* ist zweifelsohne eins der bedeutendsten Werke der brasilianischen Literaturwissenschaft, doch die chronologische Begrenzung auf Arkadismus und Romantik lässt leider den Modernismus außer Acht, der ebenfalls als ein weiterer bedeutsamer *momento decisivo* der literarische Identitätskonstruktion betrachtet werden muss.

Eine aktuellere Literaturgeschichte³⁵⁵ mit einem für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit wertvollen Ansatz bietet José Aderaldo Castello mit *A literatura brasileira. Origens e unidade* (1999). Castello vertritt die Idee einer engen Verbindung zwischen der soziopolitischen Geschichte und der Literaturgeschichte in Brasilien, insbesondere im Hinblick auf die

³⁵² Vgl. ebd.: 23-24.

³⁵³ Vgl. ebd.: 17.

³⁵⁴ Ebd.: 72.

³⁵⁵ Die aktuellste Literaturgeschichte scheint Carlos Nejar *História da literatura brasileira. Da Carta de Caminha aos contemporâneos* (2011) zu sein. Nejar beschäftigt sich dabei nicht mit der Frage der Periodisierung, sondern bietet zum einen Kapitel zu den Hauptcharakteristika und wichtigsten Autoren verschiedener Epochen, zum anderen einige monographische Kapitel zu ausgewählten, herausstechenden Autoren. Zu begrüßen ist Nejar Berücksichtigung der ‚gegenwärtigen‘ Literatur, allerdings wurden dort lediglich die Literatur bis 1970 anhand der Darstellung von „nomes representativos“ (wichtige Autoren) behandelt. In diesem Sinne wird Nejar Literaturgeschichte hier nicht näher betrachtet.

Konstruktion der nationalen Identität. Insofern schlägt Castello eine Unterteilung der brasilianischen Literaturgeschichte in drei Perioden vor: 1) *Período Colonial* (16. und 17. Jahrhundert); 2) *Período Nacional I* (19. Jahrhundert); 3) *Período Nacional II* (20. Jahrhundert). Diese Auffassung soll im folgenden Kapitel erläutert werden.

I.3.3. Romantik und Modernismus als Marksteine der literarischen Nationalisierung

José Aderaldo Castellos *A literatura brasileira. Origens e unidade* beginnt mit einem einführenden Kapitel über die Konzeptualisierung von ‚brasilianischer Literatur‘, in dem er unter Berücksichtigung der soziopolitischen Geschichte der Frage der literarischen Identität und der externen (europäischen) und internen Einflüsse bei der Herausbildung der nationalen Literatur nachgeht, um schließlich den oben erwähnten Periodisierungsvorschlag darzulegen.³⁵⁶

In Castellos Auffassung ist die Nationalisierung der Literatur in Brasilien als ein langer Prozess zu betrachten, der mit der Entdeckung und dem Beginn der „relação homem ↔ terra“ – der Beziehung zwischen Mensch und Boden – vor dem Hintergrund der Kolonisation in Gang gesetzt wird. Dieser Prozess wird durch die im 19. Jahrhundert herausragende Literaturkritik gestärkt, die einen wesentlichen Beitrag zu einer fortschreitenden Bewusstwerdung der Verbindung Individuum-Nation leistet.³⁵⁷ In Castellos Darstellung wird in diesem Sinne das brasilianische *nation building* beschrieben.

Die interne Werdegang der brasilianischen Literatur ist von einigen Topoi („freqüências e constantes temáticas“) gekennzeichnet, die chronologisch mit der Entwicklung der soziopolitischen Geschichte einhergehen.³⁵⁸ Insofern durchdringen sich Geschichte und Literatur in wechselseitiger Abhängigkeit. Dabei sind vier Hauptstränge zu unterscheiden: 1) der Nativismus während der Kolonialzeit (16. und 17. Jahrhundert); 2) der romantische Nationalismus in der Zeit des Kaiserreichs (19. Jahrhundert); 3) der Neonationalismus während der *República velha* (1920er und 1930er Jahre) und 4) die *Brasilidade*³⁵⁹ in der *República nova* (ab den 1940er Jahren).³⁶⁰

³⁵⁶ Vgl. Castello (1999, Bd. I): 17-33.

³⁵⁷ Vgl. ebd.: 17-18.

³⁵⁸ Castello erläutert die Entwicklung auch kurz in einem breiteren Zusammenhang, bei dem Brasilien und die brasilianische Literatur als Teil eines lateinamerikanischen Panoramas betrachtet werden. Dabei berücksichtigt er den Nationalisierungsprozess aus der Sicht und nach der Zuschreibung der europäischen – spanischen und portugiesischen – Kolonisatoren. Nach dieser Außenperspektive unterscheidet Castello zwischen vier Etappen: „1^a) a heróica e épica do século XVI; 2^a) a de exploração e de vigilante contenção, dos séculos XVI-XVII ao XVIII; 3^a) a de reação nacionalista e afirmação americanista do século XIX; 4^a) finalmente, no século XX, a conquista definitiva da maturidade [das ex-colônias].“ Ebd.: 19-20. Für den Rahmen der vorliegenden Arbeit ist die Außenperspektive zweitrangig. Deshalb wird hier auf eine genauere Betrachtung des Themas verzichtet. Vgl. dazu ebd.: 18-20.

³⁵⁹ Auf den Begriff der *Brasilidade* soll später näher eingegangen werden.

³⁶⁰ Castello (1999, Bd. I): 18.

Castellos Periodisierungsvorschlag basiert auf die Auswirkungen von externen, europäischen Einflüssen einerseits und andererseits von internen, einheimischen Impulsen auf die Beziehung Mensch ↔ Boden: „Visando a esclarecer origens, evolução e conseqüente definição da literatura brasileira, propomos um esquema de periodização fundamentada na atuação do que consideramos ‚influxos externos‘ – tudo o que resulta da ação adventícia, e ‚internos‘ – tudo o que resulta da reação autóctone, ‚brasileira‘ e mestiça, ambas estimulando a relação homem ↔ terra.“³⁶¹ Diese Vorstellung entspricht auch der zuvor geschilderten Idee von Antônio Cândido, dass die Herausbildung der brasilianischen Literatur aus einer Mischung von europäischen Traditionen und brasilianischen ‚Entdeckungen‘ hervorgeht.³⁶²

Historisch unterteilt Castello die brasilianische Literatur in drei Perioden – *Período Colonial*, *Período Nacional I* und *Período Nacional II* –, die jeweils verschiedene stilistische Epochen beinhalten. Im Folgenden sollen die drei Perioden näher betrachtet werden.

Die erste Periode, *Período Colonial*, erstreckt sich vom 16. bis ins 18. Jahrhundert und umfasst vier stilistische Epochen: *Quinhentismo*, Barock, Arkadismus und Vorromantik. In dieser Zeit überwiegen zunächst die externen, europäischen Einflüsse auf die Beziehung Mensch ↔ Boden. Mit der Niederlassung der portugiesischen Kolonisatoren, dem Kontakt mit den einheimischen Indigenen und dem Anfang der *miscigenação*, der Mestizierung, beginnen die ersten internen Impulse, die den langen Prozess der ‚Identitätseroberung‘ auslösen.³⁶³ Dabei lassen sich nativistische Tendenzen,³⁶⁴ erste indianistische Motivationen³⁶⁵ und die Herausbildung eines kritischen Bewusstseins beobachten – Faktoren, die Resonanz auf die Poetik finden sollen.³⁶⁶

³⁶¹ Ebd.: 20-21.

³⁶² Vgl. Cândido (1971, Bd. I): 28.

³⁶³ Vgl. Castello (1999, Bd. I): 21.

³⁶⁴ Nativismus wird in der Ethnologie/Völkerkunde als ein „betontes Festhalten an bestimmten Elementen der eigenen Kultur infolge ihrer Bedrohung durch eine überlegene fremde Kultur“ verstanden (vgl. Duden). Ralph Linton definiert nativistische Bewegungen als „[a]ny conscious, organized attempt on the part of a society’s members to revive or perpetuate selected aspects of its culture“ (Linton [1943]: 230). In diesem Sinne werden als ‚nativistische Tendenzen‘ hier bewusste Versuche von Intellektuellen bezeichnet, ausgewählte Aspekte der brasilianischen Realität aufzuwerten.

³⁶⁵ Hier ist eher ein erstes allgemeines Interesse für die indigene Bevölkerung und Kultur gemeint. Dieses Interesse mündet aber später in eine Aufwertung des Indios und der indigenen Traditionen, die in der Romantik als Grundsatz für die Suche nach den brasilianischen Wurzeln und der nationalen Identität dienen wird.

³⁶⁶ In Castelllos Worten: „1) nativismo de exaltação das coisas materiais e de louvor servil, transformando-se até o *reconhecimento de valores, lendas e tradições*; 2) indigenismo/indianismo, compreendido desde a observação e informação subordinadas a objetivos políticos, econômicos, administrativos, religiosos, até os *contatos e conflitos geradores da imagem histórica e legendária ou mítica do índio*; 3) formação da consciência crítica, em que 1) e 2) devem ser relacionados com reflexos e reflexões das poéticas tradicionais“ (1999: 21-22). Meine Hervorhebungen.

Die Interaktion zwischen externen Einflüssen und internen Impulsen verschärft sich allmählich und ermöglicht den Beginn des Synkretismus.³⁶⁷ In dieser Periode sticht das Zusammentreffen mit den Indigenen hervor, wobei die Perspektive des Kolonisators noch vorherrscht. Nach und nach schlagen die literarischen Manifestationen im *Período Colonial* intern Wurzeln, bis die kritische Reflexion im 18. Jahrhundert stärker wird und literarische Strömungen entstehen lässt, die eine erste „[...] procura de uma expressão literária em função da nacionalidade em formação“³⁶⁸ aufdecken – insbesondere Barock und Arkadismus.

Die zweite Periode betrifft den 19. Jahrhundert. Sie markiert den Beginn der ‚Nationalisierung‘ der Literatur³⁶⁹ und wird demnach als *Período Nacional I* bezeichnet. Als ‚Treibmittel‘ dafür gelten die Reformen, die zwischen 1808 und 1820 angesichts der Niederlassung des portugiesischen Hofes in Brasilien stattfanden, sowie deren Auswirkungen.³⁷⁰ Nicht zuletzt gibt die Unabhängigkeitserklärung 1822 den Hauptanstoß für die intensive Beschäftigung mit der Frage der nationalen Identität durch die Valorisierung der eigenen Kultur im Unterschied zur portugiesischen.

Der *Período Nacional I* schließt folgende Epochen ein: Romantik, *Poesia científica*, Realismus, Naturalismus, Parnasianismus und Symbolismus. Dennoch muss betont werden, dass die Romantik diese Phase nicht nur einleitet, sondern am stärksten prägt. Castello weist darauf hin, dass diese Periode auch als „Período Romântico“ dargestellt werden könnte.³⁷¹ Kennzeichnend für den *Período Nacional I* ist eine Umkehrung des Verhältnisses zwischen externen Einflüssen und internen Impulsen. Die interne Perspektive übernimmt die zentrale Rolle. Diese Inversion macht sich auf das literarische Schaffen und auf die Literaturkritik bemerkbar – „[...] os [influxos] internos se fazem ativamente atuantes sobre a relação homem ↔ terra, inspirando teorias, enquanto a nossa história geral começa a ser repassada pela revisão crítica.“³⁷²

Im Vergleich zum *Período Colonial* sind hier drei Entwicklungstendenzen festzuhalten. Erstens entwickelt sich der Nativismus zum Nationalismus,³⁷³ zweitens erscheint der Indianismus als literarische Strömung, die mythische Vorstellung des Indios als

³⁶⁷ In diesem Zusammenhang können beispielsweise die Arbeiten der Jesuiten, insbesondere die von José de Anchieta und Antônio Vieira genannt werden. Vgl. Kapitel I.3.1.

³⁶⁸ Castello (1999, Bd. I): 22.

³⁶⁹ Laut Castello ist ab dann der Gebrauch des Adjektivs ‚brasilianisch‘ für die literarische Manifestationen zweifellos berechtigt: „Desde então até hoje, é o caso em que às designações dos sucessivos movimentos ou estilos podemos apor seguramente o adjetivo ‚brasileiro‘ [...].“ Ebd.: 25.

³⁷⁰ Vgl. ebd.: 24.

³⁷¹ Vgl. ebd.: 26.

³⁷² Ebd.: 23.

³⁷³ Das Duden-Wörterbuch bietet zwei Definitionen für den Begriff ‚Nationalismus‘: 1) „(meist abwertend) übersteigertes Nationalbewusstsein“ und 2) „erwachendes Selbstbewusstsein einer Nation mit dem Bestreben, einen eigenen Staat zu bilden“. In Castellós Auffassung ist die zweite Definition treffend, wobei das Bestreben nach der Bildung eines eigenen Staats weniger zutrifft als das Bestreben, eine eigenständige Kulturnation zu werden.

Verkörperung der brasilianischen Wurzeln hervorbringt,³⁷⁴ und drittens wird das kritische Bewusstsein durch die Selbstreflexion und die Bemühung um die Selbstdarstellung verstärkt. Castello zieht ein Fazit: „Em suma, nativismo e indianismo encontram-se agora para o revigoramento da ideologia nacionalista.“³⁷⁵ Ein weiterer Aspekt, der hier Erwähnung verdient, ist – analog zur Thematisierung der sozialen Lage der Indigenen im *Período Colonial* – die kritische Thematisierung der sozialen Lage schwarzer Sklaven, die vor allem in der romantischen Strömung des *Condoreirismo* (auch *Condorismo*)³⁷⁶ Eingang findet. Zusammenfassend lässt sich über den *Período Nacional I* behaupten:

[...] no segundo período, modelos, estilos, ideais, teorias e poéticas [...] evidenciam um movimento de procura com aceitação seletiva da nossa parte, acompanhada de reflexão crítica, isto é, adequação e programação. Modelos, teorias e poéticas passam a ser progressivamente submetidos à nossa reanálise crítica intimamente comprometida com a representação da realidade brasileira.³⁷⁷

Die dritte Periode, die der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – bis 1960 – entspricht und die Epochen *Pré-modernismo* und Modernismus umfasst, nennt Castello *Período Nacional II*. Sie wird *par excellence* als die Phase der Synthese und Reife betrachtet, in der der Nationalismus neu interpretiert wird und sich dadurch verwandelt. Dieser ‚Neonationalismus‘ wird durch die „incorporação do sentido e sentimento da ‚brasilidade““ bereichert und gekennzeichnet.³⁷⁸

Die vorangegangene Periode – *Período Nacional I* (oder *Período Romântico*) – zeigte eine Erneuerung der Betrachtungsweise über das eigene Land und die nationale Kultur, bezweckte dabei eine „revisão geral do Brasil“³⁷⁹ in Bezug auf die Gedankenwelt des *Período Colonial*. Im Gegenzug bildet der *Período Nacional I* eine wesentliche Grundlage für die neue Interpretation und Überarbeitung der Identitätsfrage im *Período Nacional II*, der vom Modernismus maßgeblich charakterisiert wird. Die Ideale der Romantik widerspiegeln und projizieren sich dort, wobei der Modernismus eine konstruktive Entwicklung im Hinblick auf

³⁷⁴ Castello macht darauf aufmerksam, dass der Indianismus (im allgemeinen Sinne der Beschäftigung mit den Indigenen) in dieser Periode sich eigentlich in drei verschiedene Zweige aufteilt – literarisch, politisch und wissenschaftlich: „[...] o indianismo triparte-se: 1°) pelo campo da literatura, sob acentuado tratamento mítico, 2°) pela administração e política de defesa e proteção do índio, 3°) pelo dos estudos definitivamente científicos [...]“ (1999, Bd. I: 23). Im Rahmen dieser Arbeit beschränken wir uns auf den Indianismus als literarische Auseinandersetzung mit dem Bild des Indios.

³⁷⁵ Ebd.: 24. An einer anderen Stelle behauptet Castello: „[...] o fundamento interno do romantismo brasileiro [está] no ‚sentimento nativista‘, conjuntamente com o indigenismo/indianismo [...]“ (ebd.: 27).

³⁷⁶ Die Strömung des *Condoreirismo* weist abolitionistische und republikanische Züge auf und findet ihre Hauptvertreter in der sogenannten dritten romantischen Generation, zwischen 1860 und 1870. Wichtige Namen sind dabei u.a. die Dichter Antônio de Castro Alves und Joaquim de Sousa Andrade, bekannt als Souzaândrade.

³⁷⁷ Castello (1999, Bd. I): 25.

³⁷⁸ Vgl. ebd.: 28. Der Begriff *brasilidade* wird hier im Sinne von Mário de Andrades Konzept gebraucht, das später genauer betrachtet wird.

³⁷⁹ Castello (1999, Bd. I): 28.

den Rückgriff auf die vergangenen Vorstellungen über das ‚Nationale‘ erfährt – „Assume uma amplitude de visão que a perspectiva romântica ainda não podia alcançar, mas para a qual contribuiria poderosamente.“³⁸⁰ Wie bei der Romantik in einem ersten Moment, so wird jetzt im Modernismus eine allgemeine Erneuerung anvisiert – „[...] nacional, ampla e complexa, também discutida em termos brasileiros: nacionalismo/regionalismo, brasilidade.“³⁸¹ Demnach wird der Modernismus als eine Art ‚neue Romantik‘ betrachtet („[...] o Modernismo é uma forma de neo-romantismo.“³⁸²).

Castello fasst die Entwicklung im *Período Nacional II* wie folgt zusammen:

Distingue-se então: 1º) pelo neo-indianismo de ‚devoração‘ das persistências externas verdadeiramente não assimiladas e pela investigação do caráter nacional; 2º) pela análise das poéticas em voga em termos de rigorosa adequação com a nossa expressão e criação próprias; 3º) pela observação objetiva e imparcial do social já abalado em fins do século XIX, quando se abrem novas perspectivas com a imigração e o fim da escravidão. (28)

Es bleibt festzuhalten, dass ausgehend von einer traditionellen Zweiteilung der brasilianischen Literaturgeschichte – koloniale Phase vs. autonome/nationale Phase – nun auf eine Dreiteilung zu schließen ist.³⁸³ Die autonome/nationale Phase ab der politischen Unabhängigkeit wird in *Período Nacional I* und *Período Nacional II* gespalten, jeweils mit der Romantik und dem Modernismus als Marksteine für verschiedene erneuernde Interpretationen der Identitätsfrage.

Neben diesem fundierten Periodisierungsvorschlag ist ein weiterer wertvoller Ansatz in Castellos Auffassung zu betonen. Er spricht von Autoren und/oder Werken, die in der brasilianischen Literaturgeschichte – im Allgemeinen und in jeder Periode oder Epoche – eine Schlüsselrolle spielen, indem sie die ihrer Zeit und literarischer Auffassung entsprechenden Ideale und Ziele – seien es ästhetisch-formale, thematische oder kritisch-theoretische – repräsentativ vereinen. Sie erscheinen somit als „autores-síntese“ und „obras-síntese“ von bestimmten literarischen Ideologien, die den Weg der nationalen Identitätskonstruktion kennzeichnen. In Castellos Worten:

Finalmente, no todo ou em etapas sucessivas nos espaços históricos propostos, se distribuem presenças centralizadoras, nomeados autores-síntese ou apenas obras-síntese, para os quais, em definição, convergem reflexão, reação e expansão afetivas da inteligência, da sensibilidade, da imaginativa e do potencial expressivo do brasileiro. Permitem-nos avaliar melhor o nosso anseio de identidade através da representação literária, primeiro voluntária, depois intencionalmente dirigida, de quadros que se justapõem de nossa vida, organização, tradições e paisagem. Autores e obras-síntese se exprimem assim atentos à formação da consciência crítica que tem presidido a transformação literária simultaneamente com o processo de nossa formação. Em última análise, sob a intuição capaz de gerar visões

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Vgl. ebd.: 29.

antecipadoras ou mesmo proféticas e a sensibilidade mais a reflexão voltadas para a sondagem do Brasil exprime-se um esforço descritivo e a seguir analítico de compreensão. Da descrição à análise é que se caminha para a síntese, concomitantemente com teorias e ideologias.³⁸⁴

Vom diesem Gedanken ausgehend um mit dem Augenmerk auf der literarischen Identitätskonstruktion wird in der vorliegenden Arbeit die These vertreten, dass José de Alencar und Mário de Andrade jeweils die Romantik und den Modernismus repräsentativ synthetisieren.³⁸⁵ Darüber hinaus werden Alencar und Andrade, sowie ihre Werke als Inbegriffe für die Nationalisierung der brasilianischen Literatur in ihren zwei ausschlaggebenden Momenten betrachtet.

In diesem Zusammenhang zeigt sich der Rückgriff auf die Folklore und besonders auf die mündliche Literatur in beiden Momenten als wesentliches Instrument für den literarischen Ausdruck des nationalen Charakters, doch mit verschiedenen Schwerpunkten bzw. Interpretationen. Während für die Romantik und Alencar der einheimische Indio als Nationalheld fungiert, tritt im Modernismus und bei Mário de Andrade der *mestiço* als Verkörperung der *brasilidade* in den Vordergrund.

Bevor dieser Weg im Hauptteil der Arbeit nachgezeichnet wird, soll zunächst die Entwicklung der Folkloreforschung in Brasilien – mit dem Fokus auf die Studien zur mündlichen Literatur – geschildert werden.

1.3.4. Folkloristik und die Forschung zur mündlichen Literatur in Brasilien³⁸⁶

Als anerkanntes wissenschaftliches Fach etabliert sich die Folkloristik in Brasilien erst gegen Mitte des 20. Jahrhunderts. Entscheidend dafür ist u.a. die Gründung der *Comissão Nacional de Folclore* (1947) durch das *Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura*. In den 1950er Jahren wird die Folkloristik durch die Organisation verschiedener Kongressen in ganz Brasilien, sowie durch die Unterstützung der Bundesregierung breit gefördert.³⁸⁷ Diese Etablierung findet zwar erst spät statt, doch die Entwicklung der Folklorestudien wird wesentlich früher in Gang gesetzt.

Der Beginn der systematischen Folkloreforschung wird zunächst durch das Interesse für die mündliche Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgelöst. Insbesondere die volkstümliche Lyrik – die Volkslieder – und die Volkserzählungen – Mythen, Legenden und

³⁸⁴ Ebd.: 29.

³⁸⁵ Castello selbst nennt Alencar ein *autor-síntese* der brasilianischen Romantik und widmet ihm sogar ein ganzes Kapitel seiner Literaturgeschichte (Vgl. [1999, Bd. I]: 259-280).

³⁸⁶ Ein Teil der hier ausgeführten Ergebnisse erschien bereits in Brück-Pamplona (2014).

³⁸⁷ Vgl. Almeida (1957): 290. 1957 schreibt Almeida in *Inteligência do folclore*: „O Folclore não é mais, no Brasil, uma disciplina de estudo limitado a alguns especialistas, é um campo aberto à pesquisa, à observação e à análise. Em toda parte acompanhamos as suas demonstrações com um grande amor e, por tudo quanto refletem da psique nacional, podemos estimar a necessidade do seu conhecimento e o sentido real da sua aplicação.“ (Ebd.)

Märchen – wecken die Neugier der Intellektuellen, die darin wichtige und inspirierende Züge des nationalen Volkscharakters für zu finden glauben.³⁸⁸

Die ersten Studien zur mündlichen Literatur (vor allem zu Volkserzählungen) finden ihre Quellen in dem Material über die indigenen Völker. Dabei ist das Interesse für den Indio im 19. Jahrhundert zumindest teilweise auf den Einfluss der Romantik in Literatur und Kunst, sowie auf das von der Unabhängigkeitserklärung angespornte zunehmende Nationalgefühl in der Politik zurückzuführen.³⁸⁹ In diesem Zusammenhang dient das Bild des Indigenen als ‚Urbrasilianer‘ als große Inspiration für das literarische Schaffen. Außerdem wird dadurch auch ein anthropologisches Interesse angeregt. Mary MacGregor-Villarreal meint dazu:

Many Brazilian writers and artists turned to the Indian as a major figure in and an important inspiration for their creative efforts. However, the impact of such interests extended beyond the arts themselves. One result of this new-found intellectual concern with the Indian was an investigation of his customs and traditions, including *mitos* and *lendas*. Thus, some of the first collections of folklore in Brazil recognized by Brazilian folklorists themselves are of narratives told by Indians [...].³⁹⁰

Im Übergang zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert erscheint auch das Erbe der afrikanischen und afro-brasilianischen Sklaven als wichtiger Forschungsgegenstand der Folklorestudien, bis schließlich der *mestiço* als Bild des ‚wahren Brasilianers‘ fungiert. Insbesondere in den 1930er Jahren wird der afrikanische Beitrag zur brasilianischen Folklore gründlich untersucht. Dabei stechen die Arbeiten von Raimundo Nina Rodrigues und Arthur Ramos hervor.³⁹¹

Der genaue Ursprung der Folkloristik in Brasilien kann kaum bestimmt werden. Dennoch wird die Veröffentlichung der ersten Werke über mündliche Literatur in den 1870er Jahren häufig als Markstein für den Beginn der Folklorestudien identifiziert. In diesem Kontext veröffentlicht José de Alencar im Dezember 1874 eine Serie von Briefen an Joaquim Serra in der Zeitung *O Globo* mit Reflexionen über die traditionelle Volkspoesie (genauer Volkslieder) seiner Heimatprovinz Ceará. Die gesamte Briefserie erscheint später als Buch unter dem Titel *O nosso cancionero*. Das Werk gilt als das erste folkloristische Dokument über die

³⁸⁸ Vor dieser Zeit gab es keine systematische Folkloreforschung, die Folkloristik war als Disziplin noch nicht begründet worden. Es erschienen lediglich einige Informationen zu indigenen Traditionen, Aberglauben, Mythen und Legenden fragmentarisch und vereinzelt in Reiseberichten und Chroniken, die von Europäern verfasst wurden. In diese Richtung argumentiert auch MacGregor-Villarreal: „Although many materials such as childhood reminiscences and travel journals published prior to that period contain data useful to narrative scholars, they were written before the advent of folkloristics as a field of study in Brazil and as such are not considered items of systematic folklore research.“ (1994): xx-xxi.

³⁸⁹ Vgl. MacGregor-Villarreal (1994): 51.

³⁹⁰ Ebd.: 51-52.

³⁹¹ Die repräsentativsten Werke in diesem Kontext sind Nina Rodrigues' *Os africanos no Brasil* (zwischen 1890 und 1905 verfasst, jedoch erst 1932 posthum veröffentlicht) und Ramos' *O folk-lore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise* (1935).

Volkstraditionen des *Sertão* in Verbindung mit der mündlichen Literatur.³⁹² Außerdem zählen die ersten Sammlungen brasilianischer Märchen als Triebfeder für die rege Untersuchung der mündlichen Literatur in den nächsten Dekaden. Dabei stechen die Sammlungen *Amazonian Tortoise Myths* (1875) von Charles Frederik Hartt und vor allem *O Selvagem* (1876) von José Vieira Couto de Magalhães ins Auge.³⁹³

Die Rezeption des romantischen Gedankenguts aus Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fördert in Brasilien – wie in anderen Ländern – die Suche nach der Nationalidentität und damit verbunden die intensive Beschäftigung mit der eigenen Folklore. Analog zu den Bemühungen in Deutschland sind die brasilianischen Folkloristen in erster Linie am Festhalten des volkstümlichen Kulturguts und dessen ‚Rettung‘ vor dem drohenden Verschwinden durch die Modernisierung interessiert. Die Intensivierung der Folklorestudien in den 1870er Jahren spiegelt dabei eine Zeit wichtiger sozialpolitischer Transformationsprozesse wider. In diesem Zusammenhang lässt sich das zunehmende Interesse der Elite und der Gelehrsamkeit für die Volkskultur mit dem „espírito de construção nacional“³⁹⁴ in Verbindung bringen, der durch die abolitionistische und republikanische Bewegungen in Gang gesetzt wird.

Während die Romantik die Entwicklungen nach der Unabhängigkeitserklärung und das Aufkommen der neuen eigenständigen Nation literarisch zu repräsentieren versuchte, plädieren die Literaten des späten 19. Jahrhunderts für die Reifung der nationalen Literatur und Kultur Brasiliens. In diesem Sinne wird, wie zuvor bereits erwähnt, im Realismus/Naturalismus besonderen Wert auf die Wissenschaftlichkeit bei der Erforschung der Volkstraditionen und somit auf eine positivistische Sichtweise gelegt, nach der nicht nur die Indigenen als genuine Brasilianer dargestellt, sondern auch die anderen in der brasilianischen Geschichte beteiligten Ethnien berücksichtigt werden sollen. Die Figur des *mestiço* verkörpert dabei das neue Bild des authentisch Nationalen.

In diesem Umbruchsszenario spielt die *Escola do Recife* und insbesondere das Werk von Sílvio Romero eine überaus wichtige Rolle. Er wird heute noch als einer der ersten anerkannt, der bereits in den 1880er Jahren darauf hingewiesen hat, dass die Wurzeln der brasilianischen Kultur im Volk zu finden seien. Nach seiner Auffassung wird der *mestiço* als Bild des genuinen nationalen Charakters betrachtet und den Fokus der Folkloreforschung von der für die Romantik typischen Materialsammlung über die indigenen

³⁹² Vgl. Cascudo (1951): 6 und Coutinho (2004): 185. Das Werk *O nosso cancionero* wird im Kapitel [Alencar] näher beleuchtet.

³⁹³ Vgl. MacGregor-Villareal (1994): xx. Hartt war ein kanadischer Geologe, der in Brasilien gelebt und gearbeitet hat. Seine Sammlung *Amazonian Tortoise Myths* besteht aus den englischen Übersetzungen von acht Erzählungen, die er unter Indigenen aus dem Amazonas-Gebiet gesammelt hatte. Couto de Magalhães beginnt bereits 1859, kurze Untersuchungen zu indigenen Mythen in einer Zeitung aus Rio de Janeiro zu veröffentlichen. *O selvagem* erscheint später als sein ‚Meisterwerk‘ und beinhaltet 23 Erzählungen, die er auf Portugiesisch und auf Tupi präsentiert. Vgl. ebd.: 52.

³⁹⁴ Matos (1994): 16.

Bevölkerungsgruppen auf die Untersuchung der ‚wahren‘ Vertreter der vielfältigen brasilianischen Kultur verlagert.³⁹⁵ Nach Romeros These gehe das brasilianische Volk aus dem Zusammentreffen und den Beziehungen zwischen drei verschiedenen Ethnien hervor und sei damals noch nicht ausgeformt. Als ‚wahrer Brasilianer‘ würde der *mestiço* sich allmählich durchsetzen. Er behauptet:

Entre nós o concurso de três raças inteiramente distintas, [...] deu-nos uma *sub-raça* [nova raça] propriamente brasileira, o mestiço. O elemento fecundador é o branco que vai assimilando o que de necessário à vida lhe podem fornecer os dois outros fatores [indígenas e negros]. [...] Mas como o branco genuinamente puro, coisa que vai se tornando rara no país, bem pouco se distingue do europeu, é forçoso convir que o tipo, a encarnação perfeita do genuíno brasileiro está, por enquanto, na vasta classe de mestiços, [...] que abundam no país com sua enorme variedade de cores. Esta grande fusão não está completa, e é por isso que não temos ainda um caráter original.³⁹⁶

Die deutschen literarischen Diskurse um die mündliche Literatur als ‚Spiegel der Volksseele‘ finden bei Romero und anderen Intellektuellen der *Escola do Recife* einen lang anhaltenden Nachklang – vor allem weil sie den kulturellen Aspekt der nationalen Identität in den Vordergrund stellen und somit im Gegensatz zu den eher politisch begründeten französischen Identitätsdiskursen stehen. Die in Deutschland vertretene Vorstellung einer ‚Kulturnation‘ transzendiert die französische Idee der ‚Staatsnation‘. Die Aufwertung der volkstümlichen mündlichen Literatur zeigt sich hier als Reaktion gegen eine auf französischen Vorbildern begründete literarische Praxis.

Diese Tendenz wird im Modernismus des 20. Jahrhunderts weiterverfolgt und das Interesse für die Folkloreforschung nimmt erneut zu. Dabei bemühen sich die Modernisten um die Überwindung der positivistischen Sichtweise des Realismus/Naturalismus, um dem *Mestiçagem*-Diskurs einen universelleren Charakter zu verleihen. Durch die Vorstellung einer eigenständigen brasilianischen Sprache soll die Loslösung von Portugal bestätigt und die Nationalidentität legitimiert werden, wobei die Hinwendung zur mündlich überlieferten Volkskultur eine Sonderstellung einnimmt.

In diesem Zusammenhang werden die Studien von João Ribeiro und Luís da Câmara Cascudo betont. Noch vor der berühmten *Semana de Arte Moderna* 1922, die als Markstein für den Anfang der modernistischen Bewegung gilt, erreicht die Folkloreforschung in Brasilien wissenschaftliches Niveau. Einen wichtigen Beitrag dazu leistet der erste *Curso de Folclore*, der 1913 von João Ribeiro in der *Biblioteca Nacional* in Rio de Janeiro geleitet wird. Daraus entsteht das Werk *O folclore* (1919), das die Ursprünge und Bedeutung von Folklore unter besonderer Berücksichtigung der mündlichen Literatur thematisiert. Die aufkommenden brasilianischen Folklorestudien finden im Werk João Ribeiros ein konkretes

³⁹⁵ Vgl. MacGregor-Villareal (1994): 52.

³⁹⁶ Romero (2002): 32. Hervorhebung im Original.

Theoriefundament, das auf verschiedenen deutschen Diskursen basiert.³⁹⁷ Seine Untersuchungen gehen über die Materialsammlung hinaus und beziehen historisch-vergleichende Faktoren in der Analyse ein. Außerdem setzt er sich mit den theoretischen Grundlagen der in Deutschland entstandenen Disziplin der Völkerpsychologie auseinander, die er als „base e antecedente da psicologia individual“³⁹⁸ und „doutrina da alma coletiva“³⁹⁹ bezeichnet und mit „psicologia coletiva“,⁴⁰⁰ „psicologia étnica“⁴⁰¹ oder „psicologia dos povos“⁴⁰² übersetzt.

Luís da Câmara Cascudo gilt bis heute als einer der größten Folkloristen Brasiliens. Er zählt als Anhänger der regionalistischen Bewegung *Movimento Regionalista do Nordeste*, die das von Gilberto Freyre im ersten *Congresso Brasileiro de Regionalismo* (1926) konzipierte kulturelle Projekt verfolgte.⁴⁰³ Der Paradigmenwechsel bezüglich Konzepte wie Rasse/Ethnie, Region und Kultur, die sich bis dahin an einer positivistischen und deterministischen Perspektive orientierten, bildet eins der Hauptideale der Bewegung. Dabei stellt die Modernisierung der Künste unter dem Aspekt des Regionalismus und somit auch die Aktualisierung der Vorstellungen über die gesamte Nation ein grundlegendes Ziel dar. In diesem Zusammenhang erhalten die ländlichen, volkstümlichen Traditionen einen besonderen Stellenwert als Elemente regionaler und nationaler Authentizität. Mit der sich ab den 1930er Jahren intensivierenden Industrialisierung Brasiliens wächst bei den brasilianischen Folkloristen die Befürchtung, die mündlichen Überlieferungen der Volkstradition könnten verloren gehen, so dass – wie in Deutschland – das Bestreben um Sammlung, Erforschung und Verschriftlichung der mündlichen Literatur zunimmt.

In *Literatura Oral*, das bis heute als „das Standardwerk zum Thema“⁴⁰⁴ gilt, präsentiert Cascudo ein umfassendes Theoriegerüst über mündliche Literatur. Dort bemüht er sich sowohl um eine allgemeine Begriffsbestimmung – die etwa den Vorstellungen von Herder und Sébillot entspricht – als auch um die Auseinandersetzung mit den spezifischen, historisch bedingten Verhältnissen, die die mündliche Literatur Brasiliens prägen. In diesem Kontext stellt er Überlegungen zur ethnischen Zusammensetzung dieser volkstümlichen Überlieferungen auf, indem er den Beitrag von Portugiesen, Afrikanern und Indigenen in der

³⁹⁷ Ribeiro bezieht sich u.a. auf die Arbeiten von Johann Gottfried Herder, Wilhelm Wundt, Wilhelm von Humboldt, Adolf Bastian und Max Müller.

³⁹⁸ Ribeiro (1969): 25.

³⁹⁹ Ebd.: 27.

⁴⁰⁰ Ebd.: 25-26.

⁴⁰¹ Ebd.: 27.

⁴⁰² Ebd.: 29.

⁴⁰³ Die regionalistische Bewegung wird hauptsächlich mit Namen wie u.a. Gilberto Freyre, Jorge Amado und Rachel de Queiroz in Verbindung gebracht. Cascudo spielte eine wichtige Rolle bei den Auswirkungen des Kongresses und der gesamten Bewegung, wird allerdings eher selten erwähnt. Eine ausführliche Darstellung von Cascudos Stellenwert für die und in der regionalistischen Bewegung bietet Neto (2008).

⁴⁰⁴ Lorenz (1983): 9. Hervorhebung im Original.

Herausbildung des brasilianischen Volkes und der brasilianischen mündlichen Literatur untersucht. Dazu äußert er sich mit folgenden Worten:

A literatura oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual [mestiço]. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar.⁴⁰⁵

Im Hinblick auf die Untersuchung der brasilianischen Folklore pflegt Cascudo durch einen umfangreichen, über 20 Jahren laufenden Briefwechsel, einen regen Austausch mit Mário de Andrade,⁴⁰⁶ der als eine der Hauptfiguren des brasilianischen Modernismus betrachtet wird und in der vorliegenden Arbeit neben José de Alencar im Fokus steht.

Neben zahlreichen und berühmten literarischen Werken in Lyrik und Prosa schreibt Mário de Andrade ein breit gefächertes Spektrum an Werken zu Themen der Folklore. Als Musikologe interessiert er sich insbesondere für die volkstümlichen Traditionen, bei denen die Musik eine zentrale Rolle spielt – so zum Beispiel Volkslieder und Volkstänze. In diesem Zusammenhang betreibt Andrade in verschiedenen Reisen auch Feldforschung und sammelt ein umfangreiches Material aus dem Volksmund, das er nicht nur in essayistischen Werken untersucht, sondern auch in sein literarisches Schaffen einfließen lässt. Darauf wird hier später ausführlich eingegangen.

Es bleibt festzuhalten, dass die systematische Erforschung der mündlichen Literatur in Brasilien zwischen der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts „energisch vorangetrieben“⁴⁰⁷ wird. Dabei dient sie der Konstruktion der nationalen Identität und muss in dieser Entwicklung „[...] gleich drei großen Menschheitskulturen und ihrer Synthese auf einmal gelten [...]“⁴⁰⁸

In diesem Kontext ist die Quellenlage ein stets relevantes Thema und ein grundsätzliches Problem. Die Schwierigkeiten und mangelnde Objektivität bei der frühen Dokumentation stellt hier eine strittige Angelegenheit dar.

Darüber hinaus reflektieren die Intellektuellen über die Zusammensetzung der brasilianischen Kultur durch drei „raças formadoras“⁴⁰⁹ – Portugiesen, Indigene und Afrikaner – und damit verbunden auch über die jeweiligen unterschiedlichen Anteilen dieser ‚Menschheitskulturen‘ bei der Herausbildung der brasilianischen mündlichen Literatur. Bei der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Einflüssen portugiesischer, indigener und afrikanischer Traditionen auf die mündliche Literatur spielen die kolonialen Machtverhältnisse

⁴⁰⁵ Cascudo (1952): 25.

⁴⁰⁶ Eine ausführliche Darstellung und Analyse des Briefwechsels zwischen Cascudo und Andrade findet man in Byington (2000).

⁴⁰⁷ Lorenz (1983): 8.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Murari (2007): 139.

eine wichtige Rolle. Die meisten Folkloristen vertreten daher die These, dass der Einfluss der portugiesischen Kultur die brasilianische Folklore am stärksten geprägt hat, während das indigene und afrikanische Kontingent je nach Bereich der Volkskultur unterschiedlich gewichtet wird. Nicht zuletzt wird auch über die Mitwirkung der *mestiços* diskutiert.

In der Einleitung zu seinen *Contos populares do Brasil*, die er mit dem Titel „Origem de nossa poesia e de nossos contos populares“⁴¹⁰ versieht, skizziert Romero die jeweilige Anteilnahme der an der Entstehung des brasilianischen Volkes beteiligten drei Ethnien und der aus dieser Mischung neu entstandenen Ethnie – „Portugueses, Índios, Africanos e Mestiços“⁴¹¹ – hinsichtlich ihrer Beiträge zur volkstümlichen mündlichen Literatur. Er unterscheidet die Zusammenhänge in der Volkslyrik und den Volkserzählungen. In der ersten seien die Portugiesen und *mestiços* „autores diretos“, zumal sie in ihrer eigenen Sprache sangen („cantavam na língua como sua“), während Indigene und Schwarze/Afrikaner, „forçados ao uso de uma língua imposta“, einen zwar indirekten, aber nicht weniger wichtigen Beitrag geleistet hätten, der sich vor allem in der Psyche des Mestizen zeige („Na formação da psicologia do mestiço“). Die Portugiesen erscheinen hier als der wichtigste ‚Faktor‘, gefolgt von den *mestiços* und zuletzt von den „selvagens e africanos“.⁴¹² Den Stellenwert des *mestiço* als „agente transformador por excelência [...], que por sua vez já é uma transformação“⁴¹³ wird von Romero unterstrichen. Im Bereich der Volkserzählungen weist Romero vor allem anhand der Thematiken auf eine direkte Teilnahme der „três raças“ hin, während der Einfluss des *mestiço* damals noch relativ unbedeutend sei – er würde eben hauptsächlich als „agente transformador“ fungieren.⁴¹⁴ Dennoch beobachtet Romero, dass auch *mestiços* mit den von den drei Ethnien überlieferten Elementen selber Volkserzählungen zu produzieren beginnen: „alguma coisa têm produzido sobre elementos fornecidos pelas três raças mães.“⁴¹⁵

So wie Romero macht sich Cascudo in *Literatura oral* auch Gedanken über die Anteilnahmen der jeweiligen Ethnien in der brasilianischen Volkspoesie und kommt zu ähnlichen Ergebnissen. Seiner Auffassung nach förderten die historischen Bedingungen – die koloniale Geschichte – eine stärkere Beteiligung der Portugiesen, gefolgt von der der Afrikaner, die als Sklaven einen engeren Kontakt zu den Kolonisatoren hatten, und schließlich der der Indigenen, die als ‚Wilden‘ betrachtet und deshalb eher ausgeschlossen

⁴¹⁰ Vgl. Romero (2002): 13-34.

⁴¹¹ Ebd.:13.

⁴¹² Ebd.: 15.

⁴¹³ Ebd.: 13. Hervorhebung im Original.

⁴¹⁴ Vgl. ebd.: 16-17.

⁴¹⁵ Ebd.: 17.

wurden. Cascudo spricht deshalb von *permanência portuguesa, sobrevivência afro-negra* und *participação indígena*.⁴¹⁶ Seine Position fasst er mit folgenden Worten zusammen:

Estudamos sempre a documentação escrita, o que se fixou do Brasil quinhentista, relatórios, ânuas, quadrimestrais, jesuíticas, exposições, cartas. O indígena é um motivo a resolver em sua difícil colocação dentro do quadro colonial. [...] Só sabemos do indígena do século XVI, de sua existência normal, modos de agir, pensar, resolver, cantar, a exposição alarmada dos catequistas, arrolando os pecados, o que devia ser, urgentemente, corrigido.

Do africano, em fins do século XIX, ouvira-se pouco. O cuidado de estudá-lo, numa aproximação desinteressada, humana e lógica, é quase contemporâneo. [...] E, com tantos séculos de vida comum com os portugueses, seus mitos, crenças e superstições estariam resolvidos pela influência branca ou complicados pela interdependência de outros negros, doutras regiões, amalgamados nos eitos dos engenhos de açúcar ou ao redor das fogueiras, nos terreiros das senzalas.

O português deu o contingente maior. Era vértice de ângulo cultural, o mais forte e também um índice de influências étnicas e psicológicas. Espalhou, pelas águas indígenas e negras, não o óleo de uma sabedoria, mas a canalização de outras águas, impetuosas e revôltas, [...] caldeadas na conquista peninsular em oitocentos anos de luta, fixação e desdobramento demográfico.⁴¹⁷

Abschließend lässt sich feststellen, dass die Konstruktion der nationalen Identität in Brasilien aus der Vorstellung des Brasilianers als ‚Mischwesen‘ hervorgeht, das als Synthese dreier Kultursträngen erscheint und dabei seine Authentizität erlangt. Nicht zuletzt widerspiegelt diese Idee auch die historische Entwicklung der Nation.

⁴¹⁶ Unter diesen Bezeichnungen widmet Cascudo der ethnisch begründeten Beiträge jeweils ein Kapitel seines Werks. Vgl. Cascudo (1952): 77-143, 147-167 und 171-197. Diesem Gedanken entsprechend schlägt Cascudo für die „Kultursynthese“ (Lorenz [1983]: 9) Brasiliens im Vorwort der Märchensammlung *Contos tradicionais do Brasil* (1946) eine Art Formel vor, nach der die Proportion zwischen indigenen, afrikanischen und portugiesischen Elementen in der brasilianischen Folklore „1.3.5“ sei (ein Teil indigener, zu drei Teilen afrikanischer, zu fünf Teilen portugiesischer Elementen) – vgl. Cascudo (2004): 17. Diese Formel ist allerdings sehr allgemein, sodass es regional erhebliche Abweichungen geben kann.

⁴¹⁷ Cascudo (1952): 25.

TEIL II.

Mündliche Literatur und die **Konstruktion des Nationalen bei** **José de Alencar und Mário de Andrade**

II.1. José de Alencar und die ‚literarische Militanz‘

*A língua é a nacionalidade do pensamento,
como a pátria é a nacionalidade do povo.*⁴¹⁸

*O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e
a jaboticaba, pode falar uma língua com igual
pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve
o figo, a pera, o damasco e a nêspira?*⁴¹⁹

José de Alencar

⁴¹⁸ Alencar (1938): 176.

⁴¹⁹ Alencar (1872): XIX.

II.1.1. José de Alencars nationales Projekt: Der Roman als politisches Instrument und moderne Form des Nationalepos

In der brasilianischen Literaturgeschichte trägt das Werk von José de Alencar die Verantwortung für die erste wichtige Wende im Hinblick auf eine ‚Brasilianisierung‘ der Literatur, die sich sowohl inhaltlich als auch formal stark wahrnehmen lässt. Alencars revolutionäre Position sorgt selbst innerhalb der brasilianischen Romantik für Furore und führt neue Perspektiven ein, die das Projekt der literarischen Nationalisierung entscheidend prägen werden. Dabei setzt er sich stark für die Modernisierung der literarischen Formen ein und ‚erfindet‘ eine literarische Sprache, die der linguistischen Realität Brasiliens entsprechen soll. Diese beiden Elemente sollen der jungen Nation einen autonomen kulturellen Charakter verleihen. Afrânio Coutinho, behauptet in diesem Sinne:

Alencar sabia o que dizia. E afirmava-o com a coragem de grande brasileiro, defendendo o direito de ser criada no Brasil uma língua brasileira e uma literatura brasileira, que atualmente se pode reconhecer como realizadas e confirmadas pelos anos. Era um escritor consciente, com uma verdadeira teoria literária e linguística para o Brasil. É por isso o patriarca de nossa independência literária e linguística.⁴²⁰

In Alencars Biographie lassen sich drei ineinander greifende Phasen erkennen.⁴²¹ Die erste umfasst seine Kindheit und frühe Jugend, die durch das aktive politische Engagement seiner Eltern in der Heimatprovinz Ceará und in der Hofstadt Rio de Janeiro geprägt sind. Die zweite Phase – seine Zeit als Gymnasiast und Jurastudent in São Paulo und Olinda – kennzeichnet sich durch das Erwachen seiner Neugierde und Bewunderung für die Romangattung, sowie durch seine Beschäftigung mit dem literarischen Kanon Europas. Der dritten Phase entspricht schließlich seine literarische Schaffenszeit, die mit der Tätigkeit in der Tagespresse von Rio de Janeiro beginnt. In dem Werk *Como e porque sou romancista*, das Alencar als seine „autobiografia literária“⁴²² bezeichnet, lässt sich diese Periodisierung wiedererkennen, was hier verdeutlicht werden soll.

Der Text wird im Mai 1873 geschrieben – etwa ein Jahr vor Alencars Tod – und 1893 postum von Mário Alencar, Sohn des Autors, veröffentlicht. Dort legt José de Alencar die Grundlagen und Umstände seines Lebens und seiner literarischen Bildung offen, die seinen Geist beeinflusst und seine Berufung als Literat – und insbesondere als Romanschreiber – erweckt haben.⁴²³ Durch die Darlegung seiner literarischen Entwicklung, der ersten Zeichen schriftstellerischer Begabung, sowie zahlreicher Details seiner intellektuellen Bildung,⁴²⁴ bietet Alencar eine auto-referenzielle Reflexion. Doch vielmehr als eine einfache

⁴²⁰ Coutinho (1987): 11.

⁴²¹ Vgl. Castello (1999): 260.

⁴²² Alencar (1893): 8.

⁴²³ Vgl. Mário Alencar, ebd.: 6.

⁴²⁴ Vgl. Coutinho (1987): 3.

Autobiographie führt er dort die Eckpfeiler seiner literaturkritischen und -theoretischen Überzeugungen aus. Afrânio Coutinho hebt in der Einleitung der ABL⁴²⁵-Ausgabe (1987) den Stellenwert dieses Werks hervor und bezeichnet es als „autêntico roteiro de teoria literária, o qual, reunido a outros ensaios de sua lavra, pode bem constituir um corpo de doutrina estética literária, que o norteou [Alencar] em sua obra de criação propriamente dita, sobretudo no romance“.⁴²⁶

Das Werk, das aus acht nummerierten Abschnitten besteht, ist in Briefform verfasst und wie viele andere seiner Texte an einen unbekanntem Freund („Meu amigo“⁴²⁷) adressiert – wahrscheinlich an den Leser selbst. In den Abschnitten I-IV beschreibt Alencar seine frühesten Erinnerungen, die der ersten Etappe der hier vorgeschlagenen Periodisierung seiner Biographie entsprechen. Der lange fünfte Abschnitt ist seiner Studienzeit gewidmet, während die letzten drei (VI-VIII) sich mit der intensiven literarischen Schaffensphase beschäftigen.

Wenn der Text einerseits die Persönlichkeit des Autors ans Licht bringt, so lässt sich andererseits ein starker programmatischer Charakter darin erkennen. Bereits im ersten Abschnitt bezeichnet Alencar seine literarische Autobiographie als „*livro dos meus livros*“⁴²⁸, das seine Vorliebe zur Romangattung erläutern soll. Mit dem Werk möchte er einen Beitrag zur noch ‚kindlichen‘ Literatur Brasiliens („*nossa ainda infante literatura*“) leisten, indem er die alltäglichen Gegebenheiten seines Lebens zur Kenntnis gibt, die sein literarisches Schaffen geprägt haben. Für Alencar sind nämlich die Dinge des täglichen Lebens – „*fatos comuns, do viver quotidiano [...] fatos jornalheiros*“ – die treibende Kraft, die dem Werk eines Autors seine stilistische Einzigartigkeit verleiht: „*formam na biografia do escritor a urdidura da tela, que o mundo somente vê pela face do matiz e dos recamos*“. Als Beispiel erwähnt er, dass die Inspirationsquelle für den Roman *O guarani* die Reise von Ceará nach Bahia gewesen ist, die er als Kind mit seinen Eltern unternommen hatte – „*ao atravessar as matas e sertões do norte*“.⁴²⁹

In den nächsten drei Abschnitten kommen die Reminiszenzen von Alencars Kindheit zum Vorschein. Der Autor berichtet zunächst über seine Erinnerungen als Schüler des Colégio de Instrução Elementar in Rio de Janeiro, dessen Direktor und Lehrer Januário Matheus Ferreira eine entscheidende Rolle bei Alencars Enthusiasmus für die Literatur spielte. Der Lehrer wird von ihm als ehrwürdiges Autoritätssymbol und großer Meister beschrieben, dem

⁴²⁵ ABL ist das Kürzel für *Academia Brasileira de Letras*.

⁴²⁶ Coutinho (1987): 3.

⁴²⁷ Alencar (1893): 7. In verschiedenen Metatexten benutzt José de Alencar den Vokativ „Meu amigo“, der häufig ohne konkreten Bezug auf eine bestimmte Person bleibt und dadurch auf den Leser selbst schließen lässt. Durch diese rhetorische Strategie schafft der Autor ein Band mit dem Lesepublikum und schließt es in die Literatur ein. Im Sinne einer nationalen Literatur wird das ‚Volk‘ als Rezipienten hier in die Hochliteratur aufgenommen.

⁴²⁸ Ebd.: 8.

⁴²⁹ Ebd.: 7-8.

er seine ersten Kontakte mit der Literatur verdankt: „essas primícias literárias tão puras, devo-as a ele, a meu respeitável mestre que talvez deixou em meu ânimo o gérmen dessa fértil ambição de correr após uma luz que nos foge“.⁴³⁰

Die frühe Liebe zur Literatur, die bereits in der Schule gefördert wird, unterstreicht Alencar in *Como e porque sou romancista*. Dabei erzählt er von seinem großen Stolz, durch seine gute Schulleistungen mit dem ehrenvollen Posten des ‚Vorlesers‘ zu Hause ausgezeichnet zu werden. Das Vorlesen insbesondere kleiner romantischer Novellen für seine Mutter und ihre Freundinnen bereitete Alencar derart große Freude, wie er sie später weder in der Lehrtätigkeit noch in der Politik finden konnte: „[a educação escolar] valeu-me em casa o honroso cargo de *lector*, com que eu me desvanescia; como nunca me sucedeu ao depois no magistério ou no parlamento./ Era eu quem lia para minha boa mãe não somente as cartas e os jornais, como os volumes de uma diminuta livraria romântica formada ao gosto do tempo.“⁴³¹

Alencar vergnügte sich mit den Reaktionen⁴³² seiner Zuhörerschaft, seines (vor allem weiblichen) Publikums, und kommt in dem autobiographischen Werk zu der Schlussfolgerung, dass diese Vorlesertätigkeit eine entscheidende Funktion bei seinen ersten literarischen Einprägungen und bei seiner Vorliebe zur Romangattung erfüllte. Aus dem kleinen literarischen Bestand der Familie nennt er die romantischen Werke, die in häufigen Wiederholungen vorgelesen wurden und dadurch stärker in seinem Gedächtnis geblieben sind: *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas* und *Celestina*.⁴³³ Es handelt sich um kurze englische und französische Novellen aus dem Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, die in portugiesischen Übersetzungen⁴³⁴ nach Rio transportiert und dort popularisiert wurden. Diese Bücher, die trotz ihrer Popularisierung weit davon entfernt waren, große Klassiker zu sein, bezeichnet Lira Neto als „livros açucarados“ von dubioser literarischer Qualität.⁴³⁵

Wilson Martins betont die Bedeutung dieser nicht zu den großen Kanons gehörenden Literatur als Ansporn für Alencars literarisches Schaffen. Seines Erachtens ‚verdrängen‘ Alencars Kritiker diese Tatsache, indem sie sich hauptsächlich bemühen, die anerkannten Klassiker der Weltliteratur als Quellen seiner literarischen Inspiration zu legitimieren.

⁴³⁰ Ebd.: 10-11.

⁴³¹ Ebd.: 17.

⁴³² Vgl. ebd.: 19-21.

⁴³³ Vgl. ebd.: 21. Alencar bezieht sich hier auf die Werke *Oscar e Amanda: amor e virtudes triunfantes* (orig. *Children's Abbey*, 1796) von Regina Roche, *Saint-Clair das Ilhas ou Os desterrados da ilha de Barra* (orig. *St. Clair of the Isles or The outlaws of the Barra*, 1803) von Elisabeth Helme und *Celestina ou Os esposos sem os serem* (orig. *Célestine, ou Les époux sans l'être*, 1798) von Bellin de la Liborlière.

⁴³⁴ Die portugiesischen Ausgaben englischer Novellen wurden in der Regel von den französischen Übersetzungen übersetzt. Vgl. Martins (2010, III): 80-81.

⁴³⁵ Neto (2006): 58.

Schlussendlich hätten diese Bücher selbst wichtige europäische Schriftsteller beeinflusst, die Alencar später als Vorbild dienen würden:

Preocupados, como sempre acontece (e não só no Brasil) em descobrir os autores consagrados que lhe teriam servido de modelo, ignoram o fato muito mais frequente da influência exercida por escritores secundários e até desprezíveis sobre os que foram afinal imortalizados no panteão da glória literária.⁴³⁶

Por mais que isso nos repugne, foi nessa escola, e não na de Balzac ou Cooper, que se formou o romancista José de Alencar – e tanto mais quanto, no fundo, essa era também a escola de Balzac, Alexandre Dumas e Victor Hugo, que lhe revelaram o mundo da literatura de ficção depois do choque meiêutico da *Moreninha* [de Joaquim Manoel de Macedo].⁴³⁷

Diesem Gedanken folgend lässt sich beobachten, dass die Anfänge von Alencars literarischer Bildung nicht von der Lektüre der Kanons, sondern vielmehr von der Vorlesertätigkeit auszugehen scheinen. In jedem Fall erkennt Alencar den Stellenwert des wiederholten Vorlesens romantischer Novellen bei seiner Präferenz für die Romangattung. Doch neben dem Einfluss dieser verschiedenen Lektüren akzentuiert er die Bedeutung der von der Mutter geerbten Einbildungskraft, ohne die sein akkurates literarisches Bewusstsein sich nicht entwickelt hätte.

Esta mesma escassez [de obras na biblioteca da família], e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária [...] Mas não tivesse eu herdado de minha santa mãe a imaginação de que o mundo apenas vê as flores [...]; que essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances.⁴³⁸

Diese Betrachtungen verdeutlichen einen bisher kaum beachteten Aspekt in Alencars literarischer Bildung, der in Bezug auf die Fragestellung dieser Arbeit nicht unberücksichtigt bleiben darf. Indem Alencar in die Rolle des Vorlesers schlüpft, wird er zu einem Literaturmittler. Er wirkt als Medium, als Mediator, der die verschriftlichte Literatur über das mündliche Vortragen überliefert. In diesem Sinne lässt sich bereits in seinen frühesten Erinnerungen die Signifikanz des mündlichen Tradierens poetischen Materials feststellen, auch wenn die Vorlesertätigkeit hier nicht als volkstümliche mündliche Literatur verstanden werden kann.

Auch wenn er das Thema bewusst nicht weiter ausführt, lässt Alencar die Bedeutsamkeit der volkstümlichen mündlichen Literatur nicht außer Acht und behauptet, dass er den tatsächlich ersten Ansporn für das Schreiben in den Rätseln⁴³⁹ gefunden hat:

⁴³⁶ Martins (2010, III): 79.

⁴³⁷ Ebd.: 82. Die Begeisterung Alencars für Macedos Erfolg mit dem Roman *A moreninha* (1844) wird später in diesem Kapitel thematisiert.

⁴³⁸ Alencar (1893): 21-22.

⁴³⁹ Zu den Rätseln als Form der mündlichen Literatur und Untersuchungsgegenstand der Folkloreforschung vgl. Cascudo (1952): 62-68 und Cascudo (2001): 8.

Se a novela foi a minha primeira lição de literatura, não foi ela que me estreou na carreira de escritor. Este título cabe a outra composição, modesta e ligeira, e por isso mesmo mais própria para exercitar um espírito infantil.

O dom de produzir a faculdade criadora, se a tenho, foi a charada que a desenvolveu em mim, e eu teria prazer em referir-lhe esse episódio psicológico, se não fosse o receio de alongar-me demasiado, fazendo novas excursões fora do assunto que me propus.⁴⁴⁰

Diese Form mündlicher Literatur, die Alencar in seiner Kindheit inspiriert und zum kreativen Schaffen anregt, wird jedoch später in der Jugendzeit in São Paulo nicht weiter als Vorbild verfolgt:

De charadas e versos nem lembrança. Estas flores efêmeras das primeiras águas tinham passado com elas. Rasgara as páginas dos meus canhanhos e atirara os fragmentos no turbilhão das folhas secas das mangueiras, à cuja sombra folgara aquele ano feliz de minha infância.⁴⁴¹

Bevor Alencars akademische Zeit als Gymnasiast und Student – die „página acadêmica“⁴⁴² seines Lebens – näher betrachtet wird, muss an dieser Stelle die Bedeutsamkeit der Politik in seinem Elternhaus unterstrichen werden. Dieser essenzielle Aspekt seiner Kindheit würde ihn nicht nur als Politiker, sondern auch als Literat entscheidend beeinflussen. Die starke politische Präsenz des Vaters prägt Alencars Kindheit auf verschiedene Weise. Rodrigues macht darauf aufmerksam, dass das politische Leben der Familie dem Autor ermöglichte, durch verschiedene Reisen sowohl die vielfältige Landschaft und Natur Brasiliens kennen zu lernen als auch den Kontakt mit der Hauptstadt des Kaiserreichs und dem Hof aufzubauen.⁴⁴³

In der Tat erlebt Alencar jedoch bereits als kleiner Junge wichtige Momente der politischen Geschichte Brasiliens. Das Elternhaus erkennt er als politischen Schauplatz („[de lá] saíram importantes acontecimentos de nossa história política“⁴⁴⁴). So erinnert er sich an die geheimen Treffen seines Vaters mit anderen Anhängern des *Clube da Maioridade* (oder „*Club Maiorista*“⁴⁴⁵), eine Bewegung der Liberalen Partei, die 1840 für die vorzeitige Mundschaft des damals noch 14-jährigen Kaisers Pedro II. plädierte und ihn im selben Jahr zum Thron verhalf. Der Erfolg dieser Bewegung kulminierte am Anfang des *Segundo Reinado*: „Morávamos então na rua do Conde n. 55. Aí nessa casa preparou-se a grande revolução parlamentar que entregou ao Sr. D. Pedro II o exercício antecipado de suas prerrogativas constitucionais.“⁴⁴⁶

⁴⁴⁰ Alencar (1893): 22-23.

⁴⁴¹ Ebd.: 25.

⁴⁴² Ebd.: 26.

⁴⁴³ Vgl. Rodrigues (2001): 94.

⁴⁴⁴ Alencar (1893): 17.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd..

Ähnlich wie die parlamentarische Revolution um die vorzeitige Mundschaft des Kaisers entspringt die populäre *Revolução Liberal* von 1842⁴⁴⁷ ebenso aus den politischen Kreisen, die sich um Alencars Vater versammeln.⁴⁴⁸ Der Junge erfährt dabei einen engen Kontakt mit verschiedenen politisch Verfolgten, die nach dem Scheitern der Revolution in seinem Elternhaus Asyl finden. Unter diesen ‚Gästen‘, erinnert sich Alencar, befindet sich der „excelente amigo Joaquim Sombra“.⁴⁴⁹

Der damals 23-jährigen Soldat Joaquim José de Sousa Sombra, der bereits in anderen revolutionären Bewegungen neben Alencars Vater kämpfte, sollte der erste sein, der sich für das schriftstellerische Talent des zukünftigen Romanschreibers begeistern lässt.⁴⁵⁰ Sombra liest seine ersten literarischen Versuche – einige im Schulheft gekritzelt Rätsel und Verse – und fordert den Jungen heraus, eine Geschichte über die Revolution zu schreiben, in der er selbst (Sombra) als Hauptfigur auftreten würde: „Vendo-me ele essa mania de rabiscar, certo dia propôs-me que aproveitasse para uma novela o interessante episódio da sedição, do qual era ele o protagonista [*sic*]./ A ideia foi aceita com fervor; e tratamos logo de a pôr em obra.“⁴⁵¹

In den Worten Netos sollte dieser Text, den er als einen ‚historischen Roman‘ bezeichnet, das erste von Alencar idealisierte Buch darstellen.⁴⁵² Allerdings wird dieser erste, naive Romanentwurf später zusammen mit anderen seiner frühesten literarischen Zeilen verworfen. „Esse rascunho foi-se com os folgedos da infância que o viram nascer. Das minhas primícias literárias nada conservo; lancei-as ao vento, como palhiço que eram da primeira copa.“⁴⁵³

Dass diese Erfahrung jedoch für das sich herausbildende literarische Bewusstsein des Autors prägend ist, wird im fünften und längsten Abschnitt von *Como e porque sou romancista* deutlich. Wie bereits erwähnt werden dort die Reminiszenzen seiner akademischen Zeit thematisiert. In der Jugendzeit ist es die Romanform, die Alencar stark beeinflusst, wobei seine Erlebnisse als Gymnasiast in São Paulo eine zentrale Rolle spielen.

⁴⁴⁷ In dieser Bewegung, die anders als die vorherige misslang, versuchten die Revolutionären der geheimen *Sociedade dos Patriarcas Invisíveis* – unter der Führung von José Martiniano Pereira de Alencar (Vater des Autors) – das konservative Ministerium des Kaiserreichs zu stürzen. Vgl. Neto (2006): 61.

⁴⁴⁸ Wie später deutlich wird, geschieht Ähnliches mit der *Revolução Praieira* (Nov./1848-Mär./1849). Vgl. Alencar (1893): 23. Die *Revolução Praieira* fand zwischen November 1848 und März 1849 in der Provinz Pernambuco statt und wurde von der liberalen Partei *Partido da Praia* geführt. Dabei versuchten die Liberalen die Regierung der Konservativen Partei zu stürzen, doch die Bewegung wurde niedergeschlagen.

⁴⁴⁹ Ebd.: 24.

⁴⁵⁰ Vgl. Neto (2006): 61-62.

⁴⁵¹ Alencar (1893): 24.

⁴⁵² Vgl. Neto (2006): 62.

⁴⁵³ Alencar (1893): 25.

Während seine ‚Experimente‘ nach dem Vorbild der Rätsel und anderer einfacher Formen bei dem Umzug verworfen werden, nimmt der Autor seinen ‚literarischen Schatz‘⁴⁵⁴ nach São Paulo mit. Dieser besteht aus eigenhändigen Romanfragmenten, bei denen Alencar zwei Muster konstatiert: Neben denjenigen, die von einem schwermütigen Ton, Mysterien und Ängsten geprägt und durch die in der Kindheit gelesenen Novellen inspiriert waren, standen diejenigen, deren Inspiration die pitoreske Erzählung über Joaquim Sombra war.

Dieses letzte Modell wird von Alencar gekennzeichnet als „risinho, loução, brincado, recendendo graças e perfumes agrestes.“⁴⁵⁵ In dieser Beschreibung kommen sowohl das Ludische als auch das Ländliche⁴⁵⁶ zur Geltung, wodurch sich grundsätzliche Charakteristika mündlicher Literatur wiedererkennen lassen. Der Aspekt des Ländlichen – oder gar Wilden – sticht hier noch mehr ins Auge, wenn die Beschreibung des ersten Modells als Gegensatz in den Vergleich miteinbezogen wird. Während sich das zweite Romanmuster in einem blumigen Gefilde bei einem Bach abspielt („a cena abria-se em uma campina, marchetada de flores, e regada pelo sussurrante arroio que a bordava de recamos cristalinos“), ist der Schauplatz des ersten Romantyps eine Szenerie, die für Bilder aus der europäischen Literatur kennzeichnend ist: „a cena começava nas ruínas de um castelo, amortalhadas pelo baço clarão da lua; ou n’alguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campã.“ In diesem Sinne wird der Einfluss der volkstümlichen, mündlichen Formen bereits in Alencars frühesten Texten deutlich.

Dass die mündliche Literatur während seiner Zeit als Gymnasiast weiterhin präsent bleiben wird – wenn vielleicht auch unbewusst –, zeigt eine recht beiläufige Textstelle, in der er über die gemeinsamen Abende mit seinen älteren Gefährten berichtet und einige Gesprächsthemen offenlegt. In diesen Runden unterhielten sie sich über Anekdoten und Abenteuer des akademischen Lebens, sowie über die klassische Lyrik von Dichtern aus São Paulo. Allerdings boten auch traditionelle Lieder der Studenten („cantigas tradicionais do povo estudante“) einen nicht weniger interessanten Stoff für Diskussionen, die für sein späteres Schaffen als Nährboden fungierten: „tudo isso sugava o meu espírito adolescente, como a tenra planta que absorve a linfa, para mais tarde desabrochar a talvez pálida florinha.“⁴⁵⁷

Während der ersten Jahre in São Paulo prägen diese Eindrücke sein literarisches Gemüt. Die Begeisterung für Romane wird durch das Zusammenleben mit einem älteren Gymnasiasten in einer Wohngemeinschaft⁴⁵⁸ gefördert. Der Mitbewohner seiner „comunhão

⁴⁵⁴ Vgl. ebd..

⁴⁵⁵ Ebd.: 26.

⁴⁵⁶ Vgl. ebd..

⁴⁵⁷ Ebd.: 32.

⁴⁵⁸ In der Wohngemeinschaft lebten neben Alencar ein Verwandter, sowie zwei ältere Gymnasiasten. Vgl. ebd.: 26-27.

acadêmica⁴⁵⁹ war ein Anhänger des damals in der Literatur debütierenden Joaquim Manoel de Macedo und hielt zu Hause oftmals Lobreden über den jungen Schriftsteller. Diese Würdigung fasziniert den jugendlichen Alencar und weckt nicht nur seinen Enthusiasmus für diese literarische Form, sondern auch seine Neugierde für das Ansehen als Literat. Martins behauptet sogar, Alencars Ehrgeiz für Romane sei durch einen ‚noblen Neid‘ auf den glorreichen Ruhm von Macedos *A moreninha* gefördert worden.⁴⁶⁰ In diesem Sinne schreibt der Autor: „Que estranho sentir não despertava em meu coração adolescente a notícia dessas homenagens de admiração e respeito tributados ao jovem autor da *Moreninha*. Qual régio diadema valia essa auréola de entusiasmo a cingir o nome de um escritor?“⁴⁶¹ In Alencars Aussage offenbart sich die Signifikanz der Romangattung, die in der gesamten literarischen Szenerie Brasiliens eine grundlegende Rolle bei der Etablierung der Romantik zugesprochen wird. Dieser Aspekt wird im nächsten Kapitel (II.1.2.) näher betrachtet.

An dieser Stelle muss betont werden, dass diese begeisterte Neugier auf das Schriftstellersein Alencars Interesse ebenso für europäische Romane antreibt. Zwar stellt er die damalige Schwierigkeit beim Zugang zu solchen Werken fest, die zum einen durch die mangelnde Kommunikation mit Europa, zum anderen durch die Knappheit an Buchhandlungen und Lesesälen bedingt war. Doch hebt er andererseits hervor, wie das São Paulo der Zeit zum literarischen Zentrum werden konnte, indem Schüler und Studenten verschiedene europäische Werke aus Urlaubs- und Studienreisen mitbrachten.⁴⁶² Über den zuvor erwähnten Mitbewohner gelangt Alencar an die Bestände der Sammlung von Francisco Otaviano,⁴⁶³ die u. a. über das Gesamtwerk von Honoré de Balzac, sowie Werke von Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, François-René de Chateaubriand und Victor Hugo – „mestres da moderna literatura“⁴⁶⁴ – verfügte.

Als Fundament der Alencarschen Doktrin unterstreicht Coutinho das Primat des Lesens und behauptet: „A formação de Alencar partiu toda ela da lição dos textos dos grandes autores estrangeiros, das literaturas clássicas, modernas e contemporâneas.“⁴⁶⁵ Dabei bemüht sich der Autor, die Texte in der Originalsprache zu lesen, was sich zunächst als schwieriges,

⁴⁵⁹ Ebd.: 27.

⁴⁶⁰ Vgl. Martins (2010, III): 78.

⁴⁶¹ Alencar (1893): 27.

⁴⁶² Obwohl es paradox erscheinen mag, gibt das ‚Importieren‘ europäischer Literatur dem Projekt der Konstruktion einer authentisch brasilianischen Literatur einen erheblichen Impuls. Hier wird ein wichtiger Aspekt der brasilianischen Romantik deutlich, der im folgenden Kapitel (II.1.2.) beleuchtet werden soll.

⁴⁶³ Francisco Otaviano de Almeida Rosa (1826-1889), Patron des Sitzes Nr. 13 der ABL, war Anwalt, Journalist, Politiker, Diplomat und Dichter. Er war Mitglied der Liberalen Partei und engagierte sich stärker in der Politik – beispielsweise in den abolitionistischen Bewegungen – als in der Literatur. In seiner literarischen Tätigkeit lassen sich neben seinen eigenen Gedichten die Übersetzungen u.a. von Horaz, Byron, Shakespeare, Hugo und Goethe hervorheben. Vgl. „Francisco Otaviano – Biografia“ auf der Website der ABL.

⁴⁶⁴ Alencar (1893): 30.

⁴⁶⁵ Coutinho (1987): 3.

jedoch vergnügliches Unterfangen herausstellt. Wegen seiner mangelhaften Kenntnisse der französischen Sprache kann er die Texte kaum begreifen, doch umso mehr wird seine Einbildungskraft dadurch angeregt: „[...] não conseguia compreender um período de qualquer dos romances da coleção./ Todavia achava eu um prazer singular em percorrer aquelas páginas, e por um ou outro fragmento de ideia que podia colher nas frases indecifráveis, imaginava os tesouros, que ali estavam defesos à minha ignorância.“⁴⁶⁶

Alencar strengt sich später an, seine Französischkenntnisse zu verfeinern und die Lektüre dieser Werke minutiös durchzuführen. Das ganzheitliche Begreifen dieser Texte stellt sich für ihn als Voraussetzung dar, um eine „individualidade literária“⁴⁶⁷ zu kreieren. Hierbei kann zum einen die Entwicklung seines individuellen Stils, zum anderen aber auch das Entwerfen einer eigenständigen Literatur verstanden werden, die die nationalen Besonderheiten widerspiegeln sollte. Die Ästhetik der französischen Schule dient Alencar somit als Vorbild und Inspiration, doch spürt er gleichzeitig, dass die beabsichtigte literarische Individualität nicht aus der bloßen Nachahmung zu schaffen ist. Das Imitieren anerkannter europäischer Literatur ist für Alencar ein notwendiges Spiel, das am Anfang des schöpferischen Prozesses steht und dem Geist die erforderliche Dynamik für das kreative Schaffen verleihen mag: „[...] é esse jogo de imitação que primeiro imprime ao espírito a flexibilidade, como ao corpo o da ginástica.“⁴⁶⁸

Indessen soll sich die angestrebte literarische Eigenständigkeit aus eigenen, brasilianischen Motiven und ihrer Schlichtheit speisen. Die Romangattung, die er sich über das Entdecken der französischen Schule aneignen konnte, stelle somit – als eine Art ‚Gedicht des alltäglichen Lebens‘ – die sinnvollste literarische Form für den Ausdruck der brasilianischen Ideenwelt dar.

O molde do romance, qual m’o havia revelado por mera casualidade aquele arrojo de criança [...]; fui encontrá-lo fundido com a elegância e beleza que jamais lhe poderia dar.

E aí está, porque justamente quando a sorte me deparava o modelo a imitar, meu espírito desquitava-se dessa, [...] para devanear por outras divisas literárias, onde brotam flores mais singelas e modestas.⁴⁶⁹

Zu Recht behauptet Agrippino Grieco in dem Vorwort von *O gaúcho*, einem von Alencars letzten Romanen:

Lia, lia bastante. Ao contrário do que diversos julgadores pretendem, percorreu os clássicos [...] Mas leu-os para diferir deles, para escrever de outra maneira, para iniciar brasileirissimamente a nossa prosa, a língua do nosso romance. [...] A abstração, às mais das vezes, cedia lugar ao visto, ao ouvido diretamente. Bom era que deixássemos de imaginar, de visionar o que estava por longe e descobríssemos

⁴⁶⁶ Alencar (1893): 29.

⁴⁶⁷ Ebd.: 30.

⁴⁶⁸ Ebd.: 33.

⁴⁶⁹ Ebd.: 31.

uma terra em que vivíamos há mais de trezentos anos mas que em muitos recessos se nos afigurava tão longínqua e misteriosa quanto a Pérsia.⁴⁷⁰

Die ersten zwei Jahre in São Paulo bezeichnet Alencar als eine Zeit der „contemplação e recolhimento de espírito“, in der sein Hauptinteresse der Philosophie und Geschichte gilt – erst am Ende 1844 versucht er sich wieder an der Literatur.⁴⁷¹ Als er 1845 seine schriftstellerische Tätigkeit wieder aufnimmt, wird die Frage der Imitation wieder präsent. Er sieht die byronistischen Tendenzen seiner Zeitgenossen mit skeptischen Augen und bezeichnet diese gar als ‚Manie‘. Dabei amüsiert er sich, indem er auf den Wänden seines Schlafzimmers einige Gedichte dieser Sorte schreibt, die er – mit großer Ironie – als Byron, Hugo oder Lamartine unterschreibt.⁴⁷² Seine Veranlagung gilt allerdings nicht dem nachahmenden Stil, der als bloße Übertragung kein Nutzen für seine eigenen Ideen zu haben scheint: „Confesso que não me sentia o menor jeito para essa transfusão; talvez pelo meu gênio taciturno e concentrado, que já tinha em si melancolia de sobejo, para não carecer desse empréstimo.“⁴⁷³

Nach diesen Überlegungen geht Alencar auf die Ursprünge seiner Aktivitäten in der Tagespresse ein. So schlägt er zwischen 1846 und 1847 journalistische Wurzeln, die er in der ‚organischen Phase‘⁴⁷⁴ seiner Literatur ansiedelt. 1846 gründet er zusammen mit anderen Kommilitonen die wöchentliche Zeitschrift *Estudos Literários*.⁴⁷⁵ Für ihn beginnt seine literarische Karriere mit der Tätigkeit in dieser Zeitschrift und nicht etwa mit der Veröffentlichung seiner ersten *folhetins* im *Correio Mercantil*, wie er 1871 in der Polemik mit Joaquim Nabuco (1871) behauptet.⁴⁷⁶ In der Tat veröffentlicht er dort unter dem Pseudonym ‚Al.‘ seinen ersten Text, eine poetische Abhandlung über die *carnaúba* (1848) – eine in der Landschaft von Ceará typische Palmenart.⁴⁷⁷ Ein Jahr später (1849) veröffentlicht er dann in der studentischen Publikation einen literarischen Beitrag unter dem Titel „Sobre a vida de D. Antônio Felipe Camarão“, in dem er eine kurze Biographie des Indigenen schreibt, der neben den Portugiesen gegen die Niederländern in Pernambuco kämpfte. Der heute recht unbekannt Text zeigt sich nach den Worten Neto als eine Art „prenúncio da literatura

⁴⁷⁰ Grieco (1951): 12.

⁴⁷¹ Vgl. Alencar (1893): 31-32. „Não me recordo de qualquer tentâmen literário de minha parte até fins de 1844.“ (S.32).

⁴⁷² Vgl. ebd.: 33.

⁴⁷³ Ebd..

⁴⁷⁴ Vgl. ebd.: 34. Wenn Alencar hier die ‚organische Phase‘ seine Literatur erwähnt, bezieht er sich auf die Aufteilung seines Werks bzw. die Entwicklung seiner Literatur, die er in „Bênção paterna“, dem Vorwort zum Roman *Sonhos d'ouro* (1872) durchführt. Der Roman wird ein Jahr vor dem Verfassen von *Como e porque sou romancista* veröffentlicht. Alencars Überlegungen in „Bênção paterna“ werden im Kapitel II.1.3. thematisiert.

⁴⁷⁵ Vgl. Alencar (1893): 35.

⁴⁷⁶ Diese Diskussion wird im folgenden Kapitel (II.1.2.) näher betrachtet.

⁴⁷⁷ Vgl. Neto (2006): 78.

indianista do autor“.⁴⁷⁸ Bei diesen ersten Texten vertritt Alencar schon die These, dass eine in Brasilien geschriebene Literatur ein deutliches nationales Kolorit aufweisen soll.⁴⁷⁹

In den Teilen VI bis VIII von *Como e porque sou romancista* legt Alencar den Fokus auf seine Romane und die Gegebenheiten ihrer Entstehung. Diese letzten drei Abschnitte thematisieren somit die intensivste Phase seines literarischen Lebens. Im Vordergrund steht dabei die dritte und letzte Etappe der hier vorgeschlagenen biographischen Einteilung, in der sein schriftstellerischer ‚Schöpfergeist‘ sich größtenteils entfaltet. Für Castello kann diese Zeit beschrieben werden als die „abertura definitiva para a atividade do escritor, político, homem público.“⁴⁸⁰

Alencar berichtet zunächst, wie 1848 seine ‚Romanader‘ – „a veia do romance“⁴⁸¹ – wieder auflebt. Nach einem zweimonatigen Aufenthalt in der „terra natal“, seinem Geburtsort und ‚Heimatland‘ Ceará, verbringt er das dritte Jahr seines Jurastudiums in Olinda (in der nordöstlichen Provinz Pernambuco). Neben dem Studium widmet er sich in dieser Zeit mit großem Eifer der Lektüre sowohl von europäischer Literatur als auch von Chronisten der Kolonialzeit. Die Beschäftigung mit diesen Themen, sowie mit politischen Ideen des 18. und 19. Jahrhunderts macht aus Alencar – in der Auffassung Rodrigues‘ – nicht nur den Begründer der brasilianischen Literatur, sondern auch einen Theoretiker, der die grundlegenden Ideen für diese Literatur bestimmen würde.⁴⁸²

Alencar selbst hebt jedoch einen anderen Aspekt hervor, der ihm für diese Zeit als markant erscheint. Die Gedanken über seinen Heimatort sind während der Lektüren in Olinda eine Konstante und die Erinnerungen an die Erlebnisse seiner Kindheit werden in seinem Gedächtnis immer wieder präsent: „[...] desenhavam-se a cada instante na tela das reminiscências, as paisagens do meu pátrio Ceará. [...] Cenas estas que eu havia contemplado com olhos de menino dez anos antes, ao atravessar essas regiões em jornada do Ceará à Bahia; e que agora se debuxavam na memória do adolescente, e coloriam-se ao vivo com as tintas frescas da palheta cearense.“⁴⁸³

Die Kindheitserinnerungen an das ländliche Leben beflügeln seine Imagination und lassen die ersten Keime seiner indianistischen Ideen sprießen. Es ist nämlich auch die Zeit, in der er die ersten Texte in der Zeitschrift *Estudos Literários* veröffentlicht. Die Lektüre der Texte aus der Kolonialzeit dient ebenso als Inspiration und soll dabei das geschichtliche Fundament für sein literarisches Schaffen bieten. Wie in den nächsten Kapiteln zu sehen sein wird, gilt für Alencar eben dieser historische Unterbau als eine der notwendigen Grundlagen für die authentische Konstruktion der nationalen Literatur in Brasilien. Diesem

⁴⁷⁸ Ebd.: 83.

⁴⁷⁹ Vgl. ebd.: 84.

⁴⁸⁰ Castello (1977): 19.

⁴⁸¹ Alencar (1893): 35.

⁴⁸² Vgl. Rodrigues (2001): 96.

⁴⁸³ Alencar (1893): 36.

Gedanken folgend behauptet der Autor: „Uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto do Guarani ou de Iracema, flutuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista [sic], uma cena e uma época.“⁴⁸⁴

In diesem Zusammenhang sei hier erneut an den biographischen Text über Antônio Felipe Camarão erinnert. Diese historische Figur tritt später nämlich selber als literarischer Charakter im Roman *Iracema* auf, ebenso wie der portugiesische Kämpfer Martim, der neben der *Índia* Iracema einen der Protagonisten darstellt.⁴⁸⁵

Für Coutinho werden Alencars Erkenntnisse über die Herausbildung der nationalen Identität („*formação da nacionalidade*“) durch die Auseinandersetzungen mit der brasilianischen Vergangenheit ermöglicht. Im Vordergrund steht dabei die Beschäftigung mit historischen Dokumenten, den Legenden der Eingeborenen und den Beschreibungen der ruralen und urbanen Gesellschaft. Diese sind wiederum die Gegenstände, die später die Thematiken seiner Romane gestalten werden.⁴⁸⁶

Durch eine plötzliche Erkrankung⁴⁸⁷ erlebt Alencar eine kurze Zeit, in der seine dichterische und wissenschaftliche Produktion ‚einschläft‘⁴⁸⁸. Bevor er zurück nach São Paulo geht, um das Jurastudium fortzuführen, absolviert er das dritte Studienjahr in Olinda und verbringt die Ferien in Rio de Janeiro. Während er im Elternhaus den Ausbruch und die Enttäuschung über das Misslingen der *Revolução Praieira* miterlebt, dient ihm die Beschäftigung mit nordamerikanischer und europäischer Literatur als Zuflucht: „Nessas férias, enquanto se desenrolava a rebelião de que eu vira o assomo e cuja catástrofe chorei com os meus, refugiei-me da tristeza que envolvia nossa casa, na literatura amena.“⁴⁸⁹ Alencars literarische Zufluchtstätte besteht insbesondere aus „romances marítimos“⁴⁹⁰, beispielsweise von dem Amerikaner James Fenimore Cooper und den Briten Walter Scott und Frederick Marryat.

⁴⁸⁴ Ebd.: 36-37.

⁴⁸⁵ In der ersten Endnote des Romans, die Alencar „Argumento histórico“ nennt, erklärt er, dass es sich bei dem Indigenen Poti tatsächlich um Antônio Felipe Camarão handelt. Im Roman nimmt Poti den portugiesischen Kämpfer Martim auf, der im „Argumento histórico“ ebenso als historische Figur (Martim Soares Moreno) aufgeführt wird: „Em 1603, Pero Coelho [...] partiu como capitão-mor de descoberta, levando uma força de 80 colonos e 800 índios. Chegou à foz do Jaguaribe e aí fundou o povoado [...] *Nova-Lisboa*./ Foi esse o primeiro estabelecimento colonial do Ceará./ [...] Na primeira expedição foi do Rio Grande do Norte um moço de nome Martim Soares Moreno, que se ligou de amizade com Jacaúna, chefe dos índios do litoral e seu irmão Poti. [...] Poti recebeu no batismo o nome de Antônio Phelipe [sic] Camarão, [...] capitão-mor dos Índios [sic]./ Martim Soares Moreno [...] foi um dos excelentes cabos portugueses que libertaram o Brasil da invasão holandesa. [...] Este é o argumento histórico da lenda; em notas especiais se indicarão alguns outros subsídios recebidos dos cronistas do tempo.“ Vgl. Alencar (1865b): 159-160.

⁴⁸⁶ Vgl. Coutinho (1987): 5.

⁴⁸⁷ Im Alter von 19 Jahren erkrankt Alencar an Tuberkulose, der Krankheit an der er später sterben wird. „Uma tosse intermitente passou a atormentá-lo daí por diante. [...] apresentava os primeiros sintomas de tuberculose.“ Vgl. Neto (2006): 78.

⁴⁸⁸ Vgl. Alencar (1893): 37.

⁴⁸⁹ Alencar (1893): 38.

⁴⁹⁰ Ebd..

Diese ‚behagliche Literatur‘, die ihn begeistert und inspiriert, ist der Ansporn für seinen ersten Romanentwurf unter dem Titel *Os contrabandistas*.

In seinem ersten Roman, der später versehentlich verbrannt wird,⁴⁹¹ sieht Alencar einerseits Zeichen seiner Unerfahrenheit als 18-Jähriger, andererseits bezeichnet er den Text als einen seiner am besten gelungenen. Darin experimentiert er mit unterschiedlichen Stilrichtungen, die u.a. die epische Dichtung umfassen, und schreibt die verschiedenen Kapitel ohne eine bestimmte logische Ordnung, obwohl die Gesamtheit des Werks nicht außer Acht gelassen wird. Das Interesse für die epische Form, der in seinem Gesamtwerk ein wichtiger Stellenwert als Instrument für die Konstruktion der nationalen Literatur und Identität zugesprochen wird, ist hier bereits deutlich.⁴⁹² In Alencars Worten:

A variedade dos gêneros que abrangia este romance, desde o idílio até a epopeia, era sobretudo o que me agradava. Trabalhava, não pela ordem dos capítulos, mas destacadamente esta ou aquela das partes em que se dividia a obra. Conforme a disposição do espírito e a veia da imaginação, buscava entre todos o episódio que mais se moldava às ideias do momento. Tinha para não perder-me nesse dédalo o fio da ação que não cessava de percorrer.⁴⁹³

Eine lange Zeit investiert Alencar in den Romanentwurf *Os contrabandistas*, der als Wegbereiter für seine aktivste literarische Schaffensphase fungieren wird. Nicht unerheblich ist dabei auch seine intensive journalistische Tätigkeit in der Tagespresse, die ihn nach einigen Jahren Beschäftigung als Anwalt ausdrücklich hinreißt.

Die Erfahrungen in den Zeitungen *Correio Mercantil*⁴⁹⁴ und *Diário do Rio de Janeiro* leisten einen essenziellen Beitrag zu seinem Aufbruch als Literat und markieren sein Debüt in den Diskussionen der literarischen Öffentlichkeit. Während es ihm in der ersten gelingt, seine Anschauungen über die Gesellschaft der Hofstadt zu äußern, bemüht er sich in der zweiten um die Analyse brasilianischer Probleme.⁴⁹⁵ Für Rodrigues umfassen die parallel ausgeführten Tätigkeiten als Journalist und Anwalt die Initialphase der Kontaktaufnahme mit komplexeren politischen und sozialen Fragen, die die Konstruktion seiner Romane als Berichte über die historische und soziale Entwicklung Brasiliens fördern würden.⁴⁹⁶

Als Chefredakteur des *Diário do Rio de Janeiro* schreibt Alencar seine ersten *folhetins* (Fortsetzungsromane) – *Cinco minutos* und *A viúvinha* –, die trotz des Schweigens der Kritiker einen großen Publikumserfolg erlangen. Mit dem *folhetim* von *O guarani* gelingt es ihm erneut, seine Leser zu begeistern, obwohl er diesmal mit mächtigen Reaktionen der

⁴⁹¹ Alencar erzählt, wie ein Bewohner seines Studentenwohnheims jeden Abend ein Blatt seines Heftes nahm, um seine Pfeife anzuzünden, ohne zu wissen, dass sich darin das wichtige Manuskript befand. Vgl. Alencar (1893): 40 und Neto (2006): 83.

⁴⁹² Vgl. Kapitel II.1.3..

⁴⁹³ Alencar (1893): 40-41.

⁴⁹⁴ Den Beginn seiner Aktivität im *Correio Mercantil* verdankt Alencar Francisco Otaviano, der ihn zur Mitarbeit eingeladen hat. Vgl. Castello (1999): 256.

⁴⁹⁵ Vgl. Castello (1977): 20.

⁴⁹⁶ Vgl. Rodrigues (2001): 98.

Öffentlichkeit rechnen muss, wie er es im Anschluss erläutern wird. Doch obgleich die Kritiker ihn ignorieren oder attackieren, ist es die ‚ehrliche‘ Anerkennung durch die Leserschaft, die ihn motiviert. In der Tat erlangen seine *folhetins* trotz mangelnder oder bissiger Reaktionen der Kritiker großen Erfolg bei dem Publikum: „Tinha leitores e espontâneos, não iludidos por falsos anúncios. Os mais pomposos elogios não valiam, e nunca valerão para mim, essa silenciosa manifestação, ainda mais sincera nos países como o nosso de opinião indolente.“⁴⁹⁷

O guarani, der 1857 geschrieben und als „romance [...] de maior fôlego“ bezeichnet wird, stellt für Alencar eine große Aufgabe dar, deren Bedeutung sich erst im Laufe des Schreibprozesses ergeben wird: „No meio das labutações do jornalismo, [...] desempenhei-me da tarefa que me impusera, e cujo alcance eu não medira ao começar a publicação [...]“.⁴⁹⁸ Alencar deutet zwar die Schwierigkeit an, neben den journalistischen Pflichten einen solchen umfangreichen Roman zu verfassen, doch die tatsächliche Dimension des Pensums wird erst durch die Tragweite des Inhalts deutlich. Der Roman würde einen historischen Charakter aufweisen und versuchte die Fundamente der nationalen Identität in einen idealen Mediävalismus zu verankern.⁴⁹⁹ Dieses Bewusstsein wird durch die Tatsache verdeutlicht, dass das Werk in Alencars eigene Klassifizierung als historischer Roman behandelt wird,⁵⁰⁰ obwohl wegen der ethnischen Prägung viele literaturhistorische Abhandlungen der klassischen Kategorisierung von Artur Mota folgen, die den Text als indianistischen Roman einordnet.⁵⁰¹

Als grundlegende Inspiration für die indianistische Thematik, die zunächst in *O guarani* und später auch in *Iracema* (1865) und *Ubirajara* (1874) im Zentrum steht, nennt Alencar seine eigenen Beobachtungen und Notizen über die einheimische Natur, deren wesentlicher Bestandteil die Indigenen sind: „Não tinha comigo um livro; e socorria-me unicamente a um canhenho, em que havia em notas o fruto dos meus estudos sobre a natureza e os indígenas do Brasil.“⁵⁰² Im Sinne der Konstruktion einer authentischen nationalen Literatur fungiert die Natur somit als Vorbild, als ‚Meister‘, der den Zugang zur brasilianischen Vergangenheit verschaffen, die Geschichte der Nation zur Kenntnis bringen wird:

[...] o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e forma o pórtico majestoso por onde minh’alma penetrou no passado de sua pátria.

Daí, desse livro secular e imenso, é que eu tirei as páginas do *Guarani*, as de *Iracema*, e outras muitas que uma vida não bastaria a escrever. Daí e não das obras

⁴⁹⁷ Alencar (1893): 42.

⁴⁹⁸ Ebd.: 44.

⁴⁹⁹ Vgl. Martins (2010, III): 83.

⁵⁰⁰ Vgl. Alencar (1872): XIII.

⁵⁰¹ Mota klassifiziert Alencars Romane in vier Kategorien, die thematisch orientiert sind: historische, urbane, regionalistische und indianistische Romane. Vgl. Mota (1921): 44-116.

⁵⁰² Alencar (1893): 45.

de Chateaubriand, e menos das de Cooper, que não eram senão a cópia do original sublime, que eu havia lido com o coração.⁵⁰³

Mit diesen Worten wird die Grundeinstellung Alencars erneut unterstrichen, dass die brasilianische Literatur durch eine Nachahmung europäischer bzw. ausländischer Vorbilder nicht in der Lage sei, ihre Eigenständigkeit zu erlangen. Indessen bestreitet er nicht die unvermeidbaren Berührungspunkte zwischen der brasilianischen und der nordamerikanischen Literatur, die durch die Gemeinsamkeit einer kolonialen Entstehungsgeschichte dieser Nationen bedingt sei.

O Brasil tem, como os Estados Unidos, e quaisquer outros povos da América, um período de conquista, em que a raça invasora destroi a raça indígena. Essa luta apresenta um caráter análogo, pela semelhança dos aborígenes. [...] Assim o romancista brasileiro que buscar o assunto do seu drama nesse período da invasão, não pode escapar ao ponto de contato com o escritor americano. Mas essa aproximação vem da história, é fatal, e não resulta de uma imitação.⁵⁰⁴

In diesem Kontext weist Alencar jeglichen Vorwurf der Kritiker zurück, der Roman sei stilistisch eine Kopie der Werke James Fenimore Coopers. Obwohl der Schriftsteller einräumt, dass historisch bedingte Gemeinsamkeiten zwar festzustellen seien, sei die Verbundenheit mit den entsprechenden Landschaften das Differenzial, das den jeweiligen Literaturen die ‚lokale Farbe‘ („cor local“⁵⁰⁵), ja den nationalen Charakter verleihe: „Disse alguém, e repete-se por aí de outiva que o Guarani é um romance ao gosto de Cooper. Se assim fosse, haveria coincidência, e nunca imitação; mas não é. Meus escritos se parecem tanto com os do ilustre romancista americano, como as várzeas do Ceará com as margens do Delaware.“⁵⁰⁶

Wenn die literarische Verarbeitung der einheimischen Natur ein wichtiges Kriterium für die Eigenständigkeit repräsentiert, so ist der poetische Umgang mit dem Topos der Indigenen ein wesentliches Kennzeichen für Alencars Projekt einer nationalen Literatur. In diesem Sinne erläutert er den Idealcharakter seiner indigenen Figuren. Anders als bei Cooper, der in seinen Texten ein wahrheitsgetreues Bild der Lebensverhältnisse seiner Gesellschaft vermitteln wollte, sollte bei Alencar ein anderes Bild des ‚Wilden‘ vorgestellt werden. Im Gegensatz zu der eher kruden Gestalt, die in den kolonialen Chroniken dargestellt wurde, sollte ein poetisierter *índio* in den Vordergrund treten:

Cooper considera o indígena sob o ponto de vista social; e na descrição dos seus costumes foi *realista*; apresentou-o sob o aspecto vulgar.

⁵⁰³ Ebd.: 46.

⁵⁰⁴ Ebd.: 46-47.

⁵⁰⁵ Ebd.: 48.

⁵⁰⁶ Ebd.: 45.

No *Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetisar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça.⁵⁰⁷

Während Cooper demzufolge versucht, die nordamerikanische Realität in seinen Werken abzubilden, bemüht sich Alencar bewusst um die Konstruktion einer idealen, poetischen Wirklichkeit, die symbolisch erscheinen soll. Der Autor versucht dabei die Ursprünge des brasilianischen Volks zu valorisieren und die indigenen Vorfahren der Nation literarisch als Helden zu gestalten, die zum einen die Charakterzüge des Rousseauschen ‚edlen Wilden‘ aufweisen,⁵⁰⁸ zum anderen jedoch greifbarer oder gar realistischer erscheinen. Durch die Konstruktion von Symbolen gelang es der Alencarschen Fiktion nach der Auffassung von Osmar Pimentel, der Imagination der durch die koloniale Vergangenheit noch verletzten Brasilianern das Bild eines anderen möglichen Lebens anzubieten. Dieses neue amerikanische Lebensbild erschien viel suggestiver als dasjenige europäischer Modelle, die von Alencars brasilianischen Zeitgenossen nachgeahmt wurden.⁵⁰⁹ Die Geschichte selbst scheint hier idealisiert zu werden.

Entscheidend für die Wirksamkeit der Alencarschen Symbolik ist die Darstellung in Prosaform, die jedoch mit lyrischen Eigenschaften des Epos konstruiert wird und somit ein Novum in der romantischen Literatur repräsentiert. Wie zuvor angeführt zeigt sich Alencars Interesse für die Epik bereits bei *Os contrabandistas*.

Historisch kann das Epos als die früheste narrative Großform identifiziert werden, wobei es stofflich an geschichtliche, mythologische oder märchenhafte Überlieferungen gebunden ist. Das antike und mittelalterliche Epos kann geschichtlich als Selbstdarstellung vorbürgerlicher Gesellschaften mit ihren Normen und Werten verstanden werden, die die Weltordnung vor allem der kriegerisch-höfischen Oberschicht in Abenteuerfahrten und kämpferischen Auseinandersetzungen entfaltet. Diese werden wiederum von einem Helden unternommen, der als Leitbild der jeweiligen Gesellschaft dient. Der epische Held ist nach Georg Lukács „streng genommen, niemals ein Individuum. Es ist von alters her als Wesenszeichen des Epos betrachtet worden, dass sein Gegenstand kein persönliches Schicksal, sondern das einer Gemeinschaft ist.“⁵¹⁰ In diesem Sinne wird das Epos kollektiv hervorgebracht, handelt also von diesem Kollektiv und seiner Geschichte und ist ebenso an dieses Kollektiv adressiert. Es widerspiegelt und schafft somit ein Identitätsbewusstsein und erhält dadurch eine wichtige Funktion für ganze Kulturkreise oder Nationen – wie es in der Kategorisierung des Nationalepos deutlich wird.

⁵⁰⁷ Ebd.: 47.

⁵⁰⁸ Vgl. Kapiteln II.1.2. und II.5.. Wesentliche Charakterzüge des ‚Edlen Wilden‘ sind beispielsweise Schlichtheit, Mut, Tapferkeit, Ehrgefühl und Würde.

⁵⁰⁹ Vgl. Pimentel (1951): 12.

⁵¹⁰ Lukács (2009): 51.

Im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts wird zunehmend sichtbar, dass das Epos mit seiner überkommenen Form nicht mehr in der Lage zur Darstellung der differenzierter werdenden Wirklichkeit zu sein scheint. Diese Tendenz spürt auch Alencar im Hinblick auf das politisch unabhängige Brasilien. Demnach vertritt er bewusst die Idee, dass es zur umfassenden Darstellung der neuen Wirklichkeit und folglich zur Konstruktion einer ‚authentischen‘ Identität der Nation eine andere, moderne Form benötigt wird. Für Martins soll das moderne Epos in diesem Kontext durch den historischen Roman verkörpert werden.⁵¹¹ Diesem Gedanken folgend behauptet auch Proença: „Na verdade, [Alencar] não é mais que um poeta épico, a quem o romance serviu como forma da epopeia.“⁵¹²

Wegen seiner revolutionären Ideen erfährt Alencar häufig den Unmut scharfer Kritiker. Sein Weg in der Literaturgeschichte ist somit von zahlreichen Polemiken gekennzeichnet.⁵¹³ Obschon er in seiner literarischen Autobiographie auf gezielte Kontroversen zu verzichten scheint, führt der Autor aus, wie die ersten Angriffe der Kritiker während seiner Schaffenszeit in der Tagespresse nicht einschüchtern, sondern vielmehr seinen schriftstellerischen Eifer ermutigen konnten: „Aí se acrisolaram as audácias que desgostos, insultos, nem ameaças conseguiram quebrar até agora; antes parece que as afiam com o tempo.“⁵¹⁴ An einer anderen Stelle erwähnt er die gute Stimmung, mit der andere debütierende Autoren von der Kritik begrüßt werden, und zieht einen Vergleich mit den Schwierigkeiten, die er in seiner literarischen Laufbahn erleben musste: „Compare-se essa estrada, tapeçada de flores, com a rota aspérrima que eu tive de abrir, através da indiferença e do desdém, desbravando as urzes da intriga e da maledicência.“⁵¹⁵ Explizit geht der Autor in *Como e porque sou romancista* kaum auf einzelne Angriffe ein, sondern beschränkt sich vor allem darauf, die gegen ihn gerichteten Kritiken allgemein zurückzuweisen. So bleiben wichtige Polemiken im Text unerwähnt, wie etwa die Auseinandersetzungen mit Domingos Gonçalves de Magalhães und seinen Anhängern infolge der *Cartas sobre a confederação dos Tamoios*, sowie die Streitgespräche mit brasilianischen Literaten wie Franklin Távora und Joaquim Nabuco oder mit portugiesischen Intellektuellen wie Pinheiro Chagas, den er nur kurz anspricht.⁵¹⁶

Obwohl das Lesepublikum großen Gefallen an Alencars Romanen findet, fällt die Rezeption seiner Werke durch die Kritiker in der Regel negativ aus. Als einziges Werk, das von den

⁵¹¹ Vgl. Martins (2010, III): 84.

⁵¹² Proença (1972): 77.

⁵¹³ Vgl. Kapitel II.1.2..

⁵¹⁴ Alencar (1893): 42.

⁵¹⁵ Ebd.: 50.

⁵¹⁶ Vgl. ebd.: 54. Die Polemiken mit den Anhängern von Gonçalves de Magalhães in den 1850er Jahren und mit Franklin Távora in den 1870er Jahren werden im Kapitel II.1.2. näher betrachtet. Andere wichtige Auseinandersetzungen, die für die Fragestellung dieser Arbeit weniger relevant sind, werden hier nicht behandelt. So zum Beispiel die Polemik mit Nabuco, die um Alencars Drama *O jesuíta* (1875) ging. Vgl. dazu Alencar/Nabuco (1965). Zur Diskussion mit Pinheiro Chagas vgl. das „Pós-escrito“ in *Iracema*, das ab der zweiten Ausgabe des Romans erscheint.

Kritikern erfolgreich aufgenommen wird, nennt der Autor den Roman *Iracema* (1865⁵¹⁷), der in Machado de Assis einen großen Bewunderer findet: „De todos os meus trabalhos deste gênero [romance] nenhum havia merecido as honras que a simpatia e a confraternidade literária se esmeram em prestar-lhes. Além de agasalhado por todos os jornais, inspirou a Machado de Assis uma de suas mais elegantes revistas bibliográficas.“⁵¹⁸

Die Analyse des programmatischen Textes von *Como e porque sou romancista* deutet auf einen weiteren Aspekt hin, der in der Betrachtung des Alencarschen Gesamtwerks nicht unberücksichtigt bleiben darf. Es handelt sich um das politische Engagement des Autors, das an dieser Stelle thematisiert werden muss. Alencars literarische Autobiographie signalisiert eine militante Einstellung, bei der Literatur und Politik Seite an Seite zum Vorschein kommen – in dem Werk *O nosso cancioneiro* (1874), das ein Jahr nach *Como e porque sou romancista* geschrieben und im Rahmen dieser Arbeit später beleuchtet wird,⁵¹⁹ benutzt er sogar den Ausdruck der ‚literarischen Militanz‘.⁵²⁰ In der Tat, vielmehr als die verschiedenen Ämter, die er als Mitglied der Konservativen Partei innehatte, sticht in seinem Projekt der Konstruktion einer nationalen Identität die Rolle der Literatur als politisches Instrument stark hervor.

Wie bereits erwähnt bezeugen seine frühesten Erinnerungen die Bedeutsamkeit der Politik in seinem Leben, das von dem Vorbild des Vaters und dessen Integrität geprägt wird.⁵²¹ Nach dem Tod des Vaters 1860 steigt er selbst in die Politik ein und wird mehrmals als Abgeordneter für die Provinz Ceará gewählt, bis er von 1868 bis 1870 das Justizministerium übernimmt. In dieser Zeit widmet er sich vor allem der Politik, während die literarische Tätigkeit etwas stagniert. Die parlamentarischen Aktivitäten beendet er 1870 jedoch mit großer Desillusion, nachdem D. Pedro II. ihn für den Senat ablehnt, obwohl er bei den Wahlen in Ceará die Mehrheit der Stimmen erhalten hat.⁵²² In diesem Kontext widmet er sich der Literatur wieder intensiver – es ist der Beginn der letzten Phase seines literarischen Schaffens. Diese Umstände werden mit seinen eigenen Worten wie folgt beschrieben:

Em 1868 a alta política arrebatou-me às letras para só restituir-me em 1870. Tão vivas eram as saudades dos meus borrões, que apenas despedi a pasta auri-verde dos negócios de estado, fui tirar da gaveta onde a havia escondido, a outra pasta de velho papelão, todo rabiscado, que era então a arca de meu tesouro.

⁵¹⁷ Alencar erzählt in *Como e porque sou romancista*, dass er 1869 die Publikationskosten des Romans alleine finanzieren musste, ohne klar zu stellen, ob er sich auf die erste Veröffentlichung bezieht. Die erste Ausgabe von *Iracema* datiert jedoch von 1865 und wurde bei der Typographie Viana e Filhos veröffentlicht. Proença behauptet: „Embora não o mencione expressamente, [esta] é a primeira edição de *Iracema*. [...] o depoimento do Autor [...] em *Como e porque sou romancista*, ao referir o fato de ter ele próprio editado *Iracema*, não faz qualquer menção à edição anterior.“ Proença (1979): XVIII.

⁵¹⁸ Alencar (1893): 54. Vgl. hierzu auch Assis (1866).

⁵¹⁹ Vgl. Kapitel II.1.3..

⁵²⁰ Vgl. Alencar (1962): 15.

⁵²¹ „Há caracteres íntegros, como o do Senador Alencar, apóstolos sinceros de uma ideia e mártires dela.“ Alencar (1893): 19.

⁵²² Vgl. Kapitel II.1.2.. Zu Alencars Streitigkeiten mit D. Pedro II. vgl. auch Neto (2006).

Aí começa outra idade de autor, a qual eu chamei de minha *velhice literária*, adotando o pseudônimo de *sênio*.⁵²³

Wie hier zuvor angeführt, erkennt er viele Reminiszenzen seiner Kindheit und Jugendzeit in dem reifen Literaten, der er geworden ist. Als Politiker hingegen nimmt sich der Autor im erwachsenen Alter als einen anderen, sonderbaren Mann wahr. Dabei verdeutlicht er den für ihn nicht unerheblichen Konflikt zwischen dem ideologischen Vermächtnis seiner Familie und seinen politischen Enttäuschungen. In diesem Kontext schreibt er:

O único homem novo e quase estranho que nasceu em mim com a virilidade, foi o político. Ou não tinha vocação para essa carreira, ou considerava o governo do estado coisa tão importante e grave, que não me animei nunca a ingerir-me nesses negócios. Entretanto eu saía de uma família para quem a política era uma religião, e onde se haviam elaborado grandes acontecimentos de nossa história.⁵²⁴

In der Auffassung Alfredo Bosis vertrat Alencar als Politiker eher reaktionäre Einstellungen, anders als sein Vater, der sich immer für liberale Ideen eingesetzt hatte.⁵²⁵ Als Literat hingegen lässt er den stark revolutionären Charakter seiner Ideale erkennen. Die Konstruktion der literarischen Individualität Brasiliens dient ihm als Waffe gegen die portugiesische kulturelle Herrschaft, die sich trotz der politischen Unabhängigkeitserklärung noch massiv spüren lässt. Dabei vertritt er eine Ästhetik, die sich gegen den akademischen Kanon Portugals richtet, um sich frei an den Modellen der modernen französischen Literatur zu inspirieren und einen eigenständigen Stil zu entwickeln. In diesem Sinne behauptet Freitas, Alencars ‚Mission‘ sei es, die kulturelle Unabhängigkeit seines Vaterlandes und die Autonomie der brasilianischen Schriftsteller zu verteidigen.⁵²⁶

Durch die Aufnahme der Romangattung als neues Modell manifestiert sich eine brasilianische Romantik, die sich in einer literarischen Form kodifiziert, die innerhalb der kulturellen Evolution Brasiliens einen nationalen Charakter gegenüber dem Panorama der großen Zivilisationen zu etablieren versucht. Dabei geht Alencars Sorge um die Konkretisierung dieses literarischen Ideals mit seinen politischen Bestrebungen einher.⁵²⁷

Alencar geht auf die kolonialistische Einstellung der portugiesischen Intellektuellen ein, indem er José da Silva Mendes Leal kritisiert. In der Einleitung seines Romans *Calabar*⁵²⁸ (1863) preist der portugiesische Autor die Schätze der brasilianischen Natur, die die Brasilianer seiner Ansicht nach literarisch nicht zu nutzen wüssten. Nach Mendes Leal

⁵²³ Alencar (1893): 54.

⁵²⁴ Ebd.: 35.

⁵²⁵ Vgl. Bosi (1994): 135.

⁵²⁶ Vgl. Freitas (1986): 34.

⁵²⁷ Vgl. ebd..

⁵²⁸ Die Geschichte des Romans spielt sich im 17. Jahrhundert ab und behandelt den Krieg zwischen dem damals der spanischen Krone untergeordneten Portugal und den Niederlanden in der brasilianischen Provinz Pernambuco. Dabei liegt der Fokus auf die Geschichte des Portugiesen Domingos Fernandes Calabar, der sich mit den Niederländern verbünden würde. Vgl. Leal (1863).

kannten die Brasilianer somit die ‚Juwelen‘ der eigenen nationalen Literatur nicht, die er mit seinem Werk nun aufdecken würde.⁵²⁹ Alencar zitiert: „Há muito que o autor pensava na tentativa de criar no Brasil para o Brasil um gênero de literatura para que ele parece tão afeito e que lhe pode fazer serviços reais.“⁵³⁰

Neben dieser Denkweise kritisiert Alencar jedoch auch die Passivität der brasilianischen Kritik, die die kommerziellen Belange Portugals zu unterstützen und seine eigenen Bemühungen um die Etablierung der nationalen Literatur zu vernachlässigen scheint.

Que ele [Mendes Leal] o dissesse não há de estranhar; pois ainda hoje os literatos portugueses não conhecem da nossa literatura, senão o que se lhes manda de encomenda com um ofertório de mirra e incenso. Do mais não se ocupam; uns por economia, outros por desdém. O Brasil é um mercado para seus livros e nada mais. Não se compreende porém que uma folha brasileira, como era o *Correio Mercantil*, anunciando a publicação do *Calabar*, insistisse na ideia de ser essa obra uma primeira lição do romance nacional dada aos escritores brasileiros, e não advertisse que dois anos antes um compatriota e seu ex-redator se havia estreado [com *O guarani*] nessa província literária.⁵³¹

In dieser Negation der literarischen Werte der eigenen Nation sieht Alencar eine Fortsetzung der wirtschaftlichen Interessen, die als Triebfeder der portugiesischen Kolonialisierung fungierten. Nach der politischen Unabhängigkeit wird das Anliegen der Portugiesen demzufolge, die ‚kulturelle Herrschaft‘ über Brasilien aufrecht zu erhalten. In diesem Sinne befasst sich der Autor am Ende seiner literarischen Autobiographie mit einem vehementen Angriff auf die Tatsache, dass die nationale Literatur angesichts dieser ökonomischen Präponderanz zu Schaden kommt. Mit Ironie zeigt Alencar auf die geschäftlichen Verhältnisse als Muse der zeitgenössischen literarischen Produktionen. Die antiken und mittelalterlichen Koryphäen der Weltliteratur, deren Poesie sich über das mündliche Tradieren verewigen konnte und die als Vorbild dienen sollen, zieht er hingegen als Vergleich.

Deixe arrotarem os poetas mendicantes. O *Magnus Apollo* da poesia moderna, o deus da inspiração e pai das musas deste século, é essa entidade que se chama editor, e o seu *Parnaso* uma livraria. Se outrora houvesse Homeros, Sófocles, Virgílios, Horácios e Dantes, sem tipografia nem impressor, é porque então escrevia-se nessa página imortal que se chama a tradição. O poeta cantava; e seus carmes se iam gravando no coração do povo.⁵³²

Die Wertschätzung des mündlichen Tradierens zeigt eine grundlegende Facette des Alencarschen Werks, die sich um die Modernisierung der nationalen Literatursprache

⁵²⁹ Vgl. Kapitel II.1.2..

⁵³⁰ Mendes Leal aus Alencar (1893): 50. Vgl. auch Leal (1863): 16. Das komplette Originalzitat lautet: „Há muito que o autor pensava na tentativa de criar do Brasil e para o Brasil, para que ele parece tão afeito e que lhe pode fazer tantos serviços reais. O esclarecido zelo do diretor desta folha ofereceu-lhe a ocasião; aproveitou-a avidamente como meio de realizar o que era há tempos sua constante preocupação.“

⁵³¹ Alencar (1893): 49-50.

⁵³² Ebd.: 55.

bemüht und die in Brasilien gesprochene Variante des Portugiesischen valorisiert. Afrânio Coutinho betont diesen Aspekt: „Mas a sua lição, além de ter sido pelo exemplo o foi também pela palavra. Os seus ensaios estão cheios de lições teóricas acerca dos problemas que desafiam o escritor nacional, tanto na língua quanto na literatura.“⁵³³

Die ästhetische Kohärenz im Sinne einer nationalen Poetik treibt den Autor dazu an, sein eigenes Werk in mehreren metaliterarischen Texten⁵³⁴ wie Vor- und Nachworten, Essays und Abhandlungen zu verteidigen – nicht zuletzt auch angesichts der heftigen Kritiken, die an seine Werke gerichtet waren. Diese Texte sind fundamental, um seine Position innerhalb der literarischen Kritik zu definieren, sowie um die nationalistische Ideologie der brasilianischen Romantik zu analysieren. In dieser Hinsicht behauptete Freitas: „Nesses documentos, assumiu a tarefa de realizar a independência cultural do Brasil, assemelhando-se a todos os homens de letras dos países em luta pela autonomia intelectual.“⁵³⁵ *Como e porque sou romancista* muss somit als Teil einer gesamten literarischen Theorie betrachtet werden, in der diese Metatexte wichtige Belege für das Verständnis der Literatur und Sprache Brasiliens darstellen.⁵³⁶

In Anbetracht der hier ausgeführten Gesichtspunkte lässt sich dem Gedanken des Schriftstellers und Literaturkritikers Tristão de Ataíde⁵³⁷ folgen, der in dem Essay „Alencar crítico“ (1931) seine Meinung über Alencars Beitrag ausdrückt:

[...] do início ao fim de sua carreira de letras o seu cuidado máximo foi criar o estilo brasileiro. [...] Essa preocupação [...] foi a razão de ser da feição crítica da obra de Alencar. [...] Teve a consciência de ser o criador do romance brasileiro [...], de ser o criador de um estilo brasileiro [...], de um libertador de nossas letras, e de dar expressão literária às várias faces da nacionalidade em formação.⁵³⁸

Das Werk von José de Alencar repräsentiert somit in der Prosa die Realisierung der nationalen Tendenz,⁵³⁹ die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Bestrebungen nach kultureller Autonomie in Brasilien eingefordert wurde.

II.1.2. José de Alencars Sonderstellung in der Romantik

In der brasilianischen Literaturgeschichte wird José de Alencar in die Romantik eingeordnet, die nach Castellos Aufteilung den ersten *Período nacional* darstellt.⁵⁴⁰ Vielmehr wird Alencar

⁵³³ Coutinho (1987): 7.

⁵³⁴ Vgl. Kapitel II.1.3..

⁵³⁵ Vgl. Freitas (1986): 33.

⁵³⁶ Vgl. Coutinho (1987): 7. Coutinho nennt neben „Bênção paterna“ (Vorwort von *Sonhos d'ouro*, 1872), der im Kapitel II.1.3. näher betrachtet werden soll, auch das Vorwort des Romans *Diva* (1864), *Como e porque sou dramaturgo* (1858), sowie den Artikel „Questão filológica“ (1874).

⁵³⁷ Tristão de Ataíde ist das Pseudonym von Alceu Amoroso Lima (1893-1983). Er war der vierte Inhaber der Stuhl Nr. 40 der ABL und einer der größten Namen der brasilianischen Literaturkritik. Vgl. „Alceu Amoroso Lima (Pseud. Tristão de Ataíde) – Biografia“ auf der Website der ABL.

⁵³⁸ Tristão de Ataíde aus Coutinho (1987): 11.

⁵³⁹ Cândido (1964): 337.

⁵⁴⁰ Vgl. Kapitel I.3.3.

jedoch mit einer Epoche assoziiert, die als Gründungsmoment der nationalen Literatur verstanden werden kann. In dieser Interpretation wird als Gründung ein Perspektivwechsel verstanden oder, wie Rodrigues es bezeichnet, eine „inversão do olhar“.⁵⁴¹ Die Literaten versuchen dabei den bis dahin herrschenden ‚Blick‘ zu überwinden, durch den der literarische Ausdruck sich Elementen bediente, die der physischen und sozialen Umwelt Brasiliens durchaus fremd erschienen, da sie sich an europäischen Denkweisen orientierten. Der neue ‚Blick‘ charakterisiert sich durch die Suche nach der eigenen literarischen Identität, wobei das Streben nach Authentizität und Eigenständigkeit in Verbindung mit einem breiteren Projekt steht, das sich nach der politischen Unabhängigkeitserklärung (1822) um die Verstärkung des Nationalen bemüht. Literatur und Politik sind im Brasilien der Romantik somit auf engste verknüpft.

Wenn der Arkadismus als die erste ideologisch artikulierte Phase in der brasilianischen Literatur gesehen wird, so zählt die Romantik als ihre erste nationale Artikulierung, in der das literarische System nicht nur eine Ideologie, sondern auch zum ersten Mal ein programmatisches Bewusstsein im Sinne der nationalen Identität aufzeigt. Zwei Aspekte tragen zum Gelingen dieser Nationalisierung in der romantischen Ästhetik bei – einerseits ihr Historismus, der im Gegensatz zum klassischen abstrakten Universalismus zu einer Valorisierung der nationalen und regionalen Besonderheiten neigt. Andererseits spielt auch die Koinzidenz zwischen der literarischen Epoche der Romantik und der Gründungszeit der lateinamerikanischen Nationen – im Fall Brasilien, wie zuvor erwähnt, der Zeit nach der Unabhängigkeitserklärung von 1822.

Literaturhistorisch wird der Beginn der Romantik 1836 angesetzt, wobei die Veröffentlichung des Werks *Suspiros poéticos e saudades* von Domingos Gonçalves de Magalhães als offizieller Markstein gilt.⁵⁴² Um den Sinn der Romantik als erste literarische Revolution in Brasilien zu kontextualisieren und Alencars Umfeld zu verstehen, muss jedoch die Zeit ab 1822 in die Analyse miteinbezogen werden.

Als Alencar 1829 geboren wird, setzt sich Brasilien mit den ersten Effekten der knapp sieben Jahre zuvor erklärten Unabhängigkeit auseinander, wobei die politischen Angelegenheiten im Vordergrund stehen. Der Status als konstitutionelle Monarchie weist eine politische Dualität auf, in der zum einen noch die Verbindung zu Portugal besteht – nicht zuletzt durch die gemeinsame königliche Familie –, zum anderen sich jedoch eine stark wachsende liberale Tendenz beobachten lässt. Doch während diese Entwicklung die liberalen Ideen in der Politik fördert, lässt sich in der Literatur der 1820er bis in die erste Hälfte der 1830er Jahre einen ‚Anachronismus‘⁵⁴³ feststellen, der in den Worten Martins als eine „sensível

⁵⁴¹ Rodrigues (2001): 87.

⁵⁴² Dieses Ereignis wird hier später thematisiert.

⁵⁴³ Vgl. Martins (2010, II): 220.

discrepancia entre as ideias e o gosto literário⁵⁴⁴ beschrieben wird. Nach Martins Auffassung hätten die politischen Ereignisse seit der Ankunft des portugiesischen Hofes 1808 trotz des drucktechnischen Fortschritts die literarischen Aktivitäten in den Hintergrund gerückt. Die literarischen Kanons seien somit in dem Zustand von 1808 fixiert worden.⁵⁴⁵ Martins behauptet in dieser Hinsicht: „A geração da Independência, se olhava politicamente para o futuro, literariamente olhava para o passado“.⁵⁴⁶ Er stellt allerdings in der gleichen Zeit die ersten Anzeichen für die Systematisierung einer nationalen Literatur fest: „Assim, em 1829, o pensamento estético e o gosto correspondente são, entre nós, nitidamente retardatários; contudo [mostra-se] ao mesmo tempo, que, com base nessa teoria do passado, o Brasil começa a construir como um ‚sistema‘ a sua literatura do futuro.“⁵⁴⁷

Während Alencar in den 1830er Jahren durch die politischen Aktivitäten seines Vaters mehrere Reisen mit seiner Familie unternimmt – unter anderen die von Ceará nach Bahia, über die er in *Como e porque sou romancista* berichtet –, sorgen einige Ereignisse zwischen 1833 und 1838 für das, was Amora den „processo de eclosão romântica e nacionalista“⁵⁴⁸ nennt. In diesem Prozess zeichnet sich Gonçalves de Magalhães⁵⁴⁹ aus, der später – in den 1850er Jahren – bei Alencars Debüt als junger Literat und Kritiker eine zentrale Rolle spielen wird.

Nach dem Abschluss seines Medizinstudiums und der Veröffentlichung seines ersten Gedichtbands – *Poesias* (1832) – geht Magalhães 1833 nach Frankreich, um seine medizinische Qualifikation zu erweitern. Während der Schiffsreise zum ‚Alten Kontinent‘ schreibt er die *Carta ao meu amigo Dr. Cândido Borges Monteiro*,⁵⁵⁰ die als eine der ersten Stellungnahmen gegen die einstige literarische Rückständigkeit zählt. Als Anregung dazu lässt sich eine nostalgische Sehnsucht – eine *saudade* – nach dem Vaterland feststellen, wie die ersten Zeilen es bereits verraten: „Como é doloroso o deixar pela primeira vez a pátria, os pais, os irmãos, os amigos! Que tristes recordações, que melancólicas ideias não se apoderam então da nossa alma! Terna e fagueira se desperta a lembrança do passado [...]“.

⁵⁴⁴ Ebd.: 178.

⁵⁴⁵ Vgl. ebd.: 200.

⁵⁴⁶ Ebd.: 202.

⁵⁴⁷ Ebd.: 200.

⁵⁴⁸ Amora (1967): 77.

⁵⁴⁹ Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) wurde in Rio de Janeiro geboren. Er war Arzt, Diplomat, Dichter und Dramaturg und ist Patron des Sitzes Nr. 9 der ABL. Während seines Medizinstudiums besucht er die Philosophieseminare von Mont'Alverne und wird von seinen Gedanken beeinflusst. Magalhães gilt als Gründer der brasilianischen Romantik. Er schließt mit dem Kaiser D. Pedro II. Freundschaft und wird von ihm unterstützt und gefördert, gilt in der Zeit des *Segundo Reinado* sogar als den offiziellen Hofdichter. Vgl. „Gonçalves de Magalhães – Biografia“ auf der Website der ABL.

⁵⁵⁰ Der Brief, der meistens unter dem verkürzten Titel „Carta ao meu amigo C. B. Monteiro“ bekannt ist, kombiniert in Prosaform geschriebene Stellen und Gedichte. Vgl. Magalhães (1833).

Nicht formal, sondern vor allem inhaltlich stellt der in Briefform verfasste Text ein Novum dar.⁵⁵¹ Der ‚vaterländischen‘ Natur wird eine neue poetische Bedeutung zugesprochen, die zur Inspiration einer großen nationalen Dichtung in der Lage ist. Magalhães macht zudem auf die Sinnlosigkeit – für die Brasilianer – der in der klassischen Literatur prävalierenden Mythologie und ihrer Symbolik aufmerksam. Die folgende Passage verdeutlicht diese Idee:

Ora o certo é que os poetas gregos com a sua religião mitológica, que lhes permitia ver uma multidão de numes por toda parte, tinham mais recursos do que nós para suas ficções e alegorias [...] O seu maravilhoso estava feito, e tinha por base a crença popular [...] Outro deve ser o maravilhoso da poesia moderna; e seu eu tiver forças para escrever um poema, não me servirei dessas caducas fábulas do paganismo [...]

E eu creio que já nem para isso servem hoje, exceto em alguma composição jocosa, ou de assunto grego e romano. [...] este juízo sobre a Mitologia [...] vem muito a propósito; porque nisso penso, por causa do maravilhoso do meu futuro poema, que é uma das dificuldades com que luto, e sabe Deus como me sairei dela.⁵⁵²

Magalhães Worte weisen auf ein neues poetisches Ideal hin, das eine Richtungswende in der brasilianischen Literatur ankündigt. Der Autor fordert eine Neuorientierung, macht jedoch in der letzten Zeile auf die Schwierigkeit dieser Aufgabe aufmerksam. An dieser Stelle wird die Notwendigkeit der eigenen Traditions(er)findung deutlich, die in der Strömung des *Indianismo* später Einklang findet und hier noch ausgeführt wird.

In Paris schließt sich Magalhães der französischen Romantik an und entwickelt seine literarische Ader. Zusammen mit Francisco de Sales Torres Homem,⁵⁵³ Manuel de Araújo Porto Alegre⁵⁵⁴ und João Manuel Pereira da Silva,⁵⁵⁵ die er dort trifft, bildet er die Gruppe, die 1836 die Zeitschrift *Niteroi – revista brasiliense* gründet, in der er Theorien über die Möglichkeiten einer Reform der nationalen Literatur entwirft. Von dem revolutionären Moment in Brasilien angeregt und unter Einfluss des intellektuellen und künstlerischen

⁵⁵¹ Vgl. Amora (1967): 78.

⁵⁵² Magalhães (1833): 340-341.

⁵⁵³ Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876) wurde in Rio de Janeiro geboren. Er studierte Medizin in Rio und Jura in Paris, wo er sich der *Niteroi*-Gruppe anschloss. Zurück in Brasilien hatte er eine erfolgreiche politische Karriere als Abgeordneter, Senator und Minister und widmete sich eher gelegentlich der Literatur. Vgl. Cândido (1971, II): 373.

⁵⁵⁴ Manuel José de Araújo Porto Alegre (1806-1879) wurde in São José do Rio Pardo (Rio Grande do Sul) geboren. Er war Dichter, Maler, Journalist, Diplomat und Dramaturg und ist Patron des Sitzes Nr. 32 der ABL. In Rio war Porto Alegre Schüler von Debret, dem er nach Europa folgte. Er stand in engem Kontakt mit Almeida Garrett und führte die in Paris angekommenen Kollegen aus Brasilien in die Ideen der europäischen Romantik ein. Porto Alegre war Mitgründer der *Niteroi* und gründete zudem 1849 die Zeitschrift *Guanabara* mit Macedo und Gonçalves Dias. Seine Hauptwerke waren der Gedichtband *Brasilianas* (1863) und das zweibändige epische Gedicht *Colombo* (1866), an dem er seit den 1840er Jahren arbeitete. Vgl. Cândido (1971, II): 374, Bosi (1994): 99 und „Araújo Porto Alegre – Biografia“ auf der Website der ABL.

⁵⁵⁵ João Manuel Pereira da Silva (1817-1897) wurde in Iguassu (Rio de Janeiro) geboren. Er studierte Jura in Paris, wo er zu der *Niteroi*-Gruppe gehörte. Zurück in Brasilien war er als Anwalt, Politiker und Schriftsteller tätig. Vor seinem Tod 1897 war er einer der Mitgründer der ABL mit dem Stuhl Nr. 34. Unter seinen berühmtesten literaturkritischen Werken sind das zweibändige *Parnaso Brasileiro* (1843-48) und *Nacionalidade da Língua e Literatura de Portugal e do Brasil* (1884). Vgl. Cândido (1971, II): 390 und „J. M. Pereira da Silva – Biografia“ auf der Website der ABL.

Milieus Frankreichs, möchte die *Niteroi*-Gruppe einerseits die brasilianische Realität in ihrer Originalität und andererseits die in Brasilien stattfindende nationale Revolution begreifen und zum Verstehen geben. In diesem Sinne trägt die Publikation die Aufschrift „Tudo pelo Brasil e para o Brasil“.⁵⁵⁶ Im gleichen Jahr veröffentlicht Magalhães in der französischen Hauptstadt den Gedichtband *Suspiros poéticos e saudades*, der von Castello als ein „manifesto-reformador“⁵⁵⁷ bezeichnet wird und, wie bereits erwähnt, den offiziellen Beginn der romantischen Epoche in Brasilien markiert.

Einige der darin vertretenen Ideen kündigt Magalhães bereits zwei Jahre zuvor am Historischen Institut Frankreichs (*Institut Historique de France*) an. In seinem Vortrag vertritt er die Vorstellung, dass die in Brasilien bestehende Poesie, deren Inspiration in der schönen und unberührten Natur des Landes lag, von einer gelehrten, klassischen Imitation der portugiesischen und französischen Literatur ‚erstickt‘ worden sei. Diese authentische Poesie bezeichnet er als gesungen, spontan und originell.⁵⁵⁸ Das Bild der ‚Erstickung‘ verdeutlicht zudem die kolonialistische Unterdrückung der brasilianischen Kultur durch Portugal. Von den Prämissen seines literarischen Nationalismus, die in *Niteroi* sodann vertieft werden, heben wir hier zwei hervor. Es geht zum einen um die Idee, dass die indigenen Kulturen Brasiliens zur nationalen Kultur entscheidend und essenziell beigetragen hätten, wenn sie nicht durch die Kolonisatoren zerstört worden wären. Zum anderen geht es auch um die Vorstellung, dass mit der Unabhängigkeit, den Anreizen der Natur und der Wiederherstellung des indigenen Beitrags die brasilianische Kultur und Literatur ihre Eigenständigkeit und Authentizität erlangen würde.⁵⁵⁹

Das Aufkommen der Romantik wird schließlich von der Gründung des *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB) gekennzeichnet, dem die Koordinierung aller Bemühungen der nationalen *intelligentsia* im Hinblick auf die Bestimmung und Entfaltung der brasilianischen Kultur zugesprochen wird und dessen politische Bedeutung ebenso hervorsteicht. Laut Amora marschiert Brasilien ab 1838 endgültig in Richtung einer neuen historischen Zeit, die 1840 mit der *Maioridade* und folglich dem Beginn des *Segundo Reinado* bestätigt wird: „A eclosão da revolução nacionalista e romântica [...] chegou, portanto, ao fim do seu processo em 1838. A partir de então, definidos os ‚princípios ativos‘ da cultura e da literatura nacional, construiríamos o nosso Romantismo.“⁵⁶⁰ In diesem Ambiente wächst Alencar auf. Und während er sich mit dem Vorlesen romantischer Novellen amüsiert, beobachtet er neugierig den politischen Trubel in seinem Elternhaus.⁵⁶¹

⁵⁵⁶ Vgl. Amora (1967): 92.

⁵⁵⁷ Castello (1977): 17.

⁵⁵⁸ Vgl. Amora (1967): 86.

⁵⁵⁹ Vgl. ebd.: 89.

⁵⁶⁰ Amora (1967): 119.

⁵⁶¹ Vgl. Kapitel II.1.1..

Die Erklärung der vorzeitigen Mundschafft des jungen Kaisers D. Pedro II. ordnet sich in eine breitere Debatte ein, die sich seit der Unabhängigkeitserklärung in der politischen Landschaft feststellt. Es geht dabei um den häufig stürmischen Dialog zwischen konservativen und reformatorischen Kräften.⁵⁶² Diese Dialektik macht sich jedoch nicht nur in der Politik, sondern auch in den kulturellen Diskussionen der *intelligentsia* stark spürbar, in denen der Literatur einen besonderen Stellenwert zugeschrieben wird. Diese Logik lässt sich in der gesamten Romantik feststellen.

In diesem Zusammenhang folgen wir Castellos Auffassung, nach der sich die brasilianische Romantik in zwei Tendenzen spaltet, die jedoch miteinander korrelieren – eine Romantik, die ‚von außen‘ kommt und die er „romantismo de época“ nennt, und eine ‚interne‘ Romantik („romantismo interno“), die er als national bezeichnet. In dem ersten Fall beobachten wir eine Romantik nach europäischen Modellen, deren Einführung mit einem Moment politischer Neuorientierungen und „afirmações patrióticas e nacionalistas“ koinzidiert, wie hier bereits ausgeführt wurde. Die ‚interne‘ Romantik weist wiederum die Verbindlichkeit der Inspiration und der Dichtung mit der brasilianischen Realität auf und zeigt sich durch den Rückgriff auf die koloniale Tradition im Sinne der Wechselbeziehung „homem/terra“.⁵⁶³

Diese Aspekte werden insbesondere durch die Kritik zum Ausdruck gebracht, diskutiert und angewandt. So werden die Universalien der importierten Poetik mit den nationalen Vorstellungen, die als Rohstoff für die brasilianische Literatur fungieren sollen, in Verbindung gebracht. In diesem Kontext werden zum einen die Bemühungen um die Legitimierung einer brasilianischen Nationalsprache verstärkt, zum anderen intensiviert sich die Interaktion zwischen Literatur und Soziologie, sowie der Volkskultur – „o folclore, as tradições populares, a literatura oral, a música.“⁵⁶⁴ Castello fasst diesen Gedanken zusammen: „A crítica lhes fará eco, agitando de maneiras diversas o problema da nacionalidade literária, da linguagem brasileira, de uma temática específica nossa.“⁵⁶⁵ Im Sinne der literarischen Identitätskonstruktion im Projekt José de Alencars wird der kritische Diskurs, den er mit der in *Como e porque sou romancista* schon erwähnten aktiven journalistischen Tätigkeit in der Tagespresse verbindet, einen besonderen Stellenwert bekommen, wie hier noch genauer betrachtet wird – diese Phase bezeichnet Alencar als „uma das páginas mais agitadas da minha adolescência.“⁵⁶⁶

Interessant ist zudem die Feststellung, dass in Castellos Konzept der ‚internen‘ Romantik zwei Institutionen als „as mais responsáveis pela formação da nossa mentalidade em todo o século XIX“ hervorgehoben werden – die juristischen Fakultäten von Olinda/Recife und von

⁵⁶² Vgl. Martins (2010, II): 288.

⁵⁶³ Castello (1999, I): 185-187.

⁵⁶⁴ Ebd.: 187.

⁵⁶⁵ Ebd..

⁵⁶⁶ Alencar (1893): 34.

São Paulo.⁵⁶⁷ Wie die Analyse von Alencars literarischer Autobiographie bereits zeigte, wird seine Beschäftigung mit den großen Klassikern eben dort – neben dem Jurastudium in São Paulo – stattfinden, nachdem er sich in der Gymnasialzeit von den ersten Kontakten mit nationalen Romanen begeistern lässt. Während des Studienjahrs in Olinda wird er sich wiederum der Untersuchung der kolonialen Chronisten widmen. Es wird auch die Zeit sein, in der ihm die Reminiszenzen an seiner Heimatprovinz als Muse erscheinen und zusammen mit der Anregung durch die Texte der kolonialen Zeit den Ansporn für seine Tätigkeit als Romanschreiber bilden.⁵⁶⁸

Wenn wir die von Magalhães in den 1830er Jahren schon eingeführten Gedanken und die oben genannte romantische Dichotomie näher betrachten, stellen wir fest, dass das Brasilien der Romantik sich in einer Zeit nationaler Bestätigung befindet, in der die Literatur ein geeignetes ‚mythologisches Komplex‘ braucht, um die Originalität der noch jungen Nation zu feiern, während europäische Diskurse andererseits noch häufig als Vorbild fungieren. In diesem Kontext stehen die Ideen von Jean-Jacques Rousseau, François René Chateaubriand und James Fenimore Cooper hervor, die den Geschmack für eine weit zurückliegende Vergangenheit verbreiten. Die brasilianischen Romantiker entdecken dadurch die indigene Thematik, die mit der Strömung des *Indianismo* eine ideologische Funktion übernehmen wird. Gleichzeitig werden die Loslösung von der klassischen Mythologie und die daraus folgende Hinwendung zur indigenen Folklore auch durch den Rückgriff auf frühere brasilianistische Diskurse anderer Europäer wie Ferdinand Denis (Franzose), Almeida Garrett und Alexandre Herculano (Portugiesen) gefördert.⁵⁶⁹

Bevor hier jedoch auf den *Indianismo* eingegangen wird, soll im Hinblick auf die Hinwendung zur Folklore zunächst auf einen anderen Aspekt hingewiesen werden. Der literarische Nationalismus, ein romantischer Mythos *par excellence*, beginnt bereits in den 1840er Jahren in einen Regionalismus überzugehen, der sich im Volkstümlichen und Folkloristischen inspiriert. In diesem Kontext veröffentlicht José Teodomiro dos Santos das Werk *Lira camponesa* (1841), das er D. Pedro II widmet, während Antônio Francisco Dutra e Melo zwischen 1841 und 1843 das dreibändige *A Noite de S. João no colégio de instrução elementar* publiziert.⁵⁷⁰ Das Werk ist eine Rätselsammlung, die Schülern als lehrreiche Unterhaltung – „divertimento instrutivo (ginástica intelectual)“⁵⁷¹ – dienen sollte. An dieser Stelle ist bemerkenswert, dass das Rätsel bereits zum Gegenstand des intellektuellen Interesses wird. Die frühe Leidenschaft Alencars für diese einfache Form der mündlichen Literatur, die er in *Como e porque sou romancista* als Antrieb für seine ersten

⁵⁶⁷ Ebd.: 186.

⁵⁶⁸ Vgl. Kapitel II.1.1..

⁵⁶⁹ Vgl. hierzu in Amora (1967) das Kapitel „Promoção europeia do Brasil americano, anticlássico e antieuropeu“ (S. 57-74).

⁵⁷⁰ Vgl. Martins (2010, II): 290.

⁵⁷¹ Luís Francisco da Veiga aus ebd..

schriftstellerischen Versuche detektiert, könnte womöglich auf diese Tatsache rückzuschließen oder zumindest davon gefördert worden sein.

Wie oben angedeutet findet der romantische Nationalismus in Brasilien seinen prägnantesten Ausdruck allerdings im *Indianismo*. Die Entdeckung der historischen und literarischen Bedeutung der sogenannten indigenen ‚Zivilisationen‘⁵⁷² Amerikas geschieht bereits im Europa des 18. Jahrhunderts und insbesondere in Frankreich, das damals von der Aufklärung und dem Kult der Naturwissenschaften geprägt ist. Mit den Werken *Discours sur les Lettres, les Sciences et les Arts* (1750) und *Discours sur l'inégalité* (1753) führt Rousseau den Begriff des ‚edlen Wilden‘ (*bon sauvage*⁵⁷³) ein und verbreitet dadurch das Idealbild eines einfachen, von der Zivilisation unverdorbenen Menschen, der seine Tugenden aus einem Leben in Übereinstimmung mit der Natur und ihren Gesetzen bezieht und somit ohne die Bande der Zivilisation von Natur aus gut ist. Während der europäische, ‚zivilisierte‘ Mensch von Ehrgeiz und Besitzgier zerfressen sei, zeichne sich bei bestimmten außereuropäischen Völkern – die die ‚edlen Wilden‘ verkörpern – einen Zustand der Gleichheit, Friedfertigkeit und Eigentumslosigkeit aus. So bekommt die Devise ‚zurück zur Natur‘ – die in der europäischen Romantik als Motto gilt – bereits hier einen besonderen Stellenwert. Diese Vorstellungen finden später in Chateaubriands *Atala et René* (1801) und *Les Natchez* (1826), sowie in Coopers *The last of the Mohicans* (1826) Anklang und werden schließlich auch in Brasilien propagiert.

Als die Romantik sich als „nova escola literária nacional“⁵⁷⁴ etabliert, erscheint diese Vorstellung – die Valorisierung des ‚Wilden‘ – als geeignetes Instrument für die Konstruktion der nationalen Identität, die sich von den portugiesischen Eigenschaften abgrenzen soll, zumal der ‚wilde‘ *índio* als ethnisches Substrat der brasilianischen Kultur gilt. Diesem Gedanken kommt zudem die Vorstellung der tapferen Natur des brasilianischen Eingeborenen hinzu, der, um sein Land zu verteidigen, gegen den europäischen Kolonisator gekämpft hatte und dabei Vergleichbares erlebte, wie andere Völker, die um ihre Freiheit kämpften. In dieser Hinsicht wird auch die historische Dimension der Indigenen deutlich. In den Worten Amoras: „[viveram] dramas que não foram inferiores, em significação humana e histórica, ao que ocorrera com outros povos, sacrificados ou vitoriosos, na defesa de seus direitos, de seu país e de sua liberdade.“⁵⁷⁵

Cassiano Ricardo zeigt auf den *Indianismo* als ein besonderes Unterscheidungsmerkmal der brasilianischen Literatur. Er macht darauf aufmerksam, dass kein portugiesischer Autor sich diesem Topos gewidmet hat, während sich französische Autoren bereits im 16. und 17.

⁵⁷² Vgl. Amora (1967): 199.

⁵⁷³ Obwohl es sich in dem französischen Ausdruck um einen ‚guten Wilden‘ handelt, hat sich der Begriff ‚edler Wilde‘ im deutschsprachigen Raum durchgesetzt. In diesem Sinne wenden wir im Rahmen dieser Arbeit die häufiger verwendete Variante des Begriffs an.

⁵⁷⁴ Amora (1967): 199.

⁵⁷⁵ Ebd..

Jahrhundert mit der Thematik der amerikanischen Indigenen beschäftigt hatten.⁵⁷⁶ Der brasilianische Nativismus, der Rousseaus Doktrin des ‚edlen Wilden‘ mit ‚lusophoben‘⁵⁷⁷ – und gewissermaßen antikolonialistischen – Tendenzen kombiniert, findet im Indigenen und seiner Zivilisation und Kultur ein Symbol für die spirituelle, politische, soziale und literarische Unabhängigkeit. Während Gonçalves Dias als größter Vertreter des lyrischen *Indianismo* dargestellt wird, sorgt José de Alencar mit seiner ‚indianistischen Trilogie‘ – den Romanen *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) und *Ubirajara* (1874) – für die expressivste Verarbeitung des indigenen Topos in der Prosa, wobei er die Wurzeln des *Indianismo* in den volkstümlichen Traditionen wie der mündlichen Literatur sieht.

Dass Alencar mit den europäischen Werken indigener Thematik vertraut war, wird bereits in *Como e porque sou romancista*, jedoch auch in mehreren seiner metaliterarischen Texte deutlich. Karin Volobuef unterstreicht diese Idee: „Certamente as teorias de Rousseau acerca da bondade natural dos povos selvagens e da vida em contato com a Natureza (já substanciadas em romancistas como Chateaubriand e Cooper) forneceram o alento necessário para que Alencar escolhesse o índio como elemento humano central de muitos de seus romances históricos.“⁵⁷⁸

Auch Macedos Roman *A moreninha* (1844), der als erster brasilianischer Roman gilt⁵⁷⁹ und Alencar in seiner Gymnasialzeit entscheidend prägt, weist bereits die Verarbeitung der indigenen Thematik auf. Parallel zur Liebesgeschichte der Protagonisten Augusto und Carolina,⁵⁸⁰ die rückblickend erzählt wird, werden im Laufe des gesamten Romans

⁵⁷⁶ Als Beispiel nennt er die Arbeiten von André Thevet (1558), Jean de Léry (1563) und Claude d'Abbeville (1614). Vgl. Ricardo (1986): 74. Bei den genannten Beispielen handelt sich um Thevets *Le combat des sauvages brésiliens*, Lérys *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* und d'Abbevilles *Histoire de la mission*. An dieser Stelle muss auch Hans Stadens Reisebericht (1557) erwähnt werden, der unter dem langen Titel *Wahrhaftig Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden/ Nacketen/ Grimmigen Menschfresser Leuthen in der Newenwelt America gelegen...* erscheint. Dort berichtet er von seinen eigenen Erfahrungen während der Gefangenschaft bei den Tupinambás und dokumentiert viele ihrer Bräuche, wie beispielsweise die kannibalistischen Zeremonien. Das Thema des Kannibalismus wird später als authentisch brasilianische Eigenschaft von den Modernisten in der *Antropofagia*-Bewegung sogar programmatisch wieder aufgegriffen.

⁵⁷⁷ Vgl. Coutinho (2004, III): 24.

⁵⁷⁸ Volobuef (1999): 172. In ihrer Auffassung macht Volobuef jedoch im gleichen Zuge darauf aufmerksam, dass der Alencarsche Diskurs andererseits die kulturelle Überlegenheit der europäischen Zivilisationen zu bestätigen scheint: „Não cremos, porém, que procedam análises que atribuem a Alencar o intento de exaltar o indígena em detrimento do homem civilizado: sua valorização do silvícola não é um fim em si mesmo, mas serve ao propósito de ‚cavar‘ na arqueologia do Novo Continente e assim localizar um passado portentoso para os *brasileiros*, ou seja, para o homem civilizado.“ Der „*brasileiro*“ ist hier nicht der Indigene, sondern der Mestize.

⁵⁷⁹ Vgl. Martins (2010, II): 335-336.

⁵⁸⁰ Der Roman erzählt die Geschichte von Augusto, einem Medizinstudenten, der mit seinen Freunden – unter anderen Felipe – eine Wette abschließt. Er behauptet, er würde sich in keine Frau länger als 15 Tagen verlieben, was die Freunde bezweifeln. Sollte er die Wette verlieren, müsste er einen Roman darüber schreiben – *A moreninha* ist nun das Resultat der verlorenen Wette. In der Kindheit hatte sich Augusto in ein Mädchen, an dessen Namen er sich nicht mehr erinnert, verliebt und ihr ewige Liebe versprochen. Seitdem ist er in der Liebe unbeständig, bis er Felipes Schwester Carolina kennen lernt, in die er sich ehrlich verliebt. Als sie sich am Ende verloben, sagt sie ihm, er soll keine

symbolische Anspielungen auf indigene Legenden gemacht. In der Analyse von Wilson Martins werden dem Text dadurch ein historischer Ton und ein symbolischer oder gar sakraler ‚Ewigkeitscharakter‘ verliehen („valor de eternidade e, por isso mesmo, de sacralidade [...] significado simbólico“). Durch die Verbindung der indigenen Legenden mit der bürgerlichen Welt von Rio de Janeiro wird nun auch die nationale Authentizität gewährleistet: „Função subsidiária da lenda indígena é inscrever a história de Carolina e Augusto na tapeçaria histórica do Brasil, dando-lhe autenticidade e sinceridade: o impulso nacionalista, àquela altura, visava a alguma coisa mais do que o simples pitoresco.“⁵⁸¹

II.1.3. Literatur und Tagespresse: Das *folhetim* als Vorläufer des Romans

Im Gegensatz zur Lyrik zeigt sich die Romangattung für Alencar als ein für die Konstruktion der literarischen Identität Brasiliens geeignetes Novum, wie der Autor es in seiner literarischen Autobiographie erörtert. Um die Bedeutsamkeit dieser Gattung nicht nur in der Romantik, sondern vor allem in Alencars Werk zu begreifen, muss ihre Entstehungsgeschichte an dieser Stelle kontextualisiert werden. In diesem Sinne soll hier das sogenannte *folhetim* verortet werden, das als eine Art ‚Vorgänger‘ des Romans und neues literarisches Genre insbesondere in der Zeit des *Segundo Reinado* großes Ansehen erlangt. Entscheidend für den Erfolg dieser neuen Gattung ist dabei nicht nur die innovative Form, sondern auch ihr Beitrag zur Etablierung einer modernen Literatursprache, die mit der brasilianischen Realität konform sein und sich vom ‚alten‘ europäischen Portugiesisch abgrenzen soll.

Die Gattung des *folhetim*⁵⁸² kristallisiert sich in der brasilianischen Romantik aus der Korrelation und Interaktion zwischen Journalismus und Literatur heraus. Der Begriff geht auf das französische *feuilleton* zurück, das Anfang des 19. Jahrhunderts eine Art Fußzeile (*rez-de-chaussée*) der ersten Seite einer Zeitung bezeichnete und vor allem der Unterhaltung gewidmet war. Das *feuilleton* konfigurierte in den Worten Marlyse Meyers einen „espaço vale-tudo“, der die verschiedensten Formen und Modalitäten schriftlichen ‚Entertainments‘ hervorrief, wie etwa Witze, Rätsel und Rezepte, die Kritik neuer Bücher und Theaterstücke, sowie Fiktion in Form kurzer Geschichten.⁵⁸³

andere als seine Kindheitsliebe heiraten, um anschließend zu verraten, dass sie selber das kleine Mädchen von früher ist.

⁵⁸¹ Martins (2010, II): 338.

⁵⁸² Meyer (1996) bietet eine ausführliche und detailreiche Analyse über die Entstehung und Etablierung des *folhetim* sowohl in Europa als auch in Brasilien. Zur spezifischen Kontextualisierung der Gattung in Brasilien vgl. auch Castello (1999, I): 252-257.

⁵⁸³ Vgl. Meyer (1996): 57-58.

In Brasilien tritt die neue Gattung in zwei Varianten auf.⁵⁸⁴ Nach dem ersten erscheint es ebenso in der ‚Fußzeile‘ einer prestigevollen Seite der Zeitung und macht fiktionale Erzählungen bekannt, deren einzelnen Kapitel täglich oder wöchentlich veröffentlicht werden. Diese unmittelbare Verbreitung literarischer Produktionen erweitert die damalige journalistische Funktion der Presse und schafft eine schnelle und direkte Kommunikation mit dem Publikum. Die Rezipienten sind dabei nicht nur das Lesepublikum selbst, sondern auch die Zuhörerschaft, die sich in geselligen Runden versammelt, in denen die Geschichten vorgelesen werden. Alencars Bericht über seine Tätigkeit als ‚ledor‘ der Familie, der hier bereits ausgeführt wurde, bezeugt diese Praxis.⁵⁸⁵

Castello macht darauf aufmerksam, dass das *folhetim* in dieser Zeit zu einem umstandsbedingten Verbreitungsmittel für fiktionale Erzählungen wird, dem es gelingt, eine bestimmte Ausdrucksweise und Aufbauform zu markieren.⁵⁸⁶ Durch den Erfolg dieser neuen Gattung werden mehrere Geschichten in Buchform publiziert, ohne dass die typische Struktur jedoch außer Acht gelassen wird.⁵⁸⁷ Im gesamten 19. Jahrhundert werden somit viele der wichtigsten fiktionalen Produktionen brasilianischer Autoren an dieser speziellen Stelle der Zeitungen veröffentlicht. In diesem Kontext erscheinen die ersten und viele andere Romane Alencars zunächst in der Form von *folhetins*, wie beispielsweise *O guarani*.

Während das erste Konzept des brasilianischen *folhetim* klar durch den fiktiven Charakter gekennzeichnet wird und mit dem häufig verwendeten Begriff des *romance-folhetim*⁵⁸⁸ identifiziert werden kann, integriert das zweite Modell literarisches Schaffen und journalistische Tätigkeit. Es ähnelt somit der Gattung der Chroniken.⁵⁸⁹ Dieses Modell, das die Verbindung von Poesie und Realität anstrebt, findet in Alencar einen seiner ersten und engagiertesten Vertreter. An dieser Stelle muss an eine seiner grundlegenden Überlegungen über die Romangattung erinnert werden, die er in *Como e porque sou romancista* ausführt und nach der der Roman als „poema da vida real“⁵⁹⁰ behandelt wird. Demzufolge, wie bereits erläutert,⁵⁹¹ stellen die alltäglichen Begebenheiten die Inspirationsquelle des Dichtens dar. Über diese Variante des *folhetim* schreibt Alencar: „[Obriga] um homem a percorrer todos os

⁵⁸⁴ Vgl. Castello (1999, I): 252-253.

⁵⁸⁵ Vgl. Kapitel II.1.1..

⁵⁸⁶ Vgl. Castello (1999, I): 252.

⁵⁸⁷ Vgl. ebd. und Meyer (1996): 63.

⁵⁸⁸ Zur Entwicklungsgeschichte des *romance-folhetim* vgl. Meyer (1996): 55-110 und 209-219.

⁵⁸⁹ In Thomas Strätters Definition der Chronik wird die Nähe zur *folhetim*-Gattung deutlich. Er beschreibt die *crônica* als „eine bestimmte Form der erzählenden Literatur [...], die zum festen Bestandteil des Fouilletons in Brasilien gehört. Sie nimmt den Raum ein, der im Fouilletonenteil deutscher Zeitungen etwa der Glosse, der Rezension, dem Essay oder der Kurzgeschichte zur Verfügung steht. [...] Praktisch gibt es keinen Gegenstandsbereich, der nicht Eingang in die Chronik findet: kleine Vorfälle aller Art, den *faits divers* der Tagespresse entnommen oder auch vom Chronisten selbst erlebt, politische Ereignisse, Kunstbetrachtungen, moralphilosophische Meditationen, Reiseschilderungen etc. [...]“ (1992): 340.

⁵⁹⁰ Alencar (1893): 31.

⁵⁹¹ Vgl. Kapitel II.1.1..

acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade [...] [Faz] do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em zigs-zags [sic], e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho!⁵⁹²

Zusammenfassend kann das *folhetim* nach Castellos Auffassung als ein Komplex definiert werden, der verschiedene Elemente verbindet – von der journalistischen Nachricht über kritische Informationen über den Alltag bis hin zum künstlerischen Schaffen, wobei die poetische Sprache als konstitutives Merkmal hervorzuheben ist. In seinen Worten: „O folhetim era em suma um complexo de jornalismo de conteúdo noticioso, seletivo e concentrado, de crítica do registro também seletivo e informativo do cotidiano, do mundano à vida intelectual e artística, tudo sob o crivo da reflexão e da graça, da imaginação à fantasia, ou à contemplação, oscilando do lírico ao dramático ou mesmo trágico.“⁵⁹³

In Castellos Aussage sticht die stilistische Vielfältigkeit der neuen Gattung ins Auge, der das Zusammenwirken von realitätsnahen Inhalten und literarischer Sprache eine dichterische Flexibilität verleiht. Alencar preist diese Eigenschaft und bezeichnet das *folhetim* in diesem Sinne als „monstro de Horácio, [e]ste novo Proteu“.⁵⁹⁴ Er bezieht sich dabei auf die mythische Gestalt des Proteus, der in der *Odyssee* als ein weiser und wandlungsfähiger Meeresgott dargestellt wird – er wird somit als eine Art Meister der Verwandlung beschrieben, der jede beliebige Form annehmen kann.⁵⁹⁵ In dieser Analogie wird wiederum Alencars Bewunderung für die mündlichen Traditionen der Antike als literarische Erscheinungen erneut sichtbar.

Neben der dichterischen Flexibilität und einer literarischen Sprache, die durch eine gewisse Schlichtheit markiert ist, bleibt schließlich bei der Analyse der *folhetim*-Gattung ein ebenso wichtiger Gesichtspunkt zu nennen. Der Moment ihrer Entstehung charakterisiert sich dadurch, dass der sich ebenfalls herauskristallisierende brasilianische Journalismus größtenteils von Schriftstellern betrieben wird. Die literarischen Eigenschaften, die das *folhetim* von Beginn an kennzeichnen, werden im Laufe seiner Entwicklung durch den innovativen Stil namhafter Autoren wie Machado de Assis und José de Alencar geprägt. Wie zuvor erwähnt fördert die literarisierte Alltagssprache die unmittelbare Kommunikation mit den Rezipienten, die dadurch zur Reflexion, dem Involvieren in die poetische Atmosphäre, sowie zur Abstraktion aufrufen.⁵⁹⁶

⁵⁹² Alencar (1874a): 20.

⁵⁹³ Castello (1999, I): 255.

⁵⁹⁴ Alencar (1874a): 20.

⁵⁹⁵ Proteus verfügte über die Gabe der Prophetie, war aber abgeneigt, sein Wissen zu offenbaren. Während viele sich darum bemühten, ihm eine Prophezeiung zu entlocken, versuchte er den Fragen zu entkommen, indem er verschiedene Gestalten annahm, wie beispielsweise die Form wilder Tiere oder sogar die des Wassers und des Feuers. Vgl. Herter (1972).

⁵⁹⁶ Vgl. Castello (1999, I): 255.

Nachdem Alencar in der zweiten Hälfte der 1840er Jahre als Gründungsmitglied der studentischen Zeitschrift *Estudos Literários* dort seine ersten Texte veröffentlicht,⁵⁹⁷ debütiert er 1854 als *folhetinista* in der Tagespresse. Im *Diário do Rio de Janeiro* schreibt er wöchentlich zunächst einige unsignierte *folhetins*, die später leider in keinem seiner Bücher erscheinen und somit in Vergessenheit geraten.⁵⁹⁸ Die Texte werden zum Publikumserfolg und bringen ihm im gleichen Jahr die Einladung von Francisco Otaviano zur Mitarbeit am *Correio Mercantil* ein. Im *Diário do Rio de Janeiro* erscheinen die Kapitel seiner ersten Romane – *O guarani* (1857), *Cinco minutos* und *A viúvinha* (beide 1860) –, sowie wichtige literaturkritische Texte wie die *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* (1856), die hier später noch näher betrachtet werden. Im *Correio Mercantil*, veröffentlicht er wiederum die berühmten *folhetins*, die später im Werk *Ao correr da pena* (1874) gesammelt werden.

Schon in Alencars literarischer Autobiographie wird der frühe Einfluss des *folhetim* auf sein literarisches Bewusstsein spürbar, wenn der Autor sich auf die Vorlesertätigkeit bezieht. In der Tat wird die Struktur dieser Gattung in seinem Werk – und bei anderen großen Namen der romantischen Prosa in Brasilien – beibehalten. Für Martins geht es dabei um die fundamentale Struktur der Romangattung, bei der die ‚instrumentale Funktion‘ hervortritt.⁵⁹⁹

Bei der Betrachtung der Romangattung verfolgen wir zudem die Überlegungen von Antônio Cândido, für den der Roman die Realität aus einem Blickwinkel ausdrückt, der sich zugleich analytisch und objektiv zeigt, was für die Bedürfnisse und Forderungen des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf die literarische Ausdrucksweise adäquater erscheint. Der Triumph des Romans geschieht nach Cândido nicht zufällig in der Romantik. Er bezeichnet ihn als komplex und umfassend, antiklassisch *par excellence* und die universellste und unregelmäßigste der modernen Gattungen. Der Roman wird zwischen lyrischer Betrachtung und systematischer Untersuchung der Realität lokalisiert und stellt die Verbindung zwischen diesen beiden gegensätzlichen Wissensordnungen. „Graças aos seus produtos extremos, embebe-se de um lado em pleno sonho, tocando de outro no documentário.“ Indem er in seinen verschiedenen Realisierungsformen zwischen den beiden Polen oszilliert, übt der Roman eine Funktion aus, zu der weder die Poesie noch die Wissenschaft alleine in der Lage wären. Die Realität wird dabei in einer Weise ausgearbeitet, in der die externe Wahrscheinlichkeit beibehalten wird, während die Einbildungskraft sich intern entfaltet. Cândido fasst diesen Gedanken zusammen:

O seu fundamento [do romance] não é, com efeito, a transfiguração da realidade da primeira [poesia], nem a realidade constatada da segunda [ciência], mas a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança

⁵⁹⁷ Vgl. Kapitel II.1.1..

⁵⁹⁸ Es handelt sich um vier *folhetins*, die lediglich in den Zeitungsarchiven der Biblioteca Nacional zu finden sind. Vgl. Neto (2006): 89.

⁵⁹⁹ Vgl. Martins (2010, III): 80.

externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano – em concorrência com a vida.⁶⁰⁰

Cândidos Aussage lässt darauf schließen, dass die Romangattung eine menschliche Realität bewusst elaboriert, die aus der unmittelbaren Beobachtung gewonnen wird, um damit ein imaginäres und dauerhafteres System zu konstruieren. Des Weiteren unterstreicht er den breiten Rahmen des Romans, der gattungsabgrenzende Normen sprengt und sich dabei aus unterschiedlichen Techniken anderer Genres speist. Dadurch konfiguriert sich der Roman als eine eminent offene Gattung, die sich kaum auf die Formeln der klassischen Genres reduzieren lässt.⁶⁰¹

Neben solchen Betrachtungen künstlerischer Natur muss an dieser Stelle ein weiterer Aspekt beachtet werden, der der damaligen Popularisierung der Romangattung zu Gunsten kommt und in der hier vorgestellten Analyse des *folhetim* schon angedeutet wurde. Es handelt sich um die Erweiterung des Lesepublikums, die einer aktiveren Teilnahme der Bevölkerung an der Hochkultur zu verdanken ist. In der Tat lässt sich eine kulturelle Demokratisierung beobachten, die sich anderen demokratischen Bewegungen anschließt. In dieser Hinsicht behauptet Cândido: „Daí um desenvolvimento da imprensa periódica e da indústria do livro, que solicitaram desde logo um tipo acessível de leitura – bastante multiforma para agradar a muitos paladares [...]“⁶⁰²

Wenn der Roman durch seinen innovativen Charakter als die romantische Gattung schlechthin gesehen wird, so bekommt er durch das Werk José de Alencars eine neue Prägung, die seine Bedeutung im Sinne der literarischen Identitätskonstruktion erweitern wird. Alencars Ideen in Bezug auf die Romangattung – und in weiterer Hinsicht auf die ‚Brasilianisierung‘ der Literatur – kennzeichnen sich zum einen durch die poetische Instrumentalisierung der Prosa als moderne Form für die literarische Verarbeitung der nationalen Realität. Auf der anderen Seite ist es Alencars großes Anliegen, die Nationalisierung der Literatur nicht nur durch neue Inhalte, sondern vor allem durch die ‚Brasilianisierung‘ der literarischen Sprache zu vollziehen.

II.1.3. Auseinandersetzungen mit Zeitgenossen

Alencars Diskurs spricht in diesem Zusammenhang der Frage der Nationalsprache – oder vielmehr der nationalen Literatursprache – einen fundamentalen Stellenwert zu. Die Frage der Nationalsprache wird in Brasilien bereits 1835 mit der Veröffentlichung des *Compêndio da gramática da língua nacional* von Antônio Álvares Pereira Coruja eingeleitet, dessen

⁶⁰⁰ Cândido (1971, II): 109.

⁶⁰¹ Vgl. ebd.: 109-110.

⁶⁰² Vgl. ebd.: 110.

Nativismus sich schon im Titel bemerkbar macht.⁶⁰³ Das Werk führt das Thema des sprachlichen Nationalismus ein, das eine der Grundideen der brasilianischen Romantik darstellt und in Alencar einen großen Verfechter findet. In seinem Konzept haben Sprachen einen evolutiven Charakter und sind somit in ständiger Veränderung,⁶⁰⁴ wobei die Literaten sich den „tendências de sua época“ anpassen müssen, um die Ideen der „civilização moderna“⁶⁰⁵ weiterzugeben.

Entend[o] que sendo a língua instrumento do espírito não pode ficar estacionária quando este se desenvolve. Fora realmente extravagante que um povo adotando novas idéias e costumes, mudando os hábitos e tendências, persistisse em conservar rigorosamente aquele modo de dizer que tinham seus maiores.

Assim, não obstante os clamores da gente retrógrada, que a pretexto de *classicismo* aparece em todos os tempos e entre todos os povos, defendendo o passado contra o presente; não obstante a força incontestável dos velhos hábitos, a língua rompe as cadeias que lhe querem impor, e vai se enriquecendo já de novas palavras, já de outros modos diversos de locução. [...]

Não é obrigando-a a estacionar que hão de manter e polir as qualidades que por ventura ornem uma língua qualquer; mas sim fazendo que acompanhe o progresso das idéias e se molde às novas tendências do espírito, sem contudo perverter a sua índole e abastardar-se.⁶⁰⁶

Für Alencar wird der literarische Sprachgebrauch nicht etwa von der sprachlichen Fixierung in alten (portugiesischen) Werken, sondern vor allem durch die organische Lebendigkeit des tatsächlichen, alltäglichen Sprachgebrauchs legitimiert, wobei Schriftsteller und Publikum sich gegenseitig beeinflussen würden.

A linguagem literária, escolhida, limada e grave, não é por certo a linguagem seduçã e comum, que se fala diariamente e basta para a rápida permuta das idéias: a primeira é uma arte, a segunda é simples mister. Mas essa diferença se dá unicamente na forma e expressão; na substância a linguagem há de ser a mesma, para que o escritor possa exprimir as idéias do seu tempo, e o público possa compreender o livro que se lhe oferece. [...]

Em conclusão: público e escritor exercem uma influência recíproca; e essa lei moral tem um exemplo muito frisante em um fenômeno físico. A atmosfera atrai os átomos que sobem da águas estagnadas pela evaporação, e depois os esparze sobre a terra em puro e cristalino rocio. São da mesma forma as belezas literárias dos bons livros; o escritor as inspira do público, e as depura de sua vulgaridade.⁶⁰⁷

Alencar macht schließlich auf das Paradox aufmerksam, dass die Evolution der Literatur in der Tat gewürdigt wird, während in Bezug auf die Sprache eine reaktionäre und archaisierende Mentalität herrscht: „Coisa singular é que ninguém conteste estas verdades triviais a respeito da arte e da literatura, e muitos as repilam em relação à língua.“⁶⁰⁸

⁶⁰³ Vgl. Martins (2010, II): 241-242.

⁶⁰⁴ Vgl. Coutinho (1987): 8.

⁶⁰⁵ Alencar (1938): 179.

⁶⁰⁶ Ebd.: 176-177

⁶⁰⁷ Ebd.: 178.

⁶⁰⁸ Ebd.: 179

Demnach soll die Sprache an den ‚Kanons der Vergangenheit‘⁶⁰⁹ gefesselt bleiben, wobei die Vergangenheit im Fall Brasiliens sogar einem anderen Volk – den Portugiesen – gehört. In dieser Hinsicht folgen wir Coutinhos Ansicht, dass Alencars Haltung sich als durchaus modern, d.h. von großer Aktualität für das Brasilien des 19. Jahrhunderts zeigt, in dem eine veraltete Mentalität noch dominiert, die den Brasilianern die portugiesische Norm als Modell aufzuzwingen versucht, obwohl die sprachliche Realität längst eine andere ist.⁶¹⁰

Neben dem literarischen Diskurs wird Alencars kritischer Diskurs von Freitas als eine offene und aufrichtige Polemik bezeichnet, die sich einerseits an die Literaten und Kritikern aus Übersee – also Portugal – richtet, die die brasilianischen Produktionen leugnen oder verkennen. An sie wendet er sich mit Werken, die die amerikanische – genauer brasilianische – Poesie modellhaft repräsentieren sollen. Andererseits gelten seine kritischen Überlegungen jedoch auch den ‚Landsmännern‘, die sich der Vorherrschaft der ehemaligen Metropole noch immer mit Bescheidenheit beugen und die neuen nationalen Werte ignorieren.⁶¹¹

In dieser Hinsicht bemüht sich Alencar impulsiv und selbstbewusst um den Prozess der literarischen Nationalisierung, indem er zum einen die noch prävalierenden kolonialistischen Gemüter Portugals, zum anderen die kulturelle und intellektuelle Unterwürfigkeit Brasiliens zu bewältigen versucht. Diese Aspekte werden in den zahlreichen Auseinandersetzungen ersichtlich, die er mit verschiedenen Literaten und Kritikern sowohl aus Portugal als auch aus Brasilien führt. Hinter den beiden Maximen steht das Anliegen, eine autonome Literatur zu schaffen, die der jungen Nation Eigenständigkeit verschaffen würde.

Die Analyse der Polemiken mit seinen Zeitgenossen, in denen Alencar seine Ideen oft radikal vertritt, ist für das Verständnis einiger Gesichtspunkte entscheidend, die Rodrigues wie folgt zusammenfasst: Alencars Ideen und sein Beitrag zur Gründung der brasilianischen Literatur, die Einsichten des Autors über Literatur und Politik, und schließlich die Konsistenz seines Projekts.⁶¹² Unter den zahlreichen Auseinandersetzungen werden hier diejenigen ausgeführt, die für den Rahmen der Arbeit von größerer Bedeutung erscheinen.⁶¹³

Die erste und vielleicht größte und bedeutsamste Auseinandersetzung im Rahmen seines gesamten literarischen Projekts führt Alencar mit dem hier schon erwähnten Gonçalves de Magalhães, der seit seiner Rückkehr aus Paris 1837 als ‚Chef‘⁶¹⁴ der neuen literarischen Schule verehrt wird. Zurück in Brasilien erlebt Magalhães einen schnellen Aufstieg zu

⁶⁰⁹ Vgl. Coutinho (1987): 8.

⁶¹⁰ Vgl. ebd.: 9.

⁶¹¹ Freitas (1986): 36.

⁶¹² Vgl. Rodrigues (2001): 132.

⁶¹³ In der ersten Ausgabe des Werk *Ao correr da pena* (1874), das die im *Correio Mercantil* erschienenen Chroniken Alencars versammelt, werden mehrere Abhandlungen verschiedener Kritiker vorangestellt, unter denen sich sowohl Befürworter als auch Gegner der Alencarschen Ideen befinden. Vgl. Alencar (1874a): VII-XLVI.

⁶¹⁴ Vgl. Martins (2010, III): 44.

zentralen Positionen in der brasilianischen Kulturpolitik wie der Mitgliedschaft beim kurz zuvor gegründeten IHGB. Er schließt Freundschaft mit D. Pedro II., der ihn zunächst als Baron (1872) und später als Vicomte von Araguaia (1874) kürt und mit offiziellen diplomatischen und politischen Aufgaben beauftragt. Dabei gilt er als höchste Figur der literarischen *intelligentsia*, nach Martins geradezu als „poeta da Coroa e filósofo oficial do Segundo Reinado“.⁶¹⁵ In diesem Kontext schreibt Magalhães 1856 im Auftrag des Kaisers das epische Werk *A Confederação dos Tamoios*,⁶¹⁶ das von D. Pedro II. selbst finanziert wird und als „epopeia oficial“ gilt. Das Werk wird sogar vom Kaiser höchstpersönlich in einer offiziellen Sitzung des IHGB vorgestellt und jedes Mitglied des Verwaltungsrats bekommt ein Exemplar.⁶¹⁷

Als Chefredakteur des *Diário do Rio de Janeiro* veröffentlicht der junge und noch unbekanntere Alencar zwischen dem 18. Juni und dem 14. August 1856 eine Briefserie unter dem Pseudonym ‚lg.‘, in der er das kurz zuvor erschienene und groß gefeierte Epos des prominenten Dichters vehement kritisiert. Die Briefe markieren Alencars Debüt in den Diskussionen der literarischen Öffentlichkeit. Wegen den Dimensionen, die die Polemik erreicht, entscheidet er sich noch im August des gleichen Jahres, sie in gesammelter Form als Buch zu veröffentlichen – es erscheint mit dem Titel *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Sein Angriff gilt vor allem der von Magalhães angewandten indianistischen Ästhetik und betrifft sowohl die Form als auch die poetische Verarbeitung der indigenen Thematik. Die Details seiner Kritik, die viele Bezüge zur Frage der mündlichen Literatur aufweist, werden im Rahmen dieser Arbeit später noch näher betrachtet.⁶¹⁸ Hier soll zunächst nur auf Alencars Grundgedanken und auf die Resonanz der Auseinandersetzung eingegangen werden.

Obwohl der junge Autor sich mit Bescheidenheit bereits im ersten Brief keine ‚kritische Betrachtung‘ als Ziel setzt, sondern bloß seine ‚Eindrücke‘ zu dem Gedicht äußern möchte,⁶¹⁹ verweist er in der gesamten Briefserie mit Kühnheit auf ein Scheitern des epischen Gedichts. In den Worten Martins möchte er mit seinen Argumenten belegen, dass der Dichter eine „epopeia frustrada“ geschrieben hat. In Alencars Auffassung weise das Gedicht zwar die theoretischen Elementen eines klassischen Epos auf – „era um poema narrativo, de fundo

⁶¹⁵ Ebd.: 110.

⁶¹⁶ Das Gedicht ist in zehn *cantos* unterteilt und thematisiert den historischen Zusammenschluss zwischen den indigenen Stämmen der Tupinambás, Goitacás, Guaianás und Tamoios gegen die Portugiesen (1554-1557). Im Zentrum des Gedichts stehen der Kampf und die Vernichtung des indigenen Zusammenschlusses, sowie die anschließende Gründung der Hofstadt Rio de Janeiro durch Estácio de Sá. Vgl. hierzu Sá (2004): 123.

⁶¹⁷ Vgl. Martins (2010, III): 44.

⁶¹⁸ Vgl. Kapitel II.1.3..

⁶¹⁹ „Não é um juízo crítico que pretendo escrever sobre o poema do Sr. Magalhães: nem tenho habilitações, nem tempo para o fazer com a calma e o estudo preciso. / São apenas as impressões de minha leitura, que desejo comunicar-lhe, para que as publique e entenda que o merecem, e que são justas.“ Vgl. Alencar (1856): 5 („Carta primeira“).

histórico, no qual o heroico se aliava ao maravilhoso“ –, doch diese seien nicht ausreichend.⁶²⁰ In dieser Hinsicht stellt er als Grundannahme vor, dass das Gedicht seinem Inhalt nicht gerecht wird:

O pensamento do poema, tirado dos primeiros tempos coloniais do Brasil, é geralmente conhecido; era um belo assunto que, realçado pela grandeza de uma raça infeliz e pelas cenas da natureza esplêndida de nossa terra, dava tema para uma *divina epopeia*, se fosse escrito por Dante.⁶²¹

[...] há nessa descrição [do Brasil] muitas belezas de pensamento, mas a poesia, tenho medo de dizê-lo, não está na altura do assunto.⁶²²

Der Autor kritisiert zudem die literarische Sprache, die Ausdrucksweise in dem Gedicht, die ihm als banal und somit ungeeignet erscheint. Dabei würde Magalhães gegen die Regeln des Epos verstoßen („contravenção contra as regras da epopeia“⁶²³). Die folgenden Passagen veranschaulichen diese Annahme:

Se não confiasse no critério dos leitores que podem examinar esses doze versos frios e pálidos [...], ver-me-ia obrigado a decompor frase por frase este trecho, onde não há um pensamento elevado, nem uma imagem poética./ Mostraria como é comum e vulgar esse emprego de adjetivos sem significação, e que só entram no verso para encher o número das sílabas [...]⁶²⁴

A invocação do poema do Sr. Magalhães, por qualquer lado que a consideremos, não satisfaz; como arte, como fórmula da epopeia, é contra as regras e exemplos dos mestres; como poesia, é pobre de imagens e ideias.⁶²⁵

Magalhães' Anhänger – es sind mehrere, unter anderen auch der Kaiser – verteidigen ihn unter verschiedenen Pseudonymen⁶²⁶ in zahlreichen Lobesbriefen, die im *Jornal do Comércio* erscheinen. In Alencars detailreicher und bitterer Kritik, sowie in der daraus resultierenden emotionsgeladenen Debatte lässt sich ein doppelter Effekt beobachten. Einerseits wird die Signifikanz des Werks, das als höchster Ausdruck des Nationalen dienen sollte, verblasst. Andererseits wird in Alencars Kritik sein eigenes Projekt für die Konstruktion der literarischen Identität der Nation vorgezeichnet. Die konstitutiven Elemente der genuin brasilianischen Literatur sind demnach die Hinwendung zur historischen Vergangenheit und

⁶²⁰ Vgl. Martins (2010, III): 46.

⁶²¹ Alencar (1856): 5. Indem Alencar Bezug auf den mittelalterlichen Dichter und Philosoph aus Italien – Dante Alighieri – nimmt und ihn als Vorbild zum Vorschein kommen lässt, wird der Stellenwert der Literarisierung der mündlichen Sprache im Alencarschen Diskurs bereits deutlich. Mit seinem epischen Gedicht *Die göttliche Komödie* (orig. *Divina commedia*, entstanden um 1307 bis 1321) überwand Dante schließlich das bis dahin dominierende Latein und führte das ‚Italienische‘, d.h. die in Italien gesprochene Variante des Lateins als Literatursprache ein.

⁶²² Ebd.: 6.

⁶²³ Ebd.: 67.

⁶²⁴ Ebd.: 65.

⁶²⁵ Ebd.: 66.

⁶²⁶ Der Einzige, der Magalhães offen verteidigt, ist der Geistliche und Dichter Francisco de Mont'Alverne. Vgl. Neto (2006): 149.

der natürlichen Schönheit des Vaterlands, sowie die die Förderung der eigenen nationalen Literatursprache. Seine Worte klingen für Magalhães Sympathisanten jedoch dreist.

Quem ousaria atacar um membro honorário do Instituto Histórico da França, que escrevera *A Confederação dos Tamoios* sob encomenda expressa do Imperador, o qual, por sua vez, pretendia fazer da obra o grande poema épico brasileiro, a obra fundadora da nacionalidade, destinada a representar para o país o mesmo que *Os Lusíadas* de Luiz Vaz de Camões para Portugal?⁶²⁷

Alencars Antagonisten werfen ihm unter anderem ein Ressentiment vor, da er zur offiziellen Erstlesung im kaiserlichen Palast nicht eingeladen worden war. Andere unterstellen ihm Neid und Eifersucht – der Hofdichter Magalhães hätte ihm seinen eigenen persönlichen Plan, selber den Anführer der indianistischen Literatur zu werden, lediglich vorweggenommen.⁶²⁸ In der Tat arbeitet Alencar im gleichen Jahr an einem großen indianistischen Epos – *Os filhos de Tupã* – das er angesichts seiner eigenen Schwierigkeiten, einer solchen Aufgabe gerecht zu werden, nie vollenden wird.

Die Kritiken gegen *A Confederação dos Tamoios* resultieren für Alencar in einer Isolierung, indem sie die Animositäten der Gruppe der Hofintellektuellen wecken. Doch vielmehr begründen sie eine kritische Betrachtung, die weit über das Literarische hinausgeht, da die nationale Identität zum Thema gemacht wird. Nach Castellós Analyse bemerkt Alencar, dass das frühe ‚Mäzenatentum‘ D. Pedros II. eine Bedrohung für die brasilianische Literatur darstellte. Dabei müssten die reformatorischen Modelle unparteiisch analysiert und das kritische Bewusstsein der Nation gefördert werden.⁶²⁹ Die Polemik um die *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* markiert tatsächlich den Anfang einer Fehde zwischen Alencar und dem Kaiser, die sich bis zu seinem Lebensende intensivieren und insbesondere in der Politik entfalten würde.

Araújo Porto-Alegre, der sich unter dem Pseudonym ‚*O amigo do poeta*‘ gegen Alencar äußert, sieht die Angriffe des jungen Autors gegen den Hofdichter sogar als eine indirekte und feige Attacke gegen den Kaiser selbst: „De toda esta matinada literária, inferimos uma coisa: o homem despeitado e sem coragem, fere o protegido [Magalhães] por não ousar ferir o protetor [D. Pedro II].“⁶³⁰

D. Pedro II. fühlt sich bei der Polemik in der Tat persönlich angesprochen. Nach Netos Auffassung drücken Magalhães’ Verse ein politisches Projekt des Kaisers aus, nach dem die indigene Thematik als nationales Symbol dienen sollte. Dabei fungierte die Figur des vorschriftsgemäß katechisierten Indigenen („que trocara o tacape pela cruz“) als eine

⁶²⁷ Ebd.: 129.

⁶²⁸ Vgl. ebd.: 139.

⁶²⁹ Vgl. Castello (1999, I): 261.

⁶³⁰ Porto Alegre aus Martins (2010, III): 57.

Allegorie für die Repräsentation des Kaiserreichs und des Kaisers selbst – im ersten Fall vor den Untertanen, im zweiten gegenüber der restlichen Welt.⁶³¹

Als Schriften anderer Intellektueller erscheinen, die sich für Alencars Ideen einsetzen und ihn verteidigen,⁶³² ist der Kaiser empört und ergreift heimlich unter dem Pseudonym ‚*O outro amigo do poeta*‘ selbst Partei in der Diskussion. Mit seinen *Reflexões às cartas de Ig* versucht der Kaiser die Animositäten etwas abzukühlen und Sachlichkeit in die Debatte zu bringen. Seine Bemerkungen betreffen somit die von Alencar kritisierten formalen Aspekte in Magalhães’ Gedicht. In diesem Sinne behauptet er: „Doía-me ver que a nossa civilização ainda estava tão atrasada; pois, em vez de aceitar-se uma discussão literária, franca e leal, se procurava uma luta mesquinha e baixa; envergonhava-me ver que de uma questão de arte se pretendia fazer um manejo de intriga.“⁶³³

Während der Kaiser in der Diskussion zwar auf persönliche Angriffe zu verzichten scheint, versucht er auf der anderen Seite, wichtige Namen gegen Alencar in die Polemik zu ziehen. Er bittet den portugiesischen Schriftsteller Alexandre Herculano, den brasilianischen Historiker Francisco Adolfo de Varnhagen und den Dichter Gonçalves Dias darum, sich für Magalhães’ „grande poema épico nacional“ – so seine Worte – in der öffentlichen Debatte einzusetzen. Die drei Autoritäten verweigern dies jedoch. Während Herculano in seiner Antwort auch auf ästhetische Mängel im Gedicht aufmerksam macht, weist das Werk für Varnhagen historische Inkongruenzen und für Dias eine ‚schlafte Versifizierung‘ („Achei a versificação frouxa“) auf.⁶³⁴

Abschließend lässt sich beobachten, dass Alencars harte Kritiken gegen Magalhães’ Epos eine Idealvorstellung ausdrücken. Der Schriftsteller und Literaturkritiker Tristão de Alencar Araripe Júnior – sein Cousin – fasst diesen Gedanken zusammen: „As cartas sobre a *Confederação dos Tamoios*, portanto, nenhum nome melhor teriam do que este: – plano da epopeia que José de Alencar teria feito se se colocasse no lugar de Magalhães. As belezas que este não soube imprimir, ele sentiu valentemente [...]“.⁶³⁵ In der Tat schafft der Autor selber kein lyrisches Äquivalent – wie zuvor erwähnt bleibt das epische Gedicht *Os filhos de Tupã* bloß ein Entwurf. In den Worten Martins richtet er gegen ein vollendetes Epos vielmehr „*ideias sobre a epopeia*, [...] que, por ironia, se revelaram impraticáveis nas suas próprias mãos.“⁶³⁶ Andererseits können die *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* als das erste große ‚Vorwort‘⁶³⁷ zu dem gelesen werden, was er später vor allem in seiner indianistischen

⁶³¹ Vgl. Neto (2006): 130-131.

⁶³² Die Schriften erscheinen ebenso unter Pseudonymen, wie beispielweise ‚*Omega*‘, ‚*Inimigo das Capoeiras*‘ und ‚*Boquiaberto*‘. Vgl. ebd.: 145-147.

⁶³³ D. Pedro II. aus ebd.: 148.

⁶³⁴ Vgl. Neto (2006): 149.

⁶³⁵ Araripe Júnior aus Cairo (1996): 73.

⁶³⁶ Martins (2010, III): 59

⁶³⁷ Vgl. Castello (1999, I): 261.

Romantrilogie schaffen wird. *O guarani*, *Iracema* und *Ubirajara* bilden somit in Prosaform die Konkretisierung seines idealisierten nationalen Epos.⁶³⁸

Am Anfang der 1870er Jahre wird sich Alencar in eine weitere wichtige Auseinandersetzung verwickeln. Genau 15 Jahre nach der großen Polemik um Magalhães Epos, die die Romantik in Brasilien stark geprägt hat, lässt zwischen 1871 und 1872 eine neue und scharfe Debatte in der brasilianischen Literaturgeschichte beobachten. Diesmal sind die Antagonisten des als Mann und Literat jetzt reifen Alencars der Brasilianer João Franklin da Silveira Távora und der Portugiese José Feliciano de Castilho. Távora und Castilho sprechen sich für eine Erneuerung der brasilianischen Politik und Literatur aus und kritisieren dabei das nationale Projekt von Alencar.

Die Polemik beginnt mit Castilhos Angriffen. Der in Rio de Janeiro lebende portugiesische Schriftsteller, der auch politischer Berater des Ministerratspräsidenten Vicomte von Rio Branco ist,⁶³⁹ veröffentlicht mehrere Artikel in seiner Zeitung *Questões do dia*, in denen er vor allem auf Alencars politisches Leben abzielt. Mitunter attackiert er ihn jedoch auch als Literat. Als brasilianischer Politiker und Schriftsteller genießt der reife Alencar zu dem Zeitpunkt nämlich großes Ansehen und gilt als nationales Vorbild. Der junge, ebenfalls aus Ceará stammende und in Pernambuco aufgewachsene Schriftsteller Franklin Távora, ein Vertreter der neuen literarischen Generation, schließt sich Castilho in seiner Bemühungen an, durch die in seiner Zeitung veröffentlichten Schriften das Prestige von José de Alencar als öffentliche Figur zu zerstören und sein literarisches Projekt zu demontieren. Dabei stehen hier nicht nur verschiedene literarische Überzeugungen, sondern insbesondere unterschiedliche Perspektiven über die Nation Brasilien selbst in Frage.⁶⁴⁰

In einem öffentlichen Briefwechsel werden die Grundelemente der Kritik gegen Alencar formuliert. Unter dem Pseudonym ‚Cincinato‘ schreibt Castilho über den Politiker, während Távora seine Briefe als ‚Semprônio‘ unterschreibt und den Literaten im Visier hat.⁶⁴¹ Letztere, die Martins ein „documento expressivo do choque de gerações“⁶⁴² nennt, sollen im Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit näher betrachtet werden.

Távoras berühmte Briefserie, die als *Cartas a Cincinato* erscheint und hier näher betrachtet werden soll, wird 1872 unter dem gleichen Titel⁶⁴³ als Buch veröffentlicht. In acht Briefen kritisiert er den Roman *O gaúcho* (1870) und, nachdem Alencar – als ‚Sênio‘ – in der Abteilung „A Pedidos“ des *Jornal do Comércio* reagiert, schreibt er noch zwölf Briefe über

⁶³⁸ Vgl. Kapitel II.1.3..

⁶³⁹ Vgl. Neto (2006): 312.

⁶⁴⁰ Vgl. Rodrigues (2001): 136.

⁶⁴¹ Vgl. Neto (2006): 312.

⁶⁴² Martins (2010, III): 412.

⁶⁴³ Der vollständige Titel lautet *Cartas a Cincinato: estudos críticos de Semprônio sobre o Gaúcho e a Iracema, obras de Sênio (J. de Alencar)*. Vgl. Távora (1872).

Iracema,⁶⁴⁴ diesmal allerdings in einem raueren Ton und mit einer detaillierten literarischen Analyse.⁶⁴⁵

Die Auseinandersetzung hat neben den politischen Konnotationen eine weitere wichtige Folge. Sie stellt die Einführung neuer Ideen in die öffentliche literarische Diskussion dar, die die Epoche des Realismus einleiten werden. Die Debatte markiert somit den Beginn der Realismusrezeption in Brasilien, die sich die Reform der Romantik und ihrer Ideale als Ziel setzt. Nach Rodrigues Auffassung ist Távora somit der Vertreter dieser neuen realistischen Tendenz der Literaturkritik gegen Alencars ‚Hegemonie‘.⁶⁴⁶

In diesem Zusammenhang folgen wir Cândidos Gedanken, für den ein ethischer und ein ästhetischer Aspekt in der Polemik sichtbar werden, die in einer Wechselbeziehung stehen: „o ético, que preocupou até agora os historiadores e o estético que realmente interessa à literatura, tanto mais quanto acaba se refletindo no outro“. Wenn die virulente Diskussion zunächst beiseite gelassen und der Fokus auf den literaturkritischen Inhalt gelegt wird, so erscheint als Távoras Hauptanliegen eine Positionierung gegen eine bestimmte Art von Literatur, der vor allem eine übertriebene Phantasie unterstellt wird. Seine Briefe verdeutlichen bereits das Streben nach der unmittelbaren Beobachtung und der Überwindung des poetischen oder gar lyrischen Stils in der Fiktion.⁶⁴⁷

In diesem Sinne richtet sich Távoras Kritik von *O gaúcho* gegen die mangelnde Realitätstreue in der Behandlung des Lebens im Süden und der regionalen Bräuche, das Übermaß an imaginierten Szenen, die unnatürlich erscheinen, sowie die Erfindung idealisierter Typen. Als Anhänger der *Escola do Recife*, die in dem Positivismus ihre Leitphilosophie sieht, vertritt Távora den Vorsatz einer ‚wissenschaftlichen‘ Betrachtung der nationalen Volkskultur.⁶⁴⁸ In diesem Zusammenhang sieht er *O gaúcho* als ein mangelhaftes Werk im Sinne der objektiven Betrachtung der Natur und der südlichen Bräuche. Demnach wirft Távora Alencar vor, Bereiche der Volkskultur dokumentieren zu wollen, ohne diese jedoch tatsächlich zu kennen.⁶⁴⁹

[...] será um romance de costumes o *Gaúcho? Romance brasileiro* – diz o frontispício da obra; logo que não há dúvida de que o autor o deu como tal.

⁶⁴⁴ Die erste Briefserie erscheint zwischen dem 14. September und dem 15. Oktober 1871, während die zweite zwischen dem 13. Dezember 1871 und dem 15. Februar 1872 veröffentlicht wird. Vgl. ebd..

⁶⁴⁵ Vgl. Cândido (1971: II): 366.

⁶⁴⁶ Vgl. Rodrigues (2001): 137.

⁶⁴⁷ Vgl. Cândido (1971: II): 366.

⁶⁴⁸ Die Leitlinien des literarischen Diskurses der *Escola do Recife* werden im Rahmen des Kapitels II.2.2. kontextualisiert, das sich mit der literaturhistorischen Verortung des Werks Sívio Romeros beschäftigt.

⁶⁴⁹ In der Tat ist Alencar nie in der Provinz Rio Grande do Sul gewesen.

Tudo quanto conheço, por leitura de *viagens* e por informações pessoais, concernente a esta face ainda tão pouco explorada da América Austral, importa a negação mais completa do que nos dá *Sênio*.⁶⁵⁰

Mas o *Gaúcho* não é um romance de fantasia, nem pensa em tal, desde que localiza sua ação num teatro verdadeiro, e nela pretende oferecer a fotografia dos costumes de uma sociedade conhecida e contemporânea, dando às pessoas e às cousas [*sic*] seus próprios nomes.

O *Gaúcho* pretendia ser de costumes, mas depravou-se na aberração.⁶⁵¹

Nach Távora fehlen dem Alencarschen Werk Kraft und Information, um der Repräsentation des Nationalen gerecht zu werden. Sein Stil sei ungeeignet und stehe nicht in Übereinstimmung mit dem modernen Nationalisierungsprojekt der Literatur. Indem Távora versucht, Alencars nationalistische Ansätze zu dekonstruieren, lobt er andererseits das Gelingen europäischer – unter anderen portugiesischer – Werke bei dieser Aufgabe und gerät dabei selber in Widerspruch:

Há aí um drama de autor português, que não deixa de encerrar muita exatidão sob este aspecto. O drama intitula-se – *O Monarcha das Coxilhas* – e é original de Cesar de Lacerda, que esteve no Rio Grande e estudou os costumes. Quanto a mim, tem um grande defeito o trabalho de Lacerda: é personalisar o tipo do *gaúcho* em um *português*, o que só explica o excessivo espírito de nacionalidade do autor. [...] em todo caso porém o trabalho é plausível./ Como se explica pois, a antítese?! O autor nacional afasta-se, enquanto os estrangeiros se aproximam da verdade das cousas [*sic*].⁶⁵²

Für Cristina Betioli Ribeiro wird Távora zum Opfer der von ihm selbst angekündigten Antithese. Angesichts des Dilemmas, die portugiesische Zuströmung in die brasilianische Literatur zu verweigern und gleichzeitig das Alencarsche Werk herabzusetzen, lobt er die Methode des portugiesischen Autors trotz des festgestellten unbefriedigenden Resultats des Werks, das den *gaúcho* ‚zum Portugiesen macht‘.⁶⁵³

In einer detaillierten Ausführung weist Távora in seiner kritischen Analyse von *Iracema* wiederum auf historische und ethnographische Inkongruenzen und auf eine exzessive Phantasie. Alencar wird in den Briefen von ‚Semprônio‘ eine nachlässige Dichtung vorgeworfen, insbesondere bezüglich der Beschreibung natürlicher Schauplätze, der Sprache und der Gestaltung regionaler Charaktere. Auch hier unterstellt ihm Távora, etwas ohne eigene Beobachtung beschreiben zu wollen – dazu sei Alencar nicht in der Lage. In diesem Sinne bezeichnet Távora den Autor der berühmten indianistischen Trilogie als eine Art ‚Schreibtischautor‘, der die Realität bloß imaginiert, während die Schriftsteller sie unmittelbar betrachten sollen. Cândido fasst es mit diesen Worten zusammen: “Alencar é para ele [Távora] um homem de gabinete que escreve o que não conhece, quando a tarefa

⁶⁵⁰ Távora (1872): 63

⁶⁵¹ Ebd.: 98-99.

⁶⁵² Ebd.: 63-64.

⁶⁵³ Vgl. Ribeiro (2008): 81.

do escritor é observar de perto a realidade que procura transpor.”⁶⁵⁴ Die folgende Passage aus einem der Briefe an ‚Cincinato‘ verdeutlicht diese Einstellung:

„O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura“, diz-nos [Sênio] na sua carta final. Ora, como há de conhecer essa língua quem não penetrou nas tribos, quem não se achou em contato com o povo, quem a não estudou nos tempos primevos, porque era impossível fazê-lo, nem mesmo nos tempos atuais em que já o verdadeiro caráter indígena decaiu e se corrompeu? Há de forçosamente estudá-la nas obras e dicionários que nos deixaram os nossos predecessores. [...] Diga-nos quem puder e quiser: onde foi J. de Alencar buscar esse molde de poesia selvagem [...]? No seu gabinete de improvisador.”⁶⁵⁵

Diese Passage der *Cartas a Cincinato* weist vor allem auf zwei Prinzipien, die den positivistischen Einfluss auf die kritische Methode der 1870er-Generation verdeutlichen. Es geht zunächst um die Idee, dass der wahre indigene Charakter („o verdadeiro caráter indígena“), sowie das ‚primitive‘ Brauchtum der Indigenen durch die Entwicklung der Zivilisation überwunden und somit nicht mehr wiederherzustellen seien, so dass der Rückgriff auf die indigene Kultur und ihre Aufwertung nur durch archeologische Studien vollziehbar wären. Andererseits geht es um die Anerkennung der linguistischen und ethnographischen Studien als wesentliche Quellen für die literarische Produktion, die sich um eine ‚realistische‘ Darstellung des Indigenen bemüht. Für Betioli Ribeiro stelle die in den *Cartas a Cincinato* geäußerte Kritik gegen Alencars Romane – *O gaúcho* und *Iracema* – diese beiden Prinzipien in den Vordergrund.⁶⁵⁶

Bemerkenswert ist auch der politisch konnotierte Vorwurf, dass Alencar die nördlichen Regionen Brasiliens, die anders als die südlichen noch ‚unberührt‘ wären, in seinen Werken vernachlässigt hätte. Die im ‚Süden‘ – vor allem in der Hofstadt Rio de Janeiro – produzierte Literatur sei von einem *estrangeirismo* geprägt, der sich für das literarische Nationalisierungsprojekt nicht eignen würde. Der ‚Norden‘ – hier ist vor allem der Nordosten gemeint – würde somit das poetische Fundament für die authentisch brasilianische Literatur anbieten. Diese Grundannahme begründet das gesamte Projekt von Távora, das er als *Literatura do Norte* bezeichnet und in späteren Werken vertiefen wird.⁶⁵⁷ Diese Vorstellung wird auch im literaturkritischen und -theoretischen Diskurs von Sílvio Romero eine wichtige Rolle spielen.

Alencars Antwort auf die virulenten Kritiken von ‚Semprônio‘ erscheint zunächst, wie bereits erwähnt, im *Jornal do Comércio*. Seine detaillierte ‚Selbstverteidigung‘ führt er allerdings in anderen Texten aus, wobei das Vorwort zum Roman *Sonhos d’ouro* – unter dem Titel ‚Bênção paterna‘ – hervorsteicht. Eine genaue Analyse des Textes, der insbesondere im

⁶⁵⁴ Cândido (1971, II): 366.

⁶⁵⁵ Távora (1872): 153.

⁶⁵⁶ Vgl. Ribeiro (2008): 65-66.

⁶⁵⁷ Vgl. hierzu Távoras programmatische Vorwort zum Roman *O Cabeleira* (1876), sowie die Arbeit von Cristina Betioli Ribeiro (2008).

Hinblick auf die Rolle des Volkstümlichen und der mündlichen Literatur untersucht werden soll, wird im folgenden Kapitel durchgeführt.

An dieser Stelle muss allerdings noch auf die politische Dimension der hier vorgestellten Auseinandersetzung hingewiesen werden. Nach Martins Auffassung haben die *Cartas a Cincinato* in der Tat keine ‚autonome Existenz‘, sondern wirken nur in ihrer Symbiose mit der Zeitung *Questões do Dia*.⁶⁵⁸ Von Castilho geleitet, orientiert sich die Zeitung klar an den kaiserlichen Bestimmungen und weist somit einen stark politischen Charakter auf. Sílvio Romero, der Castilho „intrigante português“ nennt, bezeichnet die Publikation als eine „empreitada política dos desafetos de Alencar“,⁶⁵⁹ der einen der Hauptantagonisten von D. Pedro II. darstellt.

Alencar sieht die Attacken von Castilho und Távora als eine vom Vicomte von Rio Branco organisierte Strategie, was in seinen Augen auf einen mit öffentlichen Geldern geförderten Angriff des Kaisers selbst hindeuten würde. In diesem Sinne äußert sich Alencar – neben den Briefen im *Jornal do Comércio* – in einer Sitzung der Abgeordnetenkammer gegen die Polemik. Er wirft dem Kaiser die ‚skandalöse‘ Praxis vor, die öffentlichen Gelder zu missbrauchen, um eine „imprensa clandestina“ – so seine Worte – zu beauftragen, die seine Gegner vernichten und seine eigenen Taten loben sollte.⁶⁶⁰

Alencars Selbstverteidigung gegen die vernichtenden Kritiken, die nicht nur gegen sein Werk, sondern auch gegen seine gesamten Bemühungen um die Konstruktion einer authentisch brasilianischen Literatur gerichtet waren und in der Auseinandersetzung mit Távora und Castilho den Höhepunkt der Meinungsverschiedenheiten zwischen den literarischen Generationen erreichen, wird bereits im Vorwort der ersten Ausgabe von *O gaúcho* angekündigt. Dort begründet er 1870 – ein Jahr vor der Fehde um die *Cartas a Cincinato* – die Wahl des Pseudonyms ‚Sênio‘, indem er seine Bedeutung hinterfragt:

[...] Porventura escolhendo aquela palavra quis o espírito indicar que para ele já começou a velhice literária, e que estes livros não são mais as flores da primavera, nem os frutos do outono, porém sim as desfolhas do inverno?

Talvez.

Há duas velhices: a do corpo que trazem os anos, e a da alma que deixam as desilusões.

Aqui, onde a opinião é terra sáfara, e o mormaço da corrupção vai crestando todos os estímulos nobres; aqui a alma envelhece depressa.⁶⁶¹

Mit dem Pseudonym signalisiert Alencar seine schriftstellerische Reife (er ist ein ‚Senior‘-Schriftsteller) und zeigt somit auf eine neue – und letzte – Phase seines literarischen Schaffens, seine „velhice literária“, die er in *Como e porque sou romancista* auch nennt. In dieser späten und reifen Phase zeigen sich die Einprägungen der Vergangenheit, der

⁶⁵⁸ Vgl. Martins (2010, III): 412.

⁶⁵⁹ Sílvio Romero aus ebd..

⁶⁶⁰ Vgl. Neto (2006): 313-314.

⁶⁶¹ Alencar (1957): 19.

vergangenen literarischen und persönlichen Erfahrungen, die sich wiederum in seinen Werken widerspiegeln werden.

Mit ‚Sênio‘ reagiert Alencar nach Silvas Auffassung nicht nur auf die kritischen Betrachtungen seiner jungen Zeitgenossen. Vielmehr betrachtet er selbst intensiv und kritisch seine eigene Vergangenheit und setzt sie in einen Dialog mit der Gegenwart, um ein modernes Bewusstsein über sein gesamtes literarisches Werk zu schaffen.⁶⁶² In diesem Zusammenhang konstruiert Alencar eine Zukunft, die auf der Vergangenheit fußt und in enger Verbindung mit ihr steht. Sein Gesamtwerk verortet er in einer brasilianischen Literaturgeschichte, die er auf die Zukunft projiziert. Die Nationalisierung der zu seiner Zeit noch ‚kindlichen‘, also ‚unreifen‘ Literatur soll somit von den nächsten Generationen konkretisiert werden. Dabei legt er die Grundsteine für dieses Projekt. Diese Vorstellung wird im oben erwähnten „Bênção paterna“ ausführlich formuliert, wobei die Geschichte seines literarischen Werks und die Geschichte der nationalen Literatur ineinander überzugehen scheinen.

Die hier vorgestellten Diskussionen verdeutlichen die grundlegenden Eigenschaften des Alencarschen Diskurses, der sich für das Erringen der brasilianischen kulturellen Autonomie einsetzt. Indem er sich vor den Angriffen der Kritiker zu verteidigen versucht oder das Recht einfordert, sich frei auszudrücken, legt der Autor seine Gedanken in verschiedenen Texten dar, die die metaliterarische Reflexion nicht nur ermöglichen, sondern vor allem verlangen. Dadurch entfaltet sich sein Programm der literarischen Nationalisierung.

In diesem Kontext beobachtet Freitas, dass Alencar das ‚literarische Schicksal‘ Brasiliens in die Zukunft projiziert und die Verantwortung für die Förderung der kulturellen Unabhängigkeit durch die Innovation übernimmt, ohne den Beitrag Portugals jedoch zu verleugnen. In Alencars Diskurs sei die Nation folglich nicht nur Geschichte und Vergangenheit oder Vergangenheit und gegenwärtige Aktualität, sondern auch Ideal und Zukunft.⁶⁶³ Seinem Werk wird somit der Sinn einer brasilianischen Ausdrucksweise verliehen, indem es in eine Richtung geht, die die Kontinuität des heranwachsenden nationalen Bewusstseins seiner Vorgänger und Zeitgenossen ankündigt, während die Konstruktion und Zukunft der nationalen Identität durch die Literatur gewährleistet werden soll. Dieser Gedanke wird durch die folgenden Worte deutlich, in denen der biblische Bezug zudem den Missionscharakter in der Rolle der Literaten unterstreicht:

Quando se mostra a possibilidade de se abrir uma carreira brilhante a todo aquele que Deus marcou com o selo da inteligência, para ser como o Assuerus [sic] da civilização, caminhando sempre e sempre para o futuro, sem parar diante da

⁶⁶² Vgl. Silva (2009): 88.

⁶⁶³ Vgl. Freitas (1986): 37.

indiferença do presente; o homem que tem uma pena deve fazer dela um alívio, e cavar o alicerce do edifício que os bons filhos erguerão à glória de sua pátria.⁶⁶⁴

Abschließend lässt sich feststellen, dass Alencar von seiner eigenen literarischen Praxis ausgeht, um eine Literaturtheorie zu konzipieren, die durch das Leben und die Zeit des Schriftstellers bedingt ist. In dieser Hinsicht stehen seine Ideen über den Roman – und auch das Drama – in enger Verbindung mit seiner eigenen Geschichte und der Geschichte seines Werks.⁶⁶⁵ Die Überlegungen über die Romangattung, die im Rahmen dieser Arbeit näher betrachtet werden, werden bereits in *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* angekündigt und später in anderen Metatexten vertieft. Neben dem rückblickenden *Como e porque sou romancista*, der den Ausgangspunkt unserer Analyse darstellt, heben wir insbesondere die Rahmentexte in *Iracema* („Prólogo“ und das Nachwort „Carta ao Dr. Jaguaribe“), sowie „Bênção paterna“ (Vorwort des Romans *Sonhos d'ouro*) hervor. Hinsichtlich Alencars Gedanken über die brasilianische Sprache muss zudem das noch wenig beachtete Werk *O nosso cancioneiro* in die Analyse gezogen werden. Diese Texte werden im nächsten Kapitel beleuchtet, in dem die Bezüge auf die mündliche Literatur im Zentrum der Untersuchung stehen.

II.1.5. Die mündliche Literatur im Projekt José de Alencars

Das Werk von José de Alencar setzt einen Markstein im Hinblick auf die literarischen Identitätsdiskurse, die den Stellenwert der mündlichen Literatur und der volkstümlichen Traditionen in der Konstruktion des Nationalen in Brasilien hervorheben. In Verbindung mit seinem kritischen Diskurs stellt Alencars Werk nicht nur durch seinen Umgang mit dem indianistischen Topos, sondern vor allem durch seine Bemühungen um die Modernisierung der literarischen Formen, sowie die literarische Legitimierung der ‚brasilianischen‘ Sprache – in klarer Abgrenzung zur europäischen Variante des Portugiesischen – einen wichtigen Wendepunkt in der Literaturgeschichte Brasiliens dar.

Wie bereits ausgeführt stellt sich die Frage der nationalen Sprache nach der Unabhängigkeitserklärung 1822 als ein grundlegendes politisch-ideologisches Problem. Wenn die Sprache als ein wesentliches Merkmal jeder vorgestellten Gemeinschaft wahrgenommen wird, so könnte das Nationalbewusstsein der jungen Nation Brasilien nicht ‚in den Worten‘ der portugiesischen Eroberer ausgedrückt werden. Der brasilianische Emanzipationsprozess, der die Konstruktion einer authentischen, eigenständigen Kultur implizierte, hatte somit in der Sprache ein wesentliches Instrument politischer Auseinandersetzung, das der Nation

⁶⁶⁴ Alencar (1960): 44.

⁶⁶⁵ Vgl. Freitas (1986): 68.

Autonomie verschaffen sollte. In dieser Szenerie zeigt Alencar ein leidenschaftliches Engagement für die Nationalisierung der Kultur, die die Konstruktion einer eigenständigen Literatur in den Vordergrund stellt. In knapp 20 Jahren literarischer Militanz führt er ein regelrechtes Gefecht um eine authentisch brasilianische Ausdrucksweise, die die nationale Literatur kennzeichnen würde. Dabei fungiert der Roman als moderne und somit adäquate Form für die literarische Repräsentation der nationalen Authentizität.

In diesem Kontext bemüht sich Alencar stets darum, seine programmatischen Vorstellungen für die Nationalisierung der Literatur in zahlreichen ‚Metatexten‘ zu erläutern und zu legitimieren, die in der Form von Zeitungsbeiträgen, Vor- und Nachworten, Endnoten, Briefen und Nachschriften in späteren Auflagen erscheinen. Alcmeno Bastos, der Alencar „o mais combativo escritor brasileiro do século XIX“ nennt, bezeichnet diese Texte als „textos de intervenção“,⁶⁶⁶ was ihre politische Dimension wiederum deutlich macht. Alencars Beitrag zur ersten ‚literarischen Revolution‘ in Brasilien beschränkt sich somit nicht auf seine literarischen Werke (Romane und Theaterstücke), sondern vertieft sich in den Interventionstexten, die in ihrer Gesamtheit das Gerüst von Alencars literaturtheoretischen Überlegungen darstellen.

Hier werden vier Interventionstexte beleuchtet, die sich für das Verständnis von Alencars Projekt der literarischen Identitätskonstruktion in Brasilien als zentral erweisen. Im Fokus der Analyse steht die Rolle der mündlichen Literatur als konstitutives Element der programmatischen Nationalisierung der brasilianischen Literatur im Alencarschen Diskurs. Zunächst sollen die *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* (1856) und die metaliterarischen Rahmentexte des Romans *Iracema* (1865) betrachtet werden. Diese Texte stehen in enger Verbindung, indem sie die frühe Phase von Alencars literarischem Schaffen darstellen und somit paradigmatisch für seinen revolutionären Diskurs als Literat und Kritiker einer neuen romantischen Generation stehen. Anschließend werden „Bênção paterna“ (1872) – das Vorwort von *Sonhos d’ouro* – und *O nosso cancionista* (1874) analysiert, die in die Spätphase des Werks von José de Alencar eingeordnet werden und somit den Diskurs eines reifen Literaten und Kritikers widerspiegeln.

II.1.5.1. Das Werk *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*

Die *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, die Alencars Debüt in den Diskussionen der literarischen Öffentlichkeit markieren und die erste große Polemik der brasilianischen Romantik einleiten, sind zugleich der erste *texto de intervenção*, der einen programmatischen Charakter aufweist. Das Werk, das eine unerlässliche Quelle für die Untersuchung des *indianismo* als Ideologie⁶⁶⁷ und der damit verbundenen Ästhetik darstellt, wird von Freitas als „texto-manifesto“

⁶⁶⁶ Bastos (o. J. a): 2.

⁶⁶⁷ Vgl. Castello (1999): 261.

bezeichnet, der den Weg für die Poetik des Primitivismus ebnet.⁶⁶⁸ Die Grundlagen dieser primitivistischen Poetik wird er später vor allem in den Rahmentexten von *Iracema*, in „Bênção paterna“ und im Werk *O nosso cancionista* (1874) vertiefen, die im Laufe dieses Kapitels noch analysiert werden sollen. Ihre Verbindung mit der mündlichen Literatur als Baustein für die Identitätskonstruktion wird von Freitas ebenso unterstrichen: „Nesses textos, [Alencar] aprofunda o sentido poético de originalidade e de naturalidade para transformar os mitos, as lendas, a história, os costumes nacionais em literatura.“⁶⁶⁹

In Alencars Projekt soll der Primitivismus in der Darbietung Brasiliens als ‚Neue Welt‘ auf der eigenen Natur basieren und somit das literarische Novum darstellen. In diesem Sinne kritisiert er Magalhães’ Epos als eine Kopie europäischer Modelle, die der literarischen Repräsentation des Nationalen nicht gerecht wird:

Parece-me que o gênio de um poeta em luta com a inspiração, devia arrancar do seio d’alma algum canto celeste, alguma harmonia original, nunca sonhada pela velha literatura de um velho mundo./ Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas ideias de homem civilizado./ Filho da natureza, embrenharia-me por essas matas seculares; [...] ouviria [...] o eco profundo e solene das florestas.⁶⁷⁰

[...] o verdadeiro tipo da poesia nacional; há aí o encanto da originalidade, e como um eco das vozes misteriosas de nossas florestas e de nossos bosques./ Se trago isto, é para mostrar que [...] tenho, como todo o leitor, o direito de, acabando de ler um poema nacional, pedir ao poeta que o escreveu ao menos uma criação nova [...]⁶⁷¹

In Alencars Auffassung hallt das ‚Echo der Urwälder‘ in der Stimme der Indigenen – in ihrer Sprache und ihren mündlichen Überlieferungen – nach. In diesem Kontext ist es bemerkenswert, dass der Autor durch das Pseudonym ‚Ig.‘ diese Stimme selber verkörpern und seine Ideen dadurch legitimieren möchte. Das Pseudonym, das in der Erstveröffentlichung der Briefserie im *Diário do Rio de Janeiro* mysteriös erschien⁶⁷² und für verschiedene Spekulationen sorgte, wird nun in der Einleitung des Buchs erläutert. Die Kritik an Magalhães’ Epos legt er in den Mund derer Hauptfigur: „O pseudônimo de Ig. foi tirado das primeiras letras do nome *Iguassú*, heroína do poema“.⁶⁷³

⁶⁶⁸ Vgl. Freitas (1986): 41. Zum Begriff des ‚literarischen Primitivismus‘ vgl. Gess (2013).

⁶⁶⁹ Freitas (1986): 41.

⁶⁷⁰ Alencar (1856): 6-7.

⁶⁷¹ Alencar (1856): 32.

⁶⁷² Alencar wird 1875 in der Polemik mit Joaquim Nabuco behaupten, er würde durch das Pseudonym ‚Ig.‘ zum einen seine Identität als Chefredakteur des *Diário do Rio de Janeiro* beschützen, sich zum anderen aber auch als erfahrenen Kritiker und Literaten geben: „Quando escrevi as Cartas Sobre a Confederação, com o pseudônimo de Ig, guardei o maior incógnito; e para desviar de mim as suspeitas, pois era o redator do jornal, figurava-me um velho, que jogava à noite seu voltarete, e que tinha viajado em outros tempos à Europa. [...] O escritor que assinava-se Ig representou na imprensa, não minha pessoa, mas um crítico a quem se atribuíam fatos de pura fantasia para aumentar o mistério em que se envolvia o pretenso velho literato.“ Alencar/Nabuco (1965): 178.

⁶⁷³ Alencar (1856): 4.

Während Alencar das Gedicht demontiert, das als das größte Nationalepos gefeiert wird, formuliert er die Ideen, die er entlang seines gesamten Werkes und in der politisch-literarischen Debatte vertreten und anwenden wird. Er skizziert ästhetische Prinzipien zugunsten einer nationalen Poetik,⁶⁷⁴ die eine formal und inhaltlich moderne Ausdrucksweise konfigurieren soll. Dabei werden zum einen die ersten Apelle für eine innovative und flexiblere Form geäußert, die sich für die literarische Verarbeitung der nationalen Themen besser eignen würde. Zum anderen wird auch der Stellenwert der mündlichen Traditionen in seinem Konzept einer brasilianischen Literatur deutlich.

Escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso./ A forma com que Homero cantou os Gregos não serve para cantar os índios; os versos com que disse as desgraças de Troia, e os combates mitológicos não podem exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da América.⁶⁷⁵

Demais, o autor não aproveitou a ideia mais bela da pintura; o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias. / Mas, deixando de parte esse tema dos Nibelungen brasileiros, que não estavam no pensamento de seu poema, devia o autor ao menos tirar dele todo o recurso de um poeta épico, que procura elevar a grandeza e a majestade de seus heróis.⁶⁷⁶

Für Afrânio Coutinho basiert Alencars kritische Untersuchung auf rhetorischen Anmerkungen, der vergleichenden Auseinandersetzung mit den großen Epen der ‚universellen Literatur‘ – von Homer bis Chateaubriand⁶⁷⁷ – und der Analyse der historischen Umstände des eigenen Vaterlandes. Dabei sollten die Unterschiede zwischen Brasilien und den anderen – ‚weiter entwickelten und älteren‘ – Nationen festgelegt werden, was die Notwendigkeit anderer Fundamente und einer moderneren Orientierung bei der aufblühenden nationalen Literatur verdeutliche.⁶⁷⁸ Indem der Autor in seiner kritischen Analyse verschiedene renommierte Epen aus Europa aufgreift, signalisiert er, dass die wahre nationale Poesie Brasiliens das gleiche Niveau der großen Literaturklassiker der Menschheit erlangen sollte.⁶⁷⁹

⁶⁷⁴ Vgl. Freitas (1986): 33.

⁶⁷⁵ Alencar (1956): 24-25.

⁶⁷⁶ Alencar (1856): 8.

⁶⁷⁷ Alencar nennt u. a. Homer, Vergil, Chateaubriand, Dante, Milton, Camões, Byron, Lamartine und Tasso. Die Analyse des Charakters und der Bedeutung des Epos als literarische Gattung nimmt er als Ausgangspunkt für die kritische Betrachtung von Magalhães Gedicht. Dabei untersucht er es zum einen im Hinblick auf die Technik im Verhältnis zu den klassischen und modernen Literaten Europas, zum anderen im Hinblick auf die Themen und ihren Bezug zur brasilianischen Realität. Für Alencar scheitert das Gedicht in beider Hinsicht, wobei die Forderung nach einer neuen Form der Poesie sich bereits hier ankündigt.

⁶⁷⁸ Vgl. Coutinho (2004, III): 253-254.

⁶⁷⁹ In diesem Zusammenhang wirft er Magalhães sogar das Plagiat berühmter Prosawerke vor – „tinha feito uma tradução em verso de algumas páginas de autores bem conhecidos“ – und kritisiert dabei die Tatsache, dass ein ‚nationaler‘ Inhalt für die literarische Eigenständigkeit Brasiliens nicht ausreichend sei, wenn die Form und der poetische Umgang mit dem Thema keine Innovation, sondern eine bloße Kopie älterer Modelle darstellen würde. Vgl. Alencar (1856): 91.

Alencars literarisches Konzept sieht als Fundament eine Interaktion zwischen Poesie, Musik und bildender Kunst. Um vollständig zu gelingen, soll die literarische Verarbeitung der Ideen in seinen Augen die Wechselwirkung zwischen ‚Form‘, ‚Klang‘ und ‚Farbe‘ konkretisieren – „faltando-lhe um desses elementos, o pensamento está incompleto.“⁶⁸⁰ Im Hinblick auf die Nationalisierung der Literatur im Alencarschen Diskurs lassen sich diese Elemente durch den Roman (Form), die brasilianische Sprache (Klang), sowie die brasilianische Natur und die volkstümlichen Traditionen (Farbe) verkörpern. Die Vorstellung der „cor local“⁶⁸¹ – eines lokalen, ja nationalen Kolorits – wird Alencar in vielen seiner Interventionstexte vertreten, die sich mit dem Projekt der literarischen Identitätskonstruktion beschäftigen.

In Alencars Auffassung ist es Gonçalves de Magalhães weder gelungen, die brasilianische Nation abzubilden noch die indigenen Bräuche und Traditionen zu poetisieren. In diesem Kontext kritisiert er auch Magalhães Umgang mit der indigenen Sprache, die für ihn eine eigene und authentische Poetik aufweist: „[...] o Sr. Magalhães não só não conseguiu pintar a nossa terra, como não soube aproveitar todas as belezas que lhe ofereciam as tradições indígenas [...] A mesma observação se pode fazer a respeito da linguagem que o autor atribui aos índios, e que não tem aquele estilo poético e figurado, próprio das raças incultas [...]“.⁶⁸² Er hebt die mündliche Literatur als Inspiration hervor, die die poetische Rechenschaft über die historische Vergangenheit der Nation ablegt. Alencar nennt konkret mehrere Beispiele indigener Legenden, Mythen und Glauben, die von Magalhães entweder missachtet oder gar misshandelt worden seien. In dem kritisierten Gedicht bleibe der Rückgriff auf die eigene Volkspoesie mangelhaft, während der Vergleich mit anderen europäischen Literaturen den hohen Stellenwert dieser Inspirationsquellen in der Konstruktion einer nationalen literarischen Identität unterstreicht.

Os *Nibelungen*, os cantos de *Ossian*, as baladas dos *minnesingers*, e a *Ilíada*, não nasceram d’outra fonte diferente da que tinha o autor da Confederação dos Tamoios; eram reminiscências de povos bárbaros, recolhidas pela tradição popular, e que ao despontar da civilização foram a pouco e pouco revestindo-se de imagens poéticas, até que a arte deu-lhes a forma e o acabado de uma obra literária./ Não exigia que o Sr. Magalhães fizesse uma dessas epopeias que tornam-se o livro popular de uma nação; mas tinha direito de esperar que recolhesse no seu livro as lendas que já vão ficando esquecidas, e que lhes desse algum toque de poesia.⁶⁸³

An dieser Stelle wird deutlich, dass die Volkspoesie in Alencars Projekt als Basis für das literarische Schaffen fungieren soll. Diese Vorstellung lässt sich an die Konzepte von Natur- und Kunstpoesie anknüpfen, die von Johann Gottfried Herder im deutschen Sturm und Drang

⁶⁸⁰ Alencar (1856): 40.

⁶⁸¹ Vgl. beispielsweise Alencar (1856): 86; Alencar (1865): XIV und Alencar (1893): 48. Der Begriff wird später auch von verschiedenen Schriftstellern und insbesondere Folkloristen gebraucht.

⁶⁸² Alencar (1856): 80-81.

⁶⁸³ Alencar (1856): 11-12.

eingeführt wurde und die poetische Auseinandersetzung mit den mündlichen Traditionen in der deutschen Romantik förderte.⁶⁸⁴

In diesem Zusammenhang gilt Alencars Kritik ebenso dem Missachten der Religion und Theogonie der Eingeborenen in Magalhães Dichtung. Seiner Auffassung nach ruft Magalhães zwar die „gênios pátrios“ an, ignoriert jedoch die religiösen Traditionen der Indigenen, die als grundlegende dichterische Inspiration dienen sollten: „[...] a obrigação do poeta era criar, e para isso tinha elementos de sobra.“⁶⁸⁵ Trotz ihrer ‚Imperfektion‘ – nicht zuletzt durch die allgemein lückenhafte Kenntnis über das Thema bedingt – ist die indigene Theogonie für Alencar konstitutives Element der nationalen Literatur, wobei ihre poetische Verarbeitung im Sinne der Authentizität die indigene Sprache und Ausdrucksweise berücksichtigen soll. Der nationale Schriftsteller sollte die Eingeborenen in seinen Werken sprechen lassen, und genau darin würde Magalhães scheitern.

A teogonia indígena, mesmo imperfeita como era, ou como chegou ao nosso conhecimento, dava matéria para lindos episódios; esse Deus do trovão, que manifestava a sua cólera lançando o raio; esse grande dilúvio, que cobriu os píncaros elevados dos Andes; essas lutas de raças conquistadoras, que se haviam substituído umas às outras; tudo isto posto na boca de um *pajé*, e nessa linguagem primitiva da natureza, havia de ter algum encanto.⁶⁸⁶

In dieser Textstelle werden Berührungspunkte zwischen den indigenen Überlieferungen und der biblischen Tradition sichtbar. Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass die Bibel einer der ersten und wichtigsten Texte darstellt, die auf der Grundlage der Verschriftlichung und Kanonisierung mündlicher Literatur entstanden ist. In seiner kritischen Analyse der heiligen Schrift widmet Bernhard Lang ein ganzes Kapitel, das er „Die mündliche Bibel“ nennt, der Untersuchung der Quellen mündlicher Literatur im Alten und Neuen Testament – darunter mündliche Erzählstoffe, Lieder und sogenannte „kleine Gattungen“ mündlicher Volkspoesie.⁶⁸⁷ Nach Langs Auffassung spielen das gesprochene Wort und die mündliche Überlieferung in den biblischen Traditionen eine erhebliche Rolle und überall in der heiligen Schrift seien Spuren einer „sonst verlorenen mündlichen Literatur“ zu finden. In dieser Hinsicht behauptet er:

[...] die biblischen Autoren bewahrten sie ebenso vor dem Untergang wie Homer die altgriechische Epik, und die Brüder Grimm das Deutsche Volksmärchen [*sic*] vor dem Vergessenwerden. [...] Alle diese ‚Literatur‘ besteht schon vor ihrer Aufzeichnung. So gibt es einen mündlichen Pentateuch vor dem schriftlichen, ein Evangelium vor den Evangelien, einen Liedschatz vor dem Psalter; und vielerorts bemerken wir, dass biblische Autoren in ihren Kompositionen auf ‚mündliche Literatur‘ anspielen, diese in

⁶⁸⁴ Vgl. Kapitel I.2.3.

⁶⁸⁵ Alencar (1856): 11.

⁶⁸⁶ Alencar (1856): 12.

⁶⁸⁷ Vgl. Lang (1994): 100-109. Als „kleine Gattungen“ mündlicher Literatur, die in der Bibel erscheinen, nennt Lang u. a. Formeln, Rätsel, Sprichwörter und sogar Schimpfwörter. Vgl. hierzu S. 108-109.

einer Art und Weise zitieren oder referieren, wie wir heute nur auf die Autorität des gedruckten Buchstabens verweisen.⁶⁸⁸

Neben der Tatsache, dass die heiligen Schriften selbst verschiedene Formen mündlicher Literatur als Quelle aufweisen, dienen die mündlich überlieferten religiösen und theogonischen Traditionen auch als Inspiration für die künstlerische Dichtung, wie Langs Worte bereits andeuten. In diesem Zusammenhang macht Alencar in seinen *Cartas* auf Tupã aufmerksam, der den mächtigsten Gott der indigenen Theogonie darstellt.⁶⁸⁹ Seines Erachtens sollte die Gottheit durch einen ‚wahren Dichter‘ eine wertvolle literarische Repräsentation erlangen, die in der Lage wäre, die selbe Qualität anderer europäischer Dichtungen theogonischer Inspiration aufzuzeigen: „[...] *Tupan* [*sic*], representado por um verdadeiro poeta, podia colocar-se a par do *Theos* [*sic*] de Hesíodo, do *Júpiter* de Homero, do *Jehovah* [*sic*] de Milton [...]“.⁶⁹⁰ Diese Idee scheint Alencar selbst zu inspirieren, so dass er im gleichen Jahr der Polemik mit Magalhães anfängt, sein eigenes Epos unter dem Titel *Os filhos de Tupã* zu schreiben.

Wie bereits ausgeführt wird dieses in seiner Leitidee weit umfassende Gedicht nie vollendet werden und seine Fragmente werden erst posthum veröffentlicht. Doch in der Tat lässt sich in seiner Konzeption der Keim erkennen, aus dem Alencars indianistisch-historische Fiktion – die Trilogie *Ubirajara*, *O guarani* und *Iracema*⁶⁹¹ – gedeihen wird. In dieser Hinsicht behauptet Martins: „[...] é dos destroços do poema [*Os filhos de Tupã*] que [Alencar] vai tirar, posteriormente, a inspiração das suas novelas indianistas.“⁶⁹²

Das Thema des Gedichts ist nach Castellós Auffassung eine Art neue *Genesis* im Sinne des ‚Amerikanismus‘. Es sollte von der Schöpfung des ‚amerikanischen‘ Menschen bis zur universellen Sintflut, von der Wiederbevölkerung bis zum Zusammentreffen mit den europäischen (portugiesischen) Eroberern umfassen und davon ausgehend die Genese und Herausbildung der „nacionalidade brasileira“ thematisieren.⁶⁹³ Auch Neto bezeichnet es als eine indianistische Version des biblischen Buchs, die anhand von Allegorien die mythische Herausbildung der indigenen Hauptstämme Brasiliens (Tupis, Tamoios und Tabajaras)

⁶⁸⁸ Lang (1994): 100. Lang macht darauf aufmerksam, dass der Anlass biblischer Autoren vermutlich nur ein praktischer sei – sie verfassten Schulbücher, Handbücher für Priester, Vorlesebücher für den Gottesdienst, sowie Gesangbücher für Tempelchöre. Bei den zuvor genannten Literaten würde die Aufzeichnung mündlicher Literatur andererseits auf ein ideologisches Bewusstsein fußen, das in der ‚Rettungsaktion‘ eine kulturgeschichtliche Bedeutung sah.

⁶⁸⁹ Im *Dicionário do folclore brasileiro* erklärt Cascudo, dass der Gott Tupã eigentlich erst durch die katholische Katechese im 16. Jahrhundert erschaffen wurde. Das Wort *tupã* bedeutete in der Tupi-Sprache ursprünglich ‚der Donner‘ und wurde von den Jesuiten mit einer obersten Gottheit identifiziert. Die Verbreitung und Einprägung dieser Vorstellung in den indigenen Glauben seien dadurch vereinfacht worden, dass sich in der indigenen Theogonie keine Rivalitäten feststellen lassen. Tupã sei zudem als Erfinder der Sprache dargestellt. Vgl. Cascudo (2001): 702-703.

⁶⁹⁰ Alencar (1856): 81.

⁶⁹¹ Die Trilogie wird hier thematisch geordnet und richtet sich nach der erzählten Zeit der jeweiligen Handlungen und nicht nach der Veröffentlichungschronologie der Werke. Dieser Aspekt wird später noch ausgeführt.

⁶⁹² Martins (2010, III): 59.

⁶⁹³ Vgl. Castello (1999): 265.

darstellen sollte und mit der Vision des Helden Abarê enden würde, die die Ankunft von Kolumbus, Cabral und dem heiligen Kreuz in Amerika voraussah.⁶⁹⁴

Das Erzählwerk des biblischen Buchs der *Genesis* enthält eine große Zahl von Sagen und Volkserzählungen – für Lang handelt es sich sogar um die Nationalsage Israels.⁶⁹⁵ Analog dazu sollte Alencars Gedicht auf der traditionellen mündlichen Literatur der Indigenen basieren, doch eine adäquate Ausdrucksweise zu finden, die der Bedeutsamkeit eines großen Nationalepos gerecht werden könnte, bereitete dem Autor die größten Schwierigkeiten. Der Literat und Kritiker Araripe Júnior, der Alencars Herausforderung begleitete, berichtet darüber: „Por vezes, ouvi-o [Alencar] manifestar as vacilações em que o punham os cantos inacabados [...] e recordo-me bem de que a dúvida principal consistia em fixar uma das duas hipóteses, – se o verso deveria soltar-se dos lábios de um bardo civilizado, ou se da boca de um tupi.“⁶⁹⁶

An dieser Stelle muss die Kernkritik der *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* erneut betrachtet werden. In der Auseinandersetzung mit Magalhães' Gedicht behandelt Alencar es als ein missglücktes Epos. Zwar weist es für ihn die traditionellen theoretischen Elemente der Gattung auf („há uma ação heroica, que é a luta entre duas raças, cujo nó é a vingança dos índios, e cujo desenlace é a morte do heroi e o triunfo dos portugueses“⁶⁹⁷), dieser wird jedoch angesichts der rhetorischen und lyrischen Schwächen keine Rechnung getragen. Er erkennt es als ein auf einer historischen Grundlage basiertes narratives Gedicht, in dem das Heroische sich mit dem Wunderbaren verbindet.⁶⁹⁸ Indessen kritisiert der Autor die Trivialität in der poetischen Verarbeitung des Historischen und der Umsetzung des Wunderbaren. In seinen Augen erscheine Magalhães Werk dadurch als ein historisches Gedicht, doch auch als diese Modalität sei es wegen der mangelnden Wahrscheinlichkeit gescheitert.

Não tendo o Sr. Magalhães feito outra coisa no seu poema senão copiar os cronistas, intercalando os fatos de alguns episódios sem beleza, podia-se à primeira vista considerar a *Confederação dos Tamoios* um poema histórico; mas apesar de mal traçados, esses episódios contêm [...] o elemento *maravilhoso*.

Ora, este elemento é o essencial da epopeia, e não pode existir no poema histórico, que, segundo a definição dos mestres, deve ser a verdade em verso [...].

Não há pois a menor dúvida que o Sr. Magalhães fez uma epopeia; e, se ligou-se inteiramente à história, se foi pouco inventivo, se o seu *maravilhoso* é mal cabido ou mal executado, são defeitos estes que já censuramos; mas que não podem servir de argumento para tirar-se ao poema a qualidade [de epopeia] que seu autor lhe deu.⁶⁹⁹

Durch die Polemik um Magalhães Gedicht stellt sich Alencar die Aufgabe, das wahre Nationalepos zu schreiben, doch misslingt sein Versuch mit *Os filhos de Tupã*. Der anachronistische Charakter des Epos als Gattung fordert eine neue Form, die im historischen

⁶⁹⁴ Vgl. Neto (2006): 221-222.

⁶⁹⁵ Vgl. Lang (1994): 77.

⁶⁹⁶ Araripe Júnior aus Martins (2010,III): 58.

⁶⁹⁷ Alencar (1856): 94.

⁶⁹⁸ Vgl. Martins (2010, III): 46.

⁶⁹⁹ Alencar (1856): 93-95.

Roman⁷⁰⁰ ihre Realisierbarkeit finden wird. In diesem Kontext versteht Alencar das Verfassen einer Erzählung, die das Heroische und das Wunderbare verbinden würde, zwar als Herausforderung, während er die mythologischen Epen in lyrischer Form andererseits als überholt erkennt. In der späten Phase seines literarischen Schaffens wird Alencar die Idee betonen, dass die Romanform sich für den Ausdruck der mündlich überlieferten Volkstraditionen besser eignen würde: „Quando escrevi sobre a *Confederação dos Tamoios* entendi, e ainda tenho a mesma ideia, que nossas tradições americanas não deviam ser cantadas no verso clássico, mas em uma prosa numerosa, como a de *Iracema* e *Ubirajara*.“⁷⁰¹ Das moderne Epos sollte deshalb der historisch-indianistische Roman darstellen.⁷⁰² Für Martins habe Alencar durch die kritische ‚Meditation‘ über *A Confederação dos Tamoios* ein Projekt wahrgenommen, das sich um eine „literatura brasileira, isto é, historicamente brasileira“⁷⁰³ bemühen sollte.

Von der biblischen oder theogonischen Inspiration ausgehend greift Alencar auch andere Quellen wie die großen Epen der Antike und des Mittelalters – insbesondere von Homer und Milton – auf, sowie historische Romanen der europäischen Romantik, denen die mittelalterlichen Legenden als Anregung dienten. Auf der anderen Seite sieht Alencar als Voraussetzung, dass die Fundamente seiner epischen Konzeption auf der indigenen Kosmogonie und den natürlichen Schauplätzen fußen müssten, die durch die Dichtkunst poetisch (neu-)erschaffen werden sollten. Für Castello sei es im romantischen Sinn die Art und Weise, den in lokalen und universellen Legenden verstreuten Komponenten eine künstlerisch-literarische Form zu verleihen und dabei bestimmte Mythen als Ausdruck eines kollektiven Gedächtnisses zu kreieren. Letzteres gestalte sich schließlich durch die volkstümlichen Traditionen der Indigenen – oder im weitesten Sinne der amerikanischen Menschen – und die dichterische Imagination.⁷⁰⁴

II.1.5.2. Die Rahmentexte von *Iracema*. *Lenda do Ceará*

Wie zuvor erwähnt, lassen sich in den Romanen der indianistischen Trilogie die Grundideen des epischen Projekts von *Os filhos de Tupã* wieder erkennen. Nach dem gescheiterten Versuch in der Lyrik widmet sich Alencar der Prosa, deren Flexibilität für die Klarheit und dichterische Effektivität der indigenen Topoi adäquater erscheint und ebenso den geeigneten Raum für die Umsetzung seiner linguistischen Vorstellungen im Sinne der Konstruktion einer authentisch

⁷⁰⁰ Wilson Martins bezeichnet die Gattung des historischen Romans als die erste Form des realistischen Romans. Er macht darauf aufmerksam, dass in diesem Transitionsmoment der brasilianischen Literaturgeschichte ein axiomatisches Postulat angekündigt wird, die in den wissenschaftlichen Diskursen der nächsten Generationen großen Anklang findet. Demnach stelle sich die Ontogenie als eine Rekapitulation der Phylogenie dar: aus dem Zerfall des Epos entspringe der historische Roman. Vgl. Martins (2010, III): 60-61.

⁷⁰¹ José de Alencar aus Alencar/Nabuco (1965): 178.

⁷⁰² Vgl. Martins (2010, III): 83-84.

⁷⁰³ Martins (2010, III): 78.

⁷⁰⁴ Vgl. Castello (1977): 24.

brasilianischen Literatursprache bietet.⁷⁰⁵ Im Rahmen des Alencarschen Projekts der ‚Brasilianisierung‘ der Literatur und Kultur können die Romane *Ubirajara*, *O guarani* und *Iracema* als die Gründungsgeschichte der nationalen Identität Brasiliens, eine „trama fundacional da brasilidade“⁷⁰⁶ gelesen werden. Die Handlungen, die die Indigenen der jeweiligen Titel als Kernfiguren⁷⁰⁷ darstellen, kündigen die Entstehung der neuen Nation an, die auf dem Mestizierungsprozess basieren wird – zunächst innerhalb der indigenen ‚Nationen‘ und später zwischen Indigenen und Portugiesen. António Manuel de Andrade Moniz unterstreicht diese Idee: „[...] tal identidade político-cultural [a brasilidade] está assente no fenómeno da miscigenação.“⁷⁰⁸

Obwohl erst 1874 veröffentlicht, lässt sich das Werk *Ubirajara*, das mit dem Untertitel „Lenda tupi“ erscheint, inhaltlich als erster Roman der Trilogie identifizieren. Die Handlung spielt in der Zeit vor der Entdeckung Brasiliens durch die Portugiesen und fokussiert die Vereinigung oder gar ‚Fusion‘ der indigenen ‚Nationen‘ der Tocantins und Araguaias durch die Liebesbeziehung und Vermählung des Helden Ubirajara mit den *Índias* Araci (*tocantim*) und Jandira (*araguaia*).⁷⁰⁹ Die Geschichte von *O guarani*, die nach der Gründung Rio de Janeiros 1567 ansetzt, dreht sich um die (im Laufe des Romans nicht vollzogene) Liebe zwischen dem Indigenen Peri und Cecília, Tochter eines portugiesischen Adligen.⁷¹⁰ Am Ende der Geschichte findet ein großes

⁷⁰⁵ In dem Nachwort von *Iracema* („Carta ao Dr. Jaguaribe“), das hier später noch genauer betrachtet werden soll, formuliert er diesen Gedanken: „O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que entretanto não vai mal à prosa a mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa.“ Alencar (1865c): 199.

⁷⁰⁶ Moniz (2009): 12.

⁷⁰⁷ Die Protagonisten der Romane sind Ubirajara, der Krieger des indigenen Stamms der Araguaias, Peri, der ‚Guarani‘, und die *índia* Iracema, die dem Stamm der Tabajaras angehörte.

⁷⁰⁸ Moniz (2009): 12.

⁷⁰⁹ Der Roman *Ubirajara* erzählt die Geschichte von Jaguarê, einem Jäger der indigenen ‚Nation‘ der Araguaias, der auf der Suche nach einem Feind auszieht, den er in einem Kampf besiegen kann, um somit als Krieger anerkannt zu werden. Nachdem er auf dem Weg Araci – die Tochter des Chefs der indigenen ‚Nation‘ der Tocantins – trifft und sich in sie verliebt, nimmt er die Herausforderung an, mit anderen Kriegern um ihre Hand zu kämpfen. Als erster Feind erscheint der Krieger Pojucã, den Jaguarê in einem Kampf schlägt und zu seinem Stamm bringt. Als Krieger nun anerkannt, benennt sich Jaguarê in Ubirajara – den ‚Herren des Speers‘ – um. Während Ubirajara gefeiert wird, bietet er Pojucã die ihm versprochene *índia* Jandira an, die sich wegen ihrer Liebe zu Ubirajara jedoch weigert und in den Wald flieht. Als Ubirajara Itaquê, den Chef der Tocantins, besucht und um Aracis Hand anhält, erfährt er, dass Pojucã ihr Bruder und somit ebenso Sohn des Chefs ist. Dies löst den Krieg zwischen der beiden indigenen ‚Nationen‘ aus. Nachdem Itaquê in einem Kampf gegen eine andere indigene ‚Nation‘ (Tapuias) blind wird, brauchen die Tocantins einen neuen Chef, der durch die Fähigkeit, mit dem Chefbogen umzugehen, ausgewählt werden sollte. Ubirajara beweist sein Geschick und verbindet dabei den Bogen der Tocantins mit dem der Araguaias, was den Frieden und die Vereinigung der beiden indigenen ‚Nationen‘ symbolisieren soll. Ubirajara heiratet Araci und Jandira und aus diesem Zusammenschluss entsteht eine neue Ethnie – die ‚Nation‘ der Ubirajaras. Vgl. Alencar (1874b).

⁷¹⁰ Der Roman *O guarani* thematisiert die Liebe zwischen dem *índio* Peri und Cecília (auch Ceci genannt), Tochter des portugiesischen Adligen D. António de Mariz. Die Geschichte beginnt, als Diogo – der Bruder von Cecília – während einer Jagd eine *índia* des Stammes der Aimoré versehentlich tötet und dadurch den Zorn und die Rachsucht ihrer Stammesgleichen weckt. Nachdem Peri Cecília vor dem Angriff zweier Aimorés, sowie vor einem Entführungsversuch durch einen

stürmisches Gewitter statt, von dem nur Peri und Cecília sich retten werden. Der offene Ausgang des Romans, der auf das Motiv der Sintflut und Wiederbevölkerung der Erde hindeutet, signalisiert mit dem ersten Kuss der Protagonisten die Entstehung einer neuen, zukünftigen Ethnie aus der ‚Verschmelzung‘ zwischen Indigenen und Portugiesen. Diese Vorstellung findet ihren Höhepunkt und realisiert sich im Werk *Iracema*, das mit dem Untertitel „Lenda do Ceará“ erscheint. Im Zentrum der Handlung steht die Liebesbeziehung zwischen der *Índia* Iracema und dem portugiesischen Krieger Martim, wobei die Geschichte in der Geburt ihres Nachkommens Moacir kulminiert, der den ersten Mestizen darstellen soll.⁷¹¹

Die *textos de intervenção*, die neben der literarischen Schrift von *Iracema* erscheinen, sollen hier näher betrachtet werden. Der Roman *Iracema* wird neben mehreren Endnoten von zwei Metatexten begleitet – dem Vorwort („Prólogo“) und einem Brief, der als Nachwort fungiert („Carta ao Dr. Jaguaribe“⁷¹²). Das Vorwort ist wie andere Texte an einen zunächst unbekanntem

verliebten Angestellten ihres Vaters rettet, lebt er bei ihrer Familie, die er dann mit großer Treue dient und mehrfach beschützt. Angesichts der wachsenden Drohung durch die Aimorés, schlägt D. Antônio vor, das Haus mit der gesamten Familie zu explodieren, so dass sie als ‚wahre Christen‘ sterben könnten. Als Peri Cecília vor dem Sterben retten möchte, stellt D. Antônio seine Christianisierung als Voraussetzung. Peri konvertiert und flieht mit Ceci, während das Familienhaus explodiert und alle darin sterben. Kurz darauf fällt ein gewaltiger Sturm, der das gesamte Gebiet überflutet, wobei Peri und Ceci sich auf einer Palme retten, die der konvertierte Indigene aus der Erde zieht und als Kanu verwendet. Der Roman endet mit diesem Bild, während Peri Cecília die Legende von Tamandaré erzählt, die als eine Art indigene Version der katholischen Sintflut erscheint. Der erste Kuss der Protagonisten, mit dem der Roman beendet wird, suggeriert die beginnende Liebesbeziehung zwischen den beiden, die analog zu den Geschichten der biblischen Sintflut und der Legende von Tamandaré die Erde neu bevölkern sollen. Vgl. Alencar (1857).

⁷¹¹ Hier ist die genaue Zeit, in der sich die Geschichte abspielt, nicht klar. Nach dem „Argumento histórico“ und verschiedenen Handlungselementen findet die Geschichte vermutlich im 16. oder 17. Jahrhundert statt. Die Geschichte handelt von der Liebesbeziehung zwischen dem portugiesischen Krieger („guerreiro“) Martim Soares Moreno, der mit den an der Küste lebenden Indigenen der ‚Nation‘ Pitiguara verbündelt war, und Iracema, eine *Índia* der im Hinterland lebenden und mit den Franzosen befreundeten Tabajaras. Als Martim sich im Wald verläuft, trifft er Iracema, die ihn zu ihrem Stamm bringt. Dort verlieben sie sich, doch Martim muss wegen seiner Verbindung mit den verfeindeten Pitiguaras fliehen. Bevor das geschieht, verbringen Martim und Iracema jedoch eine Nacht zusammen und Iracema entscheidet sich, ihrem Geliebten zu folgen, wobei die beiden bei Poti, dem Chef der Pitiguaras unterkommen. Allmählich fühlt sich Iracema von Martim vernachlässigt, der sein Heimatland und die Zivilisation zu vermissen scheint – ihm ist dabei bewusst, dass er Iracema nicht nach Portugal mitnehmen kann. Iracema wird schwanger und leidet sehr unter der Abwesenheit ihres Geliebten, der in verschiedene Kämpfe ziehen muss. Als Martim eines Tages zurückkehrt, liegt die von der Trauer geschwächte Iracema im Sterben. Sie übergibt ihm den geborenen Sohn Moacir – in der Tupi-Sprache der ‚Sohn des Leidens‘ – und stirbt anschließend. Der Ort, an dem sie begraben wird, wird nun Ceará genannt. Nachdem Martim mit Moacir nach Portugal geht, kehrt er vier Jahre später mit dem Sohn nach Brasilien zurück, um bei der Missionierung zu helfen – dabei wird Poti konvertiert und bekommt den christlichen Namen Felipe Camarão. Das Werk symbolisiert die Entstehung des brasilianischen Volkes – hier durch Moacir vertreten – durch die Vereinigung zwischen Portugiesen (Martim) und Indigenen (Iracema). Vgl. Alencar (1865).

⁷¹² Bei dem Adressaten des Nachwort-Briefes handelt es sich um den Politiker, Juristen und Journalisten Domingos José Nogueira Jaguaribe, den Vicomte von Jaguaribe. Jaguaribe, der ebenso aus der Provinz Ceará stammte und der Konservativen Partei angehörte, wirkte mit Alencar zusammen in der Politik mit. Kurios ist die Episode, die fünf Jahre nach der Veröffentlichung von *Iracema* geschieht und über die Lira Neto berichtet: in den Senatswahlen 1870, in denen D. Pedro II. Alencar trotz dessen Stimmmehrheit ablehnt, wird Jaguaribe, der an zweiter Stelle bei der Stimmzählung stand, für den Senatsstuhl der Provinz Ceará ernannt (neben Figueira de Melo, der an fünfter Stelle stand). Vgl. hierzu Neto (2006): 295.

Freund adressiert („Meu amigo“⁷¹³), dessen Identität (Dr. Jaguaribe) im Nachwort aufgedeckt wird.⁷¹⁴ Während Alencar im Vorwort nur kurz über die Inspiration des Romans berichtet, führt er im Nachwort verschiedene Ideen aus, die seine literarische Schöpfung erläutern und legitimieren sollen. In diesem Zusammenhang ist die der zweiten Ausgabe (1870) angehängte Nachschrift („Pós-escrito“) auch von Interesse für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit. Dort reagiert Alencar auf die Kritik einiger Intellektuellen⁷¹⁵ und erläutert verschiedene linguistische Aspekte, sowie Fragen des Stils und des Inhalts des Buchs.

Wie die Analyse von *Como e porque sou romancista* zeigte, verortet Alencar die Inspiration für die Thematik seiner ersten indianistischen Romane (*O guarani* und *Iracema*) in den Reminiszenzen seiner Kindheit und der Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit Brasiliens während der Studienzeit in Olinda. Dabei spielen die indigenen Legenden eine wichtige Rolle, was in dem „Prólogo“ von *Iracema* verdeutlicht wird:

O livro é cearense. Foi imaginado aí [...] e depois vazado no coração cheio das recordações vivaces de uma imaginação virgem. [...] As auras de nossos campos parecem tão impregnadas dessa virtude primitiva, que quantas raças habitem aí a inspiram com o hálito vital. [...] Quem não pode ilustrar a terra natal, canta as suas lendas, sem metro, na rude toada de seus antigos filhos.⁷¹⁶

Die Rahmentexte in *Iracema* – insbesondere „Carta ao Dr. Jaguaribe“ – veranschaulichen Alencars programmatische Ansicht, dass die Konstruktion der nationalen Literatur vom Volksmund ausgehen müsste. Dabei lassen sich Kongruenzen zu den in den *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* vertretenen Ideen erkennen, sowie Parallelen zu dem Projekt von *Os filhos de Tupã* ziehen. In diesem Kontext bezieht sich der Autor konkret auf das unvollendete Epos als er die Konzeption des Romans erläutert und seine Motivationsgründe nennt – „o como e porque escrevi *Iracema*.“⁷¹⁷ In dieser Hinsicht unterstreicht er die frühe Inspiration durch die indigenen Traditionen und berichtet, wie die Idee der prosaischen Verarbeitung des Themas von der stetig wiederkehrenden Auseinandersetzung mit dem lyrischen Eposentwurf ausging:

O que pareceu melhor e mais acertado foi desviar o espírito dessa obra e dar-lhe novos rumos.
[...] Em um desses volveres do espírito à obra começada, lembrou-me da experiência *in anima prosaica*. [...]

⁷¹³ Alencar (1865a): I.

⁷¹⁴ Alencar kündigt dem ‚Freund‘ im letzten Satz des Vorworts an, dass sie sich nach dem eigentlichen literarischen Text – im Nachwort – zu einem ausführlicheren ‚Gespräch‘ über das Buch wieder treffen sollen: „Na última página me encontrará de novo; então conversaremos a gosto, em mais liberdade do que teríamos neste pórtico do livro, onde a etiqueta manda receber o público com a gravidade e reverência devida a tão alto senhor.“ Alencar (1865a): VI.

⁷¹⁵ Hierbei handelt es sich um die portugiesischen Literaten Manuel Joaquim Pinheiro Chagas und José da Silva Mendes Leal, sowie um den brasilianischen Schriftsteller Antônio Henriques Leal, der in Lissabon lebte.

⁷¹⁶ Alencar (1865a): III-V.

⁷¹⁷ Alencar (1865c): 200.

O assunto para a experiência, de antemão estava achado. Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a ideia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em S. Paulo tinha começado uma biografia do Camarão.⁷¹⁸

Als Alencar sich daran erinnert, wie er dem Freund Jaguaribe vier Jahre zuvor die ersten Entwürfe von *Iracema* zeigte, hebt er zudem die lyrischen Ansprüche seines Werks hervor, das er sogar mit der von Ovid popularisierten Gattung der Heroïden⁷¹⁹ vergleicht: „[...] juntos lemos alguns trechos da obra, que tinha, e ainda não as perdeu, pretensões a um poema./ É [...] uma heróida que tem por assunto as tradições dos indígenas brasileiros e seus costumes.“⁷²⁰ Im gleichen Zuge erläutert er, wie sich seine frühe Begeisterung für die indianistische Thematik zu einem konkreten Bewusstsein für die literarische Nationalisierung entwickelte, das sich durch die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Literatur verfeinerte. Letztere habe den Nationalisierungsanspruch vor allem wegen eines ungeeigneten Umgangs mit der indigenen Ausdrucksweise nicht gerecht werden können.

Desde cedo, quando começaram os primeiros pruridos literários, uma espécie de instinto me impelia a imaginação para a raça selvagem e indígena. Digo instinto, porque não tinha eu então estudos bastantes para apreciar devidamente a nacionalidade de uma literatura; era simples prazer que me deleitava na leitura das crônicas e memórias antigas./ Mais tarde discernindo melhor as cousas, lia as produções que se publicavam sobre o tema indígena; não realizavam elas a poesia nacional, tal como me aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros. Muitas pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre os outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto. Outras eram primorosas no estilo e ricas de belas imagens; porém certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas, não se encontrava ali.⁷²¹

Während Alencar zum Beispiel die schöne poetische Verarbeitung indigener Traditionen im Werk des indianistischen Dichters Gonçalves Dias einerseits preist, den er sogar als „poeta nacional por excelência“⁷²² bezeichnet, kritisiert er andererseits den Ausdrucksstil seiner Gedichte: Dias' ‚Wilden‘ würden eine ‚klassische Sprache‘ sprechen und Ideen ‚zivilisierter Menschen‘ artikulieren. Die natürliche Wahrscheinlichkeit sei somit verfehlt.⁷²³ Indem Alencar vom Projekt des epischen Gedichts zur Erzählung in Prosaform schreitet, findet er die Lösung für die künstlerisch-literarische Verarbeitung der mündlichen Literatur.⁷²⁴

⁷¹⁸ Alencar (1865c): 198-199. Alencar bezieht sich hier auf den Essay „Sobre a vida de D. Antônio Felipe Camarão“, den er 1849 in der Zeitschrift *Estudos Literários* veröffentlicht hatte. Vgl. Kapitel II.1.1.

⁷¹⁹ Friedrich August Wolf (1832) definiert die Heroïde als „eine poetische Gattung, die teils zur Epistel, teils zur Elegie gehört“ (S. 244). Durch den Vergleich weist Alencar somit nicht nur auf die lyrische Essenz seines Romans, sondern unterstreicht zudem seinen Briefcharakter, der durch die Widmung an Jaguaribe deutlich wird.

⁷²⁰ Alencar (1865c): 192.

⁷²¹ Alencar (1865c): 193-194.

⁷²² Alencar (1865c): 194.

⁷²³ Vgl. Alencar (1865c): 194-195.

⁷²⁴ Vgl. Castello (1999): 269.

Wenn für Alencar die Konstruktion der nationalen Literatur von dem ‚Volksmund‘ ausgehen soll, so wird der Ursprung des brasilianischen ‚Volkes‘ in seinem Diskurs von den indigenen Vorfahren verkörpert, die er sogar als „os brasis“⁷²⁵ bezeichnet. Ihre Sprache dient dabei als Brutstätte und Nährboden für eine authentisch brasilianische Ausdrucksweise. In diesem Sinne ist es Alencars großes Anliegen, die indigenen Ausdrücke und Ideen wörtlich ins Portugiesische zu ‚übersetzen‘, anstatt sich an einen geschwollenen, französische Werke nachahmenden Stil zu fesseln oder gar eine bloße Auflistung eines unverständlichen indigenen Wortschatzes anzubieten.

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem./ O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida./ É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino.⁷²⁶

Alencars Aussagen verdeutlichen die Ableitung des indianistischen Epos im Roman *Iracema*⁷²⁷ – in Martins’ Auffassung tritt das Werk tatsächlich an die Stelle von *Os filhos de Tupã*.⁷²⁸ Dabei zielt der Roman darauf ab, zum einen eine Art ‚Kostprobe‘ der ‚wahren‘ nationalen Literatur im Gegensatz zu Magalhães *A Confederação dos Tamoios* zu sein, zum anderen jedoch auch die entsprechende literarische Sprache dafür zu erschaffen. Diesem Gedanken folgend behauptet Alencar: „Verá realizadas [no livro] as minhas ideias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens. A etimologia [...] e certos modos de dizer tirados da composição das palavras, são de cunho original.“⁷²⁹

Die poetische und symbolische Sprache, die für seine indianistischen Romanen kennzeichnend sind, schafft der Autor somit durch eine einfache wörtliche und ethymologische ‚Übersetzung‘

⁷²⁵ Alencar (1865c): 197.

⁷²⁶ Alencar (1865c): 195-196.

⁷²⁷ Anders als *O guarani* wurde *Iracema* mit großer Begeisterung von der Kritik aufgenommen, die die lyrischen Eigenschaften und die nationalen Ansprüche des Werks anerkannte. So erschien im *Jornal do Comércio* (26.9.1865) der Kommentar: „É um poema em prosa, poema eminentemente nacional, mais ainda do que pelo assunto, pelas imagens tiradas da linguagem e costumes dos nossos indígenas“. Die Zeitung *Crônica Fluminense* (30.9.1865) schrieb „O autor chamou-o de lenda: foi demasiada modéstia. *Iracema* é um poema“. Vgl. Neto (2006): 240-241. Auch Machado de Assis, der sich als großer Enthusiast von Alencars Werk bezeichnete, schrieb eine sehr lobende Kritik des Romans *Iracema*, in der er das Werk als eine Art ‚Gedichtroman‘ beschreibt, der die volktümlichen Traditionen in einer innovativen Form dargestellt hätte. In diesem Zusammenhang behauptet er: „As tradições indígenas encerram motivos para epopeias e para églogas [sic], pode inspirar os seus Homeros e os seus Teócritos. [...] O livro do Sr. José de Alencar, que é um poema em prosa, não é destinado a cantar lutas heroicas, nem cabos-de-guerra. [...] o poema de que o autor nos fala deve surgir à luz, e então veremos como a sua musa emboca a tuba épica [...]“. Assis (1866): 148.

⁷²⁸ Vgl. Martins (2010, III): 248.

⁷²⁹ Alencar (1865c): 200.

des indigenen Wortschatzes, die häufig in den Endnoten zu finden sind, vor allem aber im Roman selbst durch das Periphrasieren erfolgt. So erklärt er beispielsweise die Bedeutung des Worts *piguara*, dessen portugiesisches Äquivalent *guia* (Führer oder Leiter) ist, ethymologisch jedoch ‚Herr des Weges‘ (*senhor do caminho*) heißt. Indem sie den ursprünglichen Symbolismus respektiere,⁷³⁰ wirke die Periphrase poetischer und würde als eine Besonderheit der brasilianischen Literatursprache fungieren: „A beleza da expressão selvagem em sua tradução literal e etimológica, me parece bem saliente. [...] Não é bonito? Não está aí uma joia da poesia nacional?“⁷³¹ In diesem Zusammenhang schreibt Machado de Assis im Diário do Rio de Janeiro eine lobende Kritik über den Roman, in der er ausführt:

[...] o efeito que [o livro] nos causa é exatamente o mesmo que o autor entende que se deve destinar ao poeta americano; tudo ali nos parece primitivo; a ingenuidade dos sentimentos, o pitoresco da linguagem, tudo, até a parte narrativa do livro, que nem parece obra de um poeta moderno, mas uma história de bardo indígena, contada aos irmãos, à porta da cabana, aos últimos raios do sol *que se entristece*.⁷³²

An dieser Stelle muss eine Lesart problematisiert werden, die in den Studien zu José de Alencar weit verbreitet ist. In *Noções de história da literatura brasileira* macht Afrânio Peixoto darauf aufmerksam, dass ‚Iracema‘ ein Anagramm von *América* sei und somit den historischen, ethnischen und soziologischen Ursprung Brasiliens insgeheim symbolisieren würde. In Alencars Texten finden sich jedoch keine konkreten Hinweise, die auf eine bewusste Auswahl des Namens im Sinne der von Peixoto eingeführten Interpretation schließen lässt. Im Gegenteil unterstreicht Alencar die Idee der wörtlichen und ethymologischen Übersetzung der indigenen Sprache. In den Endnoten erklärt er den Namen der Protagonistin, die im Roman als ‚die Jungfrau mit den Honiglippen dargestellt‘⁷³³ wird: „Em guarani significa lábios de mel – de *ira* – mel e *tembe* lábios. *Tembe* na composição altera-se em *ceme*, como na palavra *ceme-yba*.“⁷³⁴ Laut Wilson Martins habe Peixoto damit Alencars Erklärung ignoriert.⁷³⁵

Alencars programmatische Ansicht bezüglich der literarischen Verarbeitung der indigenen Sprache fasst Amora wie folgt zusammen: „Alencar não hesitou em tirar todo o partido das palavras indígenas, jogando com seus valores sonoros e seu conteúdo metafórico e simbólico, e em procurar, numa estrutura fraseológica portuguesa [...] uma ‚tradução‘, o mais fiel possível

⁷³⁰ Der Autor erläutert: „Não diziam sabedor do caminho, embora tivessem termo próprio, *couab*[.] porque essa frase não exprimiria a energia de seu pensamento. O caminho no estado selvagem não existe; não é cousa de saber. O caminho faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção; aquele que o tem e o dá, é realmente senhor do caminho.“ Alencar (1865c): 197.

⁷³¹ Alencar (1865c): 197.

⁷³² Assis (1866): 148-149. Assis macht dabei selber Gebrauch von Alencars Technik, indem er die Abenddämmerung mit der Periphrase „sol *que se entristece*“ darstellt, einen Ausdruck, der in Alencars Text zu finden ist.

⁷³³ „Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.“ Alencar (1865): 4.

⁷³⁴ Alencar (1865b): 164.

⁷³⁵ Vgl. Martins (2010, III): 249.

(do ponto de vista literário, bem entendido) do espírito da língua tupi.⁷³⁶ Die Idee eines ‚Spiels‘ mit der indigenen Sprache, das nach der ethymologischen Bedeutung und der geeigneten portugiesischen Periphrase für die komplexen autochtonen Begriffe sucht, verweist wiederum auf Alencars frühe Erlebnisse mit den Rätseln, die er im Ursprung seiner literarischen Erfahrungen verortet. In der Analyse von *Iracema* hebt Silvano Santiago die Originalität in Alencars Werk durch die Freude an einem spielerischen Umgang mit der Sprache hervor, der sich kennzeichnet als „divisão artificial da palavra portuguesa em semantemas que exprimem significado“. Sein literarisches Schaffen konzipiert Alencar somit als ein „jogo criador“.⁷³⁷ Auch Araripe Júnior, der in engem Kontakt mit Alencar stand, macht auf diesen Aspekt aufmerksam: „O mesmo gosto que o levava em menino ao enigma [charada], atraiu o adolescente ao passado de sua pátria. Quis *decifrá-lo*, dar-lhe forma, e, de vago, reduzi-lo a concreto [...] Tentou *adivinhá-lo*.“⁷³⁸

Im Hinblick auf die Rolle der mündlichen Literatur in Alencars Projekt der literarischen Identitätskonstruktion ist es zudem bemerkenswert, dass der Autor *Iracema* als Legende klassifiziert. Durch die Bezeichnung als „lenda“ stellt der Autor eine explizite Verbindung des Romans zur mündlichen Literatur her. Bereits am Anfang wird der Roman als mündliche Überlieferung inszeniert,⁷³⁹ indem der Autor behauptet, es handle sich um eine Geschichte, die ihm in seiner Heimatprovinz erzählt worden sei.⁷⁴⁰ In dieser Hinsicht lassen sich in *Iracema* tatsächlich Parallelen zu den Grundelemente einer Legende feststellen, die im *Dicionário do folclore brasileiro* von Câmara Cascudo definiert werden: „Episódio heroico ou sentimental com elemento maravilhoso [...], transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo. [...] Liga-se a um local [hier: Ceará], como processo etiológico de informação, ou à vida de um herói, sendo parte e não todo biográfico ou temático.“⁷⁴¹ Ähnliches lässt sich mit dem Roman *Ubirajara* feststellen, der wie bereits erwähnt mit dem Untertitel „Lenda tupi“ erscheint und von dem Alencar behauptet: „Este livro é irmão de *Iracema*. Chamei-lhe de lenda como ao outro. Nenhum título responde melhor pela propriedade, como pela modéstia, às tradições da pátria indígena.“⁷⁴²

⁷³⁶ Amora (1967): 281.

⁷³⁷ Santiago (1988): 61 (Anmerkung 77).

⁷³⁸ Araripe Júnior aus Santiago (1988): 61 (Anmerkung 77). Meine Hervorhebungen.

⁷³⁹ „Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares.“ Alencar (1865): 2.

⁷⁴⁰ Der Roman inspiriert sich in einer Legende über die Gründung der Provinz Ceará und sollte den *cearenses* nach Amoras Auffassung ein Gefühl über ihren ethnischen und historischen Ursprung geben, sowie das Bewusstsein über ihre von den zwei Ethnien vererbten Eigenschaften. Vgl. Amora (1967): 281. Als der Roman 2005 den 140. Jubiläum seiner Veröffentlichung feierte, schrieb Vera Lúcia Albuquerque de Moraes in der Zeitung *O Povo*: „O romance [...] foi escrito com a intenção de abraçar a nossa literatura e conferir identidade à nação pós-independente. [...] Para o Ceará de hoje, representa bem mais que um livro: é um ícone que perpassa os anos e se firma como uma marca de nosso povo, de nossa terra e de nossa cultura.“ Moraes (2005): o. S..

⁷⁴¹ Cascudo (2001): 328.

⁷⁴² Alencar (1874b): 159.

Bereits in *O guarani* zieht Alencar solche konkreten Strukturen mündlicher Literatur heran, indem er in den letzten Seiten des Romans die Legende von Tamandaré einführt. Peri erzählt der Geliebten Cecília die Geschichte der Sintflut nach einer Version der indigenen Traditionen – „A lenda que conta Peri é uma imitação“⁷⁴³ –, wobei Tamandaré als „Noé indígena“⁷⁴⁴ die Rolle des Helden innehat, der das Land bevölkert haben soll.⁷⁴⁵ Die Legende spiegelt den Ausgang des Romans selbst wider, der in den Worten Martins die Struktur eines „mito de fecundidade“⁷⁴⁶ aufweist. Somit antizipiert Alencar mit *O guarani* einen Mythos, der in *Iracema* feiner umrissen und nicht nur als eine Art Moral dienen, sondern als die Synthese der brasilianischen Identität fungieren wird. In diesem Zusammenhang gilt die ‚Neue Welt‘ Amerika nach Castellós Auffassung als ein neuer Ararat für die Wiederbevölkerung, die eine neue Nation hervorbringen würde.⁷⁴⁷

Im Fall des Romans *Iracema* impliziert die Darstellung als Legende nicht nur den Mündlichkeitscharakter des Textes, sondern unterstreicht vielmehr seine Beschaffenheit als Produkt des anonymen Kollektivs – das ‚Volk‘ selbst ist hier der Autor. Dabei erhält die „lenda do Ceará“ zudem die Konturen eines Gründungsmythos und kann als eine Legende über die Entstehung des gesamten brasilianischen Volkes gelesen werden, die in der Geburt des ersten *mestiço* versinnbildlicht wird.

Die Liebesbeziehung zwischen Iracema und Martim konfiguriert eine Allegorie, die das Zusammentreffen der beiden Ethnien, d.h. zwischen dem Eingeborenen der ‚Neuen Welt‘ und dem europäischen Kolonisator repräsentiert. Als Frucht dieser Beziehung symbolisiert Moacir somit den ersten authentischen Brasilianer, der aus der Mestizierung zwischen Indigenen und Portugiesen hervorgeht und die Verbindung zwischen der natürlichen Unschuld des ‚edlen Wilden‘ und der modernen Kultiviertheit der Europäer darstellt. In Castellós Analyse geht *Iracema* von einem bestimmten historischen Moment aus, um die tiefere Bedeutsamkeit des Schicksals eines mestizen Volkes zu repräsentieren, das das ‚Vaterland‘ des Dichters – Ceará und im weitesten Sinne die brasilianische Nation – bevölkern wird.⁷⁴⁸ Alencar führt somit den Mythos der *mestiçagem* in die Literatur ein, der in den nächsten literarischen Generationen als Essenz der *brasilidade*, des ‚Brasilianisch-Seins‘ in den Vordergrund treten wird.

Diese Idee unterstreicht Martins:

⁷⁴³ Alencar (1857, „Quarta parte“): IV, „Notas“.

⁷⁴⁴ Alencar (1857, „Quarta parte“): IV, „Notas“.

⁷⁴⁵ „Foi longe, bem longe dos tempos de agora. As águas caíram e começaram a cobrir toda a terra. [...] Tamandaré tomou sua mulher nos braços, e subiu com ela ao olho da palmeira; aí esperou que a água viesse e passasse; a palmeira dava frutos que o alimentavam. [...] Todos morreram. A água tocou o céu três sois com três noites; depois baixou, baixou até que descobriu a terra. Quando veio o dia, Tamandaré viu que a palmeira estava plantada no meio da várzea; e ouviu a avezinha do céu, o guanumbi, que batia as asas. Desceu com a sua companheira e povoou a terra.” Alencar (1857, „Quarta parte“): 164-165.

⁷⁴⁶ Martins (2010, III): 86.

⁷⁴⁷ Vgl. Castello (1977): 24.

⁷⁴⁸ Vgl. Castello (1999): 267.

E aí está o sentido simbólico do *Guarani*, de *Iracema*, do *Ubirajara*: [...] o Brasil não era português, como queriam os saudosistas, nem aborígene, como afirmavam os nativistas [...] O Brasil era o futuro filho de Peri e Ceci, era Moacir, era a descendência de Ubirajara *simultaneamente* com Araci e Jandira; o Brasil era a fusão das raças e das tribos esparsas.⁷⁴⁹

Für ihn ist *Iracema* ein hervorragendes Beispiel einer symbolischen Sprache. Der Roman sei eine Art ‚literarische Kryptographie‘, in der die Heldin nicht einfach eine *Índia* aus den brasilianischen Wäldern darstelle, sondern eine literarische ‚Maske‘, eine Sprachform und ein Symbol des kulturellen Kontakts konfiguriere. Vielmehr als am Schreibtisch bloß erfundene literarische Symbole seien die Hauptfiguren der indianistischen Trilogie Symbole einer historischen und soziologischen Realität.⁷⁵⁰ In den Worten Griecos seien die Legenden von *Iracema* und *Ubirajara* „[...] a parte mítica de um Brasil sem heróis de carne e osso em condições de competir com esses heróis de sonho.“⁷⁵¹

II.1.5.3. „Bênção paterna“ – Vorwort des Romans *Sonhos d'ouro*

Wenn *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* und *Iracema* in enger Verbindung stehen und im Zusammenhang mit der Polemik um das Nationalepos von Gonçalves de Magalhães analysiert werden können, so schreibt Alencar „Bênção paterna“, das als Vorwort des Romans *Sonhos d'ouro* erscheint, und *O nosso cancionero* in der Spätphase seines literarischen Schaffens, in seiner „velhice literária“. Zu diesem Zeitpunkt ist Alencars literarische Laufbahn bereits von mehreren Angriffen der Kritiker einerseits und andererseits von der Selbstverteidigung des Dichters sowohl in der Literatur als auch in der Politik gekennzeichnet.⁷⁵² In der hier schon ausgeführten Auseinandersetzung mit Franklin Távora und José Feliciano Castilho, die sich gegen Alencars Programm für die nationale Literatur und seinen literarischen Umgang mit der Sprache aussprechen, gilt „Bênção paterna“ als eine direkte Antwort auf Távoras *Cartas a Cincinato*, sowie auf die von portugiesischen Intellektuellen geäußerte Kritik, die in Alencars Werke einen fehlerhaften Sprachgebrauch sehen.

Der Titel symbolisiert den Segen eines Vaters (der Autor selbst) für seinen Sohn (das Buch), damit Letzterer sich auf die Welt und die harten Kritiken vorbereiten kann, die ihn erwarten⁷⁵³ – „É para aquela crítica sisuda que te quero preparar com meu conselho, livrinho, ensinando como te há de defender das censuras que te aguardam.“⁷⁵⁴ In diesem Sinne muss dieser Interventionstext im Zusammenhang mit der Debatte der 1870er Jahre betrachtet werden. Der Autor sieht voraus, dass die Kritiker sich wahrscheinlich über das ‚Gewicht‘ („peso“) und die

⁷⁴⁹ Martins (2010, III): 509-510.

⁷⁵⁰ Vgl. Martins (2010, III): 245.

⁷⁵¹ Grieco (1951): 15.

⁷⁵² Vgl. Castello (1999): 262.

⁷⁵³ Vgl. Silva (2007): 120.

⁷⁵⁴ Alencar (1872): VIII.

‚Farbe‘ („cor“) des Werks beschweren und seine Originalität dadurch nicht anerkennen werden: „Achar-te-ão com certeza muito leve, e demais, arrebicado à estrangeira [...]“⁷⁵⁵

Im Hinblick auf die literarische Identitätskonstruktion und die Rolle der mündlichen Literatur in diesem Projekt sind insbesondere Alencars Überlegungen zur Frage der ‚Farbe‘, des nationalen Kolorits von Interesse. Den Vorwurf, die brasilianische Tönung des Buchs sei ‚abgebleicht‘ („desbotado do matiz brasileiro, sem aquele picante sabor da terra“⁷⁵⁶), attribuiert der Dichter einer Illusion der Kritiker, nach der die brasilianische Literatur die portugiesischen Modelle nachahmen sollte. Dabei verurteilt er nicht nur portugiesische Kritiker, sondern auch brasilianische Intellektuelle, die die Eigenständigkeit der brasilianischen Literatur zwar fordern, aber nicht zu fördern scheinen: „Lá uns gênios em Portugal [...] decretaram que não temos, nem podemos ter literatura brasileira. [...] Os oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma literatura nossa; mas é aquela que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil.“⁷⁵⁷

In Alencars Auffassung kann die Authentizität und der Sinn der brasilianischen Literatur nur im Zusammenhang mit der Gesamtheit des Nationalisierungsprojekts verstanden werden. Unter diesem Motto entwickelt er in „Bênção paterna“ eines seiner Hauptargumente im Sinne der nationalen Identitätskonstruktion in der brasilianischen Literatur. Dabei verweist der Autor auf eine interne Dynamik in der Gesamtheit seiner Romane und zeichnet eine retrospektive Übersicht seiner fiktionalen Werke, die mit der Entstehung und Entwicklung der nationalen Literatur einhergeht.⁷⁵⁸

Der Autor skizziert drei Phasen des „período orgânico“ der brasilianischen Literatur, die sich in einem Reifungsprozess befindet. Dieser Prozess wird mit dem eines Menschen verglichen, wobei die heranwachsende Literatur von den historischen Ereignissen geprägt ist – von einer primitiven Phase, in der die indigenen Vorfahren die Hauptakteure darstellen, über die historische Entstehung des neuen Volkes durch das Zusammentreffen der beiden Ethnien – Indigenen und Portugiesen – bis hin zur ‚Kindheit‘ der Nation, die mit der Unabhängigkeitserklärung beginnt und zu Alencars Zeit noch nicht abgeschlossen ist. Die Präsenz der mündlichen Literatur im Kontext der Identitäts(er)findung sticht dabei in allen drei Phasen des Prozesses hervor:

O período orgânico desta literatura conta já três fases.

A primitiva, que se pode chamar aborígene, são as *lendas e mitos da terra selvagem e conquistada*; são as *tradições que embalam a infância do povo, e ele escutava, como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou*. [...]

O segundo período é *histórico*; representa o *consórcio do povo invasor com a terra americana*, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de uma natureza esplêndida.

⁷⁵⁵ Alencar (1872): IX.

⁷⁵⁶ Alencar (1872): XI.

⁷⁵⁷ Alencar (1872): XII.

⁷⁵⁸ Vgl. Bosi (1994): 136.

Ao conchego desta pujante *criação*, a têmpera se apura, toma alas a fantasia, a *linguagem se impregna de módulos mais suaves*; ornam-se *outros costumes*, e uma *existência nova, pautada por diverso clima, vai surgindo*.
  a gesta o lenta do *povo americano*, que *devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradi es de seu progenitor*. Esse período colonial terminou com a independência.⁷⁵⁹

In die erste, ‚primitive‘ Phase ordnet Alencar den Roman *Iracema* ein. In ihrer historischen Erfahrung haben die amerikanischen Urvölker seiner Vorstellung nach ein starkes Zugehörigkeitsgefühl zum (Vater-)Land entwickelt und dadurch ein untrennbares Band wie das zwischen einem Sohn und einer Mutter aufgebaut.⁷⁶⁰ Diese Idee widerspiegelt sich in der Widmung des Romans, die Alencar so formuliert: „  terra natal. Um filho ausente.“⁷⁶¹ Alencar schreibt: „*Iracema* pertence a essa *literatura primitiva*, cheia de santidade e enlevo, para aqueles que veneram na terra da p tria a *m e fecunda* – ‚*alma mater*‘, e n o exergam nela apenas o ch o onde pisam.“⁷⁶²

Die Verbindung zur „*alma mater*“ – der ‚nährenden Mutter‘⁷⁶³ – verstärkt sich über die verschiedenen Entwicklungsmomente der brasilianischen Nation – von der kolonialen Zeit über die Unabhängigkeit bis hin zur vollkommenen Autonomie, die zur Lebzeit des Autors zwar noch aussteht, für die er jedoch die ersten Bausteine legt. In diesem Sinne scheint Alencar das Anliegen zu verfolgen, das Leben und die Traditionen der indigenen Vorfahren literarisch darzustellen und in seinem Lesepublikum das Gefühl der ursprünglichen, ‚primitiven‘ Vergangenheit zu wecken. Das kulturelle Erbe dieser Völker, das die Kolonialzeit überlebt hätte, sollte dem zeitgenössischen Publikum dabei vorgestellt und für die Zukunft aufbewahrt werden. Nach einer romantischen Vorstellung werden bei Alencar verschiedene und zerstreute Elemente über den Ursprung der brasilianischen Nation der volkstümlichen (mündlichen) Tradition entnommen und dem Volk wiederum in der synthetischen Form einer Legende oder eines Mythos (re-)präsentiert. In diesem Kontext betont José Aderaldo Castello, dass diese Elemente dadurch zu ihrer Ursprungsquelle – dem kollektiven Gedächtnis als genuinem Ausdruck der nationalen Identität – zurückkehren.⁷⁶⁴

Der Roman *Ubirajara*, den Alencar als ‚Bruder‘ von *Iracema* bezeichnet, wird in das Schema nicht eingefügt, da er erst zwei Jahre nach „*B n o paterna*“ erscheint. Folgen wir Alencars Schema, so müsste *Ubirajara* wegen seiner Thematik in eine Art prähistorische Urphase – vor der Entdeckung – eingeordnet werden. Es handelt sich schließlich um eine „lenda tupi“ – so der

⁷⁵⁹ Alencar (1872): XIII. Meine Hervorhebungen. Dieser Phase ordnet Alencar die Romane *O guarani* und *As minas de prata* zu.

⁷⁶⁰ Vgl. Silva (2007): 123.

⁷⁶¹ Alencar (1865).

⁷⁶² Alencar (1872): XIII. Meine Hervorhebungen.

⁷⁶³ Im deutschen Sprachgebrauch bezeichnet der Ausdruck *alma mater*, der aus dem Lateinischen ‚nährende Mutter‘ stammt, eine Universität. Vgl. Duden (1996).

⁷⁶⁴ Vgl. Castello (1977): 25.

Untertitel des Romans⁷⁶⁵ – eine Legende aus der vorkolonialen Urzeit Amerikas. Die Entdeckung durch die Portugiesen fungiert somit als die Befruchtung Amerikas, in die der Samen für die „gestação lenta“⁷⁶⁶ der brasilianischen Nation gelegt wird. Die Befruchtung wird durch das Zusammentreffen der beiden Ethnien in *O guarani* symbolisiert, der in der Trilogie thematisch an zweiter Stelle steht. Die Entstehung der brasilianischen Nation wird auf der Grundlage mündlich überlieferter Traditionen dargestellt, die die hier bereits ausgeführte ‚indigen-katholische‘ Theogonie konstruieren. Dadurch wird die ‚Genese‘ des brasilianischen Volkes versinnbildlicht, die in der Geburt des ersten *mestiço* in *Iracema* kulminiert. Während *Ubirajara* in Castellos Worten die „antevisão dos nossos [brasileiros] primórdios americanistas“⁷⁶⁷ darstellt, repräsentiert *Iracema* eine vorwiegend lyrische „antevisão [...] do momento originário da formação de nosso povo.“⁷⁶⁸

Alencars indianistische Trilogie ist schlussendlich die Realisierung seines Projekts eines Nationalepos, das in seiner gesamten Essenz brasilianisch sein sollte – in seiner Thematik wie in seiner modernen Form, die die Flexibilität der Prosa mit einer authentisch brasilianischen Sprache kombiniert, wobei die mündliche Literatur als Basiselement dient. Im Hinblick auf die Herausbildung der literarischen Identität Brasiliens sind es somit die ‚urzeitlichen‘ Legenden, die den Samen für das künstlerische Schaffen und die Konstruktion der nationalen Literatur legen. Die Unabhängigkeitserklärung erscheint dabei als ‚Geburt‘, nach der die Gestationsphase der kolonialen Zeit endet und die ‚Kindheit‘ der nationalen Literatur beginnt. Auch hier fällt der Stellenwert der mündlichen Literatur in der Herausbildung der nationalen Identität Brasiliens auf:

*A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe deem os últimos traços, e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonisarem pela alma e pelo coração [...] Neste período a poesia brasileira, embora balbuciante ainda, ressoa, não já somente nos rumores da brisa e nos ecos das florestas, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da família. Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro.*⁷⁶⁹

Dieser dritten und noch andauernden Phase des „período orgânico“ der brasilianischen Literatur ordnet Alencar die Werke *O tronco do ipê*, *Til* und *O gaúcho* zu. Es ist bemerkenswert, dass es sich um seine regionalistischen Romane handelt, die in den ländlichen Traditionen ihre Hauptinspiration finden. Dabei widerspiegeln sie einen gewissen Primitivismus, indem sie die „pureza original“ der „tradições, costumes e linguagem“ von Teilen Brasiliens darstellen, in denen die Vergangenheit noch annähernd unberührt erscheint: „[...] recantos, que guardam

⁷⁶⁵ Alencar (1874b).

⁷⁶⁶ Alencar (1872): XIII.

⁷⁶⁷ Castello (1999, I): 263.

⁷⁶⁸ Castello (1999, I): 268.

⁷⁶⁹ Alencar (1872): XIV. Meine Hervorhebungen.

intacto, ou quase, o passado.⁷⁷⁰ Im Vordergrund stehen hierbei nicht mehr die indigenen Vorfahren als Symbol der Vergangenheit, sondern der Mestize in seiner ethnischen Vielfalt als Versinnbildlichung der Transitionsphase – des Heranwachsens – der brasilianischen nationalen Literatur. In diese Phase müsste auch Alencars letzter Roman *O sertanejo* (1876) später eingeordnet werden. Der Roman, der das Hinterland – den *Sertão* – von Ceará als Schauplatz hat, basiert auf Alencars Kindheitserinnerungen über mündlich überlieferte Hirtenlieder seiner Heimatprovinz und speist sich somit aus dem kollektiven Gedächtnis, das geschichtlich im Zusammenhang mit der im *Sertão* betriebenen Viehwirtschaft steht. Als eine Art ‚Vorstudie‘ für *O sertanejo* dient das Werk *O nosso cancionista*, das hier später näher betrachtet wird.

Für Daniel Pinha Silva betont Alencar durch den in „*Bênção paterna*“ vorgestellten Grundriss das historiographische Ziel seines Projekts der Konstruktion der nationalen Literatur. Die literarische Produktion habe ihm dabei als Instrument für die Erzählung und die eingehende Analyse der verschiedenen historischen Momente des brasilianischen Lebens gedient.⁷⁷¹ In dieser Hinsicht sieht sich der Autor als einen ‚Historiker nach seiner Art‘ („sou um historiador à minha maneira“⁷⁷²), wie er einem Freund einmal schreibt. In Alencars Klassifizierungsentwurf, den Araripe Júnior als eine „sistematização *post-factum*“⁷⁷³ bezeichnet, fällt die Bemühung um die Elaborierung eines Schemas für sein Gesamtwerk auf, das alle Phasen der historischen Entwicklung Brasiliens zu umfassen versucht.⁷⁷⁴ Alfredo Bosi macht darauf aufmerksam, dass Alencar durch dieses Schema das Anliegen unterstreicht, mit seinem narrativen Werk die Vergangenheit und die Gegenwart Brasiliens, das Leben in der Stadt und auf dem Land, sowie an der Küste und im *Sertão* darzustellen. In Bosis Worten sollte somit eine Art „*suma romanesca do Brasil*“ entstehen.⁷⁷⁵

Wie es zuvor deutlich wurde, beschreibt Alencar die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der brasilianischen Nation in klar definierten (Zeit-)‚Altern‘. In diesem Kontinuum – von der Befruchtung über die Gestation und die Geburt bis hin zur Kindheit und dem Heranwachsen – speist sich jede Phase aus dem kulturellen Erbe der vorherigen. Dabei wird der gesamte historische Prozess von dem Zugehörigkeitsgefühl zur „*alma mater*“ gestützt, das als eine Art organische Wurzel fungiert. Obwohl dieses Gefühl zwar in ständiger Dynamik ist und sich den historischen Umständen immer neu anpassen muss, bleibt es in seiner Essenz unberührt.

⁷⁷⁰ Alencar (1872): XIV.

⁷⁷¹ Vgl. Silva (2007): 122.

⁷⁷² Alencar aus Silva (2007): 122.

⁷⁷³ Tristão de Alencar Araripe Júnior aus Coutinho (2004): 257.

⁷⁷⁴ Afrânio Coutinho unterstreicht die Berücksichtigung des brasilianischen historischen Prozesses in Alencars Schema. Die von Alencar gezeichneten Linien scheinen dabei als Basis für das ein Jahr nach *Sonhos d'ouro* (und „*Bênção paterna*“) erschienene Essay „*Instinto de nacionalidade*“ von Machado de Assis gedient zu haben, das sich mit der Entwicklung des brasilianischen Romans und der Frage der nationalen Identität beschäftigt. Auch Capistrano de Abreu hat sich für die Untersuchung des *Indianismo* in seinem Beitrag „*A literatura brasileira contemporânea*“ (1875) aus Alencars Ideen gespeist. Vgl. Coutinho (2004): 257.

⁷⁷⁵ Vgl. Bosi (1994): 137.

Im Zentrum der Bemühungen um die Konstruktion der brasilianischen Nationalliteratur steht das Grundprinzip, die nationale ‚Seele‘ zu erfassen.⁷⁷⁶ Während Alencar in „Bênção paterna“ seinen Beitrag zu diesem Prozess skizziert und die Grundsteine für die Nationalisierung der Literatur legt, betont er, wie bereits deutlich wurde, die Rolle der zukünftigen Literatengenerationen bei der Gestaltung und Konkretisierung des „gosto nacional“.⁷⁷⁷ In diesem Kontext unterstreicht Alencar erneut die Konstruktion einer zeitgemäßen brasilianischen Literatursprache als ersten Schritt zur kulturellen Autonomie. In der ‚Kindheit‘ der brasilianischen Literatur sollte somit der Boden für die Literaten der Zukunft geebnet werden. Dabei bezeichnet Alencar sich selbst und die zeitgenössischen Schriftsteller als ‚Handwerker‘, als „obreiros da fancaria“.⁷⁷⁸ Sie gelten als ‚Bildhauer des Worts‘, die die nationale Literatursprache aus der (mestizen) volkstümlichen Sprache ‚ausmeißeln‘ sollten:

Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escriptores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo. [...]

E de quanta valia não é o modesto serviço de desbastar o idioma novo das impurezas que lhe ficaram na refusão do idioma velho com outras línguas? Ele prepara a matéria, bronze ou mármore, para os grandes escultores da palavra que erigem os monumentos literários da pátria.⁷⁷⁹

Tempo virá em que surjam os grandes escritores para imprimir em nossa poesia o cunho do gênio brasileiro, e arrancando-lhe os adrajos coloniais de que andam por aí a vestir a bela estátua americana, a mostrem ao mundo, em sua majestosa nudez: *naket* [sic] *majesty*.⁷⁸⁰

In diesem Zusammenhang bezieht sich Alencar erneut auf die ersten großen Klassiker der Weltliteratur, um zu zeigen, dass die mündliche Literatur den Ursprung der Hochliteratur darstellt: „Nas literaturas mães, Homero foi precedido pelos rapsodes, Ossian pelos bardos, Dante pelos trovadores.“⁷⁸¹ So sollte es in Brasilien nicht anders sein.

Diesem Gedanken folgend weist Alencar die aus Portugal kommenden Kritiken über die Bemühungen um die brasilianische Nationalsprache in den letzten Seiten von „Bênção paterna“ zurück. In seiner Auffassung entspreche die brasilianische Sprache den neuen Lebensbedingungen des amerikanischen Landes. In diesem Sinne müssten die in Brasilien lebenden Portugiesien sich anpassen und an der neuen, lokalen ‚Natur‘ der Sprache gewöhnen, auch wenn sie ihnen zunächst fremd erscheine. Um diese Vorstellung zu versinnbildlichen zieht er eine Analogie zwischen dem ‚Geschmack‘ der brasilianischen Literatur und dem exotischer Früchte:

⁷⁷⁶ Vgl. Silva (2007): 126.

⁷⁷⁷ Alencar (1872): XIV.

⁷⁷⁸ Alencar (1872): XVII.

⁷⁷⁹ Alencar (1872): XVI.

⁷⁸⁰ Alencar (1872): XVII.

⁷⁸¹ Alencar (1872): XVII.

A manga, da primeira vez que a prova, acha-lhe o estrangeiro gosto de terebentina; depois de habituado, regala-se com o sabor delicioso. Assim acontece com os poucos livros realmente brasileiros; o paladar português sente neles um travo; mas se aqui vivem conosco, sob o mesmo clima, atraídos pelos costumes da família e da pátria irmã; logo ressoam docemente aos ouvidos luzos os nossos idiotismos brasileiros, que d'antes lhes destoavam a ponto de os ter em conta de senões.⁷⁸²

Nach diesem Bild fehlen den Modellen der portugiesischen Literatur an ‚Frische‘, so dass sie wie importierte Konserven erscheinen und somit nicht in der Lage zur Repräsentation der jungen Nation Brasilien seien. Hier zeigt Alencar erneut seine militante Einstellung, nach der gegen die kulturelle Herrschaft Portugals Widerstand geleistet werden müsste: „Não alcançarão jamais que eu escreva neste meu Brasil cousa que pareça vinda em conserva lá da outra banda, como a fruta que nos mandam em lata.“⁷⁸³

Um seine Argumente zu unterstützen bezieht sich der Autor am Ende des Textes auf die philologischen Studien von Jacob Grimm und Max Müller, die mit dem Konzept der Apophonie auf ein sprachwissenschaftliches Phänomen aufmerksam machten, nach dem die ‚mechanische‘ Transformation der Sprachen von der Transformation der Sprachorgane bedingt sei. Die philologische Frage steht dabei in enger Verbindung mit den Lebensumständen und der Umwelt, so dass sich die sprachliche Realität Brasiliens von der Portugals natürlich unterscheiden müsste. In diesem Sinne schließt Alencar „Bênção paterna“ mit der Frage: „O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jaboticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e nêspere?“⁷⁸⁴

Nach der Analyse von Daniel Pinha Silva muss die authentisch brasilianische Literatur nach Alencars Vorstellung so dynamisch sein, dass sie mit den im Sprachgebrauch der Einwohner Brasiliens stattfindenden Erneuerungen Schritt hält.⁷⁸⁵ Ureinwohner und zeitgenössische Bevölkerung spielen somit eine zentrale Rolle in seinen Werken, die sich zum einen um die Darstellung der sprachlichen Besonderheiten, zum anderen um die Aufbewahrung mündlich überlieferter Volkstraditionen bemühen. Zudem unterstreicht der Autor den Stellenwert des portugiesischen Elements im Prozess der sprachlichen und literarischen Identitätskonstruktion in Brasilien. Alencars literaturkritische und -theoretische Erwägungen in Verbindung mit den mündlichen Traditionen kulminieren in dem Werk *O nosso cancioneiro* (1874), das anschließend betrachtet werden soll.

⁷⁸² Alencar (1872): XVIII. Alencar betont zudem den emotionalen Aspekt bei diesem Prozess. Wenn Portugiesen sich in Brasilien niederlassen und dort Familien gründen, bauen sie nach Alencar eine innige Verbindung zur neuen Heimat und lernen dabei die „linguagem, que, se não é clássica, tersa e cástica, é a linguagem do coração, da felicidade, da terra irmã e hospedeira. Ebd.: XVIII-XIX.

⁷⁸³ Alencar (1872): XVIII.

⁷⁸⁴ Alencar (1872): XIX.

⁷⁸⁵ Vgl. Silva (2007): 131.

II.1.5.4. Die Volkslieder in *O nosso cancioneiro*

Das Werk *O nosso cancioneiro*, das den Anstoß für Alencars letzten Roman – *O sertanejo* (1875)⁷⁸⁶ – gibt, besteht aus fünf Briefen, die an den „Illustre Colega“⁷⁸⁷ Joaquim Serra adressiert sind und ursprünglich als Artikelserie im Dezember 1874 in der Zeitung *O Globo* veröffentlicht wurden. Die darin formulierten Reflexionen stellen die erste Manifestation des romantischen Interesses für die Sammlung und Untersuchung der folkloristischen, volkstümlichen Quellen mündlicher Literatur dar. Dadurch erhalten sie für die Fragestellung dieser Arbeit einen besonderen Stellenwert. In den Worten Luís da Câmara Cascudos stellt das Werk das erste Dokument über die Volkstraditionen des *Sertão* in Verbindung mit der mündlichen Literatur dar: „É a nossa primeira informação do Folclore sertanejo na lembrança dos ciclos do gado, evocando temas que ainda estão vivos [...] na memória do sertão.“⁷⁸⁸

In dem Werk versiert Alencar über die traditionelle Volkspoesie (genauer Volkslieder) seiner Heimatprovinz Ceará. Unter den „poemas pastoris da musa natal“,⁷⁸⁹ die sich in seinen Kindheitserinnerungen präsent machen, wählt er die Lieder *O Boi Espácio* und *O Rabicho da Geralda*,⁷⁹⁰ die als Basis für seine Studien dienen und als Hintergrund für die Diskussion um die Besonderheiten der brasilianischen Sprache fungieren. In diesem Sinne behaupten Manoel Cavalcanti Proença und Manuel Esteves in der Einleitung der Ausgabe von 1962:

[...] nossa poesia popular [...] representava para ele [Alencar] um dos traços diversificantes da linguagem portuguesa no Brasil, decorrentes de condições originais e típicas da vida popular nestas bandas, cada vez mais distanciadas, a seu parecer, das origens lusitanas. [...] Assim, neste *O Nosso Cancioneiro*, [...] ofereceu terreno propício a uma longa digressão sobre diferenciações de linguagem entre Portugal e Brasil.⁷⁹¹

In den Worten Joaquim Serras ist das Thema der an ihn adressierten Briefe ein literarischer Gegenstand von größter Bedeutung. Es handelt sich um die „naturalização da nossa literatura [brasileira]“,⁷⁹² die durch die Auseinandersetzung mit der Volkspoesie gewährleistet werden soll. Bereits in den ersten Zeilen des ersten Briefes äußert sich Alencar über die Volkspoesie als genuinen Ausdruck der nationalen ‚Seele‘: „É nas trovas populares que sente-se mais viva e ingênuo a alma de uma nação.“⁷⁹³ Gleichzeitig stellt er, indem er Serra lobt, die Geringschätzung des *Sertão* in dem gesamten Projekt der literarischen Nationalisierung in den Vordergrund. Das ländliche, trockene Hinterland bezeichnet er als „nosso agreste vergel, ainda

⁷⁸⁶ „Todas estas cenas dos costumes pastoris de minha terra natal, conto eu reproduzi-las com sua cor local, em um romance de que apenas estão escritos os primeiros capítulos.“ Alencar (1962): 20.

⁷⁸⁷ Alencar (1962): 15, 27, 37 und 49.

⁷⁸⁸ Cascudo (1951): 6.

⁷⁸⁹ Alencar (1962): 21.

⁷⁹⁰ Insbesondere die Traditionen um das Volkslied *O Boi Espácio*, die Alencar als Kind häufig und unmittelbar erlebt hatte, bleiben in Alencars Gedächtnis, wie er berichtet: „Em minha infância, passada nas cercanias da lagoa de Mecejana, [...] quase todas as noites, durante os invernos, ouvia eu ao nosso vaqueiro o rimance ou poemeto do *Boi Espácio*.“ Alencar (1962): 30.

⁷⁹¹ Proença/Esteves (1962): 5-6.

⁷⁹² Joaquim Serra aus Alencar (1962): 13.

⁷⁹³ Alencar (1962): 15.

tão desdenhado da literatura militante“.⁷⁹⁴ Luís da Câmara Cascudo wird später betonen, dass Alencars Werk die erste offizielle Studie über die traditionellen Hirtenlieder des *Sertão* darstellt und für die Folkloreforschung im 20. Jahrhundert wieder aufgegriffen werden sollte.⁷⁹⁵

Der Autor greift die für das ländliche Leben in Ceará kennzeichnende historische Komponente auf und beschreibt die Einführung und Etablierung der Viehwirtschaft im Hinterland seiner Heimatprovinz. Diese Szenerie und der harte Alltag der Viehhirte bilden die Grundlage für die Entstehung und Tradierung der Volkslieder im „gênero pastoril“.⁷⁹⁶ Dabei unterstreicht Alencar das vor allem durch geographische (klimatische und territoriale) Verhältnisse bedingte Spezifikum der brasilianischen Viehwirtschaft in Ceará, das anders als in Europa durch einen ständigen (Überlebens-)Kampf charakterisiert ist: „O vaqueiro cearense achou-se em face de um sertão imenso e de grandes manadas de gado, esparsas pelo campo. Este sistema de criação, inteiramente diverso do europeu, obrigava o homem a uma luta constante“.⁷⁹⁷

Dieser spezifische Kampfасpekt prägt nicht nur den rauen, aber tapferen Charakter und das Brauchtum der *sertanejos*, sondern wird sich folglich auch in ihrer Volkspoesie widerspiegeln. In diesem Zusammenhang macht Alencar darauf aufmerksam, dass diese poetische Form in Brasilien eine andere Entwicklung als in Europa durchlaufen musste und somit inkompatibel mit dem bukolischen, idyllischen Stil der europäischen Schäfer- und Hirtendichtung sei.

Mas o estilo dessa poesia pastoril contrasta com o estilo romântico dos zagais do Tirol e dos vaqueiros da Suiça. [...]

A razão da singularidade provém de não revestirem as canções cearenses a forma de idílio. Não se inspiram no sentimento lírico, têm cunho épico. São expansões, ou episódios da eterna heróida do homem em luta com a natureza.⁷⁹⁸

Delas [cenar dos costumes pastoris de minha terra natal] se vê que nos sertões do Ceará, a vida do vaqueiro não se repousa da serenidade e cordura, que são os toques das abegoarias da Europa. Ao contrário a agitam os entusiasmos e comoções da luta, que lhe imprimem antes um cunho cinegético. / Não podiam, pois, as nossas rudes bucólicas cearenses se impregnarem da mesma doçura e amenidade das que outrora cantaram Teócrito e Virgílio, e que ainda hoje se reproduzem nos colmos dos pegueiros do velho mundo.⁷⁹⁹

Im Vergleich zwischen den Volksliteraturen Europas und der ‚Neuen Welt‘ erkennt Alencar die Herrlichkeit der langjährigen literarischen Tradition im alten Kontinent an, das Brasilien im Hinblick auf kulturelle Traditionen voraus ist. Im gleichen Zuge betont er jedoch, die brasilianische Volksliteratur sei qualitativ ebenbürtig mit der europäischen. Zudem unterstreicht er das Potenzial der jungen Nation Brasilien, die durch ihre natürlichen Gegebenheiten im Vorteil gegenüber Europa steht und eine stärkere Innovationskraft zu bieten hat: „Estou convencido de que o nosso cancioneiro nacional é tão mais rico do que se presume. Faltam-lhe

⁷⁹⁴ Alencar (1962): 15.

⁷⁹⁵ Vgl. Cascudo (1951): 6.

⁷⁹⁶ Alencar (1962): 16.

⁷⁹⁷ Alencar (1962): 18-19.

⁷⁹⁸ Alencar (1962): 16.

⁷⁹⁹ Alencar (1962): 20-21.

sem dúvida o sabor antigo e o romantismo das formosas lendas góticas e mouriscas, pois no Brasil nem a terra é velha, mas tem o mesmo pico e sobram-lhe em compensação o perfume das nossas florestas e o vigoroso colorido da natureza como do viver americano.“⁸⁰⁰

So wie die indigenen Traditionen sind auch die volkstümlichen Lieder des *Sertão* der Rohstoff und die Inspirationsquelle für die Schaffung einer originalen Literatur, die die nationale ‚Seele‘ widerspiegeln soll. In Alencars Diskurs verweist das Innovationspotenzial der neuen Nation wiederum auf die indigen-katholische Genese des brasilianischen Volkes: „[...] a providência [...] havia preparado a América para a regeneração das raças exaustas do velho mundo.“⁸⁰¹ In diesem Sinne bedeutet die ‚Neue Welt‘, die Brasilien hier verkörpert, die Möglichkeit einer Neuerung und somit einer Erholung vom Alten – sowohl für die Menschen als auch für die Ideen. Für Freitas bieten die Reminiszenzen der indigenen Vorfahren eine poetische ‚Neue Welt‘ an, die Alencars kreative Einbildungskraft anspornt, analog zur Bedeutung der Traditionen barbarischer Völker für die europäischen Literaturen. Die „rapsódias sertanejas“,⁸⁰² die sich insbesondere durch die poetische Schlichtheit den mittelalterlichen Legenden Europas nähern, stellen dabei einen ebenso grundlegenden Impuls für das literarische Schaffen dar.⁸⁰³

In seinen Studien über die Volkspoesie der *sertanejos* bezieht sich Alencar auf Almeida Garrett, der 1843 zwei Sammlungen portugiesischer Volkslieder veröffentlichte – *Romanceiro* und *Cancioneiro geral*. Garrett plädierte für eine ‚Wiedergeburt‘, eine Renaissance der Volkspoesie in der Literatur und behauptete „nenhuma coisa pode ser nacional se não é popular“.⁸⁰⁴ Diese Ansicht lässt sich in Alencars *O nosso cancioneiro* nicht nur in Bezug auf die Literatur selbst, sondern auch im Hinblick auf die Sprache feststellen. Dabei entsteht sie erst im mündlichen Gebrauch durch das Volk, das somit für eine Art ‚sprachliche Erholung‘ zuständig ist – das Volk schafft die Sprache, die schließlich die Bausteine für das literarische Schaffen bieten wird: „Com o instinto gramatical de que é dotado, vai o povo criando aqueles [vocábulos] de que precisa para exprimir suas ideias./ Disse Garrett que o povo também é clássico. Penso eu que devia dizer – o primeiro dos clássicos e igualmente dos gramáticos.“⁸⁰⁵ In dieser Hinsicht behauptet Alencar an einer anderen Stelle: „Desde a primeira ocupação que os povoadores do Brasil, e após eles seus descendentes, estão criando por todo este vasto império um vocabulário novo, à proporção das necessidades de sua vida americana, tão outra da vida europeia.“⁸⁰⁶

Diesem Gedanken folgend lässt sich hier eine Prämisse entschlüsseln, die für Alencars Gesamtwerk von fundamentaler Bedeutung ist und die Triebfeder seines politisch-literarischen Projekts der Konstruktion der nationalen Literatur darstellt. Im Vordergrund steht die

⁸⁰⁰ Alencar (1962): 16.

⁸⁰¹ Alencar (1962): 17.

⁸⁰² Alencar (1962): 31.

⁸⁰³ Vgl. Freitas (1986): 42.

⁸⁰⁴ Aus Proença/Esteves (1962): 9.

⁸⁰⁵ Alencar (1962): 18.

⁸⁰⁶ Alencar (1962): 23.

Vorstellung, dass die Ideen – auch literarische Inhalte – erst durch eine für sie geeignete Sprache in Form gebracht und ausgedrückt werden können. In diesem Zusammenhang protestiert Alencar gegen eine ‚literarische Kolonisierung‘⁸⁰⁷, nach der die portugiesische Norm die Regeln für die literarische Ausdrucksweise in Brasilien diktieren sollte, während der mündliche Sprachgebrauch sich immer mehr davon distanzierte.

Uns certos profundíssimos filólogos negam-nos, a nós brasileiros, o direito de legislar sobre a língua que falamos. Parece que os cânones desse idioma ficaram de uma vez decretados em algum concílio celebrado aí pelo século XV.

Esses cânones só tem o direito de inflingi-los [*sic*] quem nasce da outra banda, e goza a fortuna de escrever nas ribas do Tejo e Douro, ou nos amenos prados do Lima e do Mondego.

Nós os brasileiros, apesar de orçarmos já por mais de dez milhões de habitantes, havemos de receber a senha de nossos irmãos, que não passam de um terço daquele algarismo.

Nossa imaginação americana, por força que terá de acomodar-se aos moldes europeus, sem que lhe seja permitido revestir suas formas originais.⁸⁰⁸

Alencar vertritt demzufolge einen Widerstand gegen diese intellektuelle Unterwerfung, die die Entfaltung und Stärkung des nationalen Bewusstseins in Brasilien zu verhindern versuchte. Im gleichen Zuge behandelt er die portugiesischen Bestrebungen mit Ironie, bezeichnet sie als ‚lächerliche Anmaßungen‘ und hebt dabei die Vitalität der jungen Nation Brasilien hervor, deren Individualität nicht durch die ‚verschimmelte‘ alte Norm Portugals unterdrückt werden könnte. Die kulturelle Emanzipation sei folglich nicht zu unterbinden: „[...] a realidade insurge-se contra a teoria. [...] / É vã, senão ridícula a pretensão de o aniquilar [este fato]. Não se junte a possante individualidade de um povo jovem a expandir-se ao influxo da civilização, com as teias de umas regrinhas mofentas.“⁸⁰⁹

Mit diesen Worten wird klar, dass Alencar sich für eine „independência da linguagem brasileira“⁸¹⁰ einsetzt, wie es Cavalcanti Proença ausführt. Die Konstruktion der eigenständigen, authentisch brasilianischen Literatur sieht Alencar als eine Aufgabe der Literaten, die jedoch erst durch die Poetisierung der brasilianischen Ausdrucksweise gelingen könnte. Für ihn ist die Rolle der Schriftsteller, in der ‚Sprache des Volkes‘ zu schreiben, damit die nationale Literatur die Brasilianer erreichen kann: „Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que lhes traduz os usos e sentimentos.“⁸¹¹

In diesem Kontext wird das Potenzial der mündlich tradierten Volksliteratur verdeutlicht, die in Alencars Auffassung als Inspirationsquelle und Vorbild für die Schriftsteller fungieren sollte. Die

⁸⁰⁷ Vgl. Alencar (1962): 59.

⁸⁰⁸ Alencar (1962): 22-23.

⁸⁰⁹ Alencar (1962): 23.

⁸¹⁰ Alencar (1962): 8.

⁸¹¹ Alencar (1962): 23.

Auseinandersetzung mit der mündlichen Volkspoesie schafft dabei den Zugang zur nationalen ‚Seele‘, deren Spezifität durch die Sprache reflektiert wird.

[...] o nosso povo exerce [na língua] o seu inauferível direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abraileirando o instrumento das ideias.⁸¹²

[...] à sombra da epígrafe de nosso cancionero, vou dando folgas à pena para estas digressões. No fim de contas verá que tudo entra e ajusta-se perfeitamente no assunto; pois outra cousa não é senão comentário e glosa das trovas e cantigas populares.⁸¹³

Für Alencar ist die ‚Brasilianisierung‘ der Literatur nur über den direkten Kontakt zwischen Literaten und der volkstümlichen Kultur zu gewährleisten. Die Individualität eines Volkes basiert somit nicht nur auf der Leistung der nationalen ‚Schrift-Steller‘, sondern auch auf den distinktiven Sprachgebrauch und kulturellen Ausdrücken, die im Volksmund entstehen. In seiner Analyse präsentiert Alencar neben den Texten von *O Boi Espácio* und *O Rabicho da Geralda* zahlreiche Gedanken zu dem Stil und konkreten grammatikalischen und ethymologischen Aspekten der beiden Hirtenlieder, sowie zur Klassifizierung⁸¹⁴ der Gattung. Darüber hinaus führt der Autor auch einige methodologische Überlegungen bezüglich des Sammelns und Niederschreibens mündlicher Literatur aus. Bereits im ersten Brief schreibt er über seine Bemühungen um die Sammlung von „trovas originais“, die in der Stadt noch gesungen werden und vor allem auf dem Land verbreitet sind. Dabei unterstreicht Alencar seine Begeisterung für die Lebendigkeit und Poesie der anonymen Volksdichtung: „Há muito que trato de coligir [...] rapsódias de improvisadores desconhecidos, maiores poetas em sua rudeza do que muitos laureados com este epíteto.“⁸¹⁵

Im zweiten Brief berichtet der Autor über seine Sammeltätigkeit in Ceará. Mit der Hilfe von Capistrano de Abreu gelingt es Alencar, verschiedene Hirtenlieder und vor allem Varianten von *O Boi Espácio* zu sammeln, das er als die älteste Rhapsodie des *Sertão* vermutet. Als wichtigen Informanten nennt Alencar Felipe José Ferreira, einen alten und weisen *sertanejo*, der ihm viel erzählen konnte. Er habe die Kindheitserinnerungen des Autors über das genannte Hirtenlied wieder aufgeweckt und somit die Sammeltätigkeit, Untersuchung und spätere literarische Verarbeitung des Themas angespornt. Für Alencar ist der Alte ein „livro curioso“, das ihm mehr als die Bibliotheken beigebracht habe.⁸¹⁶ Eine weitere Hilfe bekommt der Autor von Freunden

⁸¹² Alencar (1962): 23.

⁸¹³ Alencar (1962): 25.

⁸¹⁴ Der Autor versiert über die Schwierigkeit, eine geeignete Bezeichnung für die Gattung der Lieder *Boi Espácio* und *O rabicho da Geralda* und anderer ähnlichen Volkslieder zu finden, da die volkstümlichen Kompositionen verschiedene Stile kombinieren. Zudem seien die bereits vorhandenen Begriffe in Europa entstanden und beziehen sich somit ursprünglich auf volksliterarische Phänomene, die nicht dem nationalen Kontext Brasiliens entsprechen. In diesem Zusammenhang entscheidet sich Alencar für die allgemeine Bezeichnung ‚cancioneiro‘, die er für den Titel wählt. Vgl. Alencar (1962): 34.

⁸¹⁵ Alencar (1962): 15.

⁸¹⁶ Vgl. Alencar (1962): 33.

und Verwandten aus Ceará, die ihm die von ihnen gesammelten Versionen liefern.⁸¹⁷ Das gesamte Material ergänzt Alencar schließlich mit eigenen Erinnerungen.

Während die nationale Literatur sich aus der mündlichen Tradition speisen soll, müssen die Literaten bei der Niederschrift auf den Mündlichkeitscharakter der Texte achten. Für Alencar soll der Literat als ein geduldiger Restaurateur fungieren, der ein altes Bild behandelt, um seine originalen Zeichen wiederherzustellen.⁸¹⁸ Dabei sollte das volkstümliche Material zwar aufgearbeitet werden, ohne jedoch künstlich zu erscheinen: „Onde [...] descobrir a sutura do antigo texto com os retoques, é claro que o trabalho ficou imperfeito. [...] a missão do compilador era apagá-la de modo que não fosse possível duvidar-se da pureza da lição popular.“⁸¹⁹

In diesem Zusammenhang macht Silva darauf aufmerksam, dass Alencar das Anliegen der Mündlichkeitstreue verfolgt, wenn er beispielsweise in *O sertanejo* oder *O tronco do ipê* lange Passagen volkstümlicher Lieder transkribiert.⁸²⁰ In dieser Hinsicht argumentiert Alencar in *O nosso cancionero*: „Quem transporta para a imprensa essas composições que não foram destinadas à leitura tem por dever apresentá-las com a forma por que as apreciam aqueles que por ventura as escutam, vestidas com a rude harmonia do canto sertanejo.“⁸²¹ Diese Methodik erkennt der Autor in den Literaturen anderer Länder, die sich ebenso um die Untersuchung der mündlichen Traditionen bemühen.⁸²² In der Tat erinnert Alencars Vorstellung an literarische Diskurse des deutschen Sturm und Drangs und der deutschen Romantik.

Als markanteste Eigenschaft der „rapsódias sertanejas“ nennt José de Alencar die Apotheose des Tieres, das als der wahre Held erscheint – „o herói não é o homem e sim o boi“⁸²³ – und nur von der Dürre, also der Natur selbst besiegt werden kann. In Alencars Analyse unterscheidet sich diese Personifikation jedoch von den Fabeln und Apologen, bei denen der Inhalt einen didaktisch-moralischen Sinn hat, der durch eine am Schluss klar formulierte Lehre hervorgehoben wird zu verstehen. Typisch für die brasilianische Hirtendichtung ist die Tatsache, dass der Ochse eine eigene Individualität innehat und keine Allegorie darstellt, so dass er als Held des *Sertão* einen mythologischen Charakter aufweist. Den Ursprung dieser ‚Vergöttlichung‘ des Tieres verortet Alencar in den mündlichen Traditionen der noch ‚kindlichen‘ Nation. In diesem Kontext erläutert er einen Prozess, der später als grundlegendes Prinzip für die Folklorestudien formuliert wird. Es geht um die Entpersonalisierung, bei der bestimmte primitive Überlieferungen durch das fortwährende mündliche Tradieren nicht mit einzelnen ‚Urhebern‘ assoziiert werden, sondern sich in das kollektive Gedächtnis einprägen. Das Volk

⁸¹⁷ Vgl. Alencar (1962): 35.

⁸¹⁸ Vgl. Alencar (1962): 37.

⁸¹⁹ Alencar (1962): 37-38.

⁸²⁰ Vgl. Silva (2007): 131.

⁸²¹ Alencar (1962): 53.

⁸²² Vgl. Alencar (1962): 35.

⁸²³ Alencar (1962): 49.

erscheint somit als kollektives geistiges Medium und ‚Autor‘. Alencar fasst diesen Gedanken mit folgenden Worten zusammen:

Na infância dos povos, certas individualidades mais pujantes absorvem em si a tradição de fatos praticados por indivíduos cujo nome se perde; e tornam-se por esse modo símbolos de uma ideia ou de uma época.

Com o incremento da civilização, que nivela os homens, debilita-se aquela tendência; e o mitologismo só aparece nas latitudes sociais onde ainda não se dissiparam de todo a primitiva rudeza e ingenuidade do povo.

Estou convencido que os herois das lendas sertanejas são mitos, e resumem os entusiasmos do vaqueiro pela raça generosa, companheira inseparável de suas fadigas, e próspera mão que o alimenta e veste.⁸²⁴

Diesem Gedanken folgend lässt sich zwischen der hier behandelten indianistischen Trilogie und den regionalistischen Romanen ländlichen Charakters – wie *O sertanejo* – eine Kontinuität im Sinne der literarischen Identitätskonstruktion feststellen. Das Szenarium für die Repräsentation Brasiliens, das Alencar in den historisch-indianistischen Erzählungen in einem legendenhaften und mythischen Sinn entwirft, wird nach Castellos Auffassung in den regionalistischen Romanen erweitert. In seinen Bemühungen, die verschiedenen Dimensionen des Lebens im brasilianischen Hinterland umfassend und kontrastiv darzustellen, verzichtet Alencar nicht auf das Legendenhafte und das Mythische, um seine Figuren zu gestalten, die dadurch oftmals symbolisch erscheinen. In diesem Zusammenhang skizziert der Autor eine Art Typologie, in der etwa der Hirte aus dem Sertão und der Bauer aus dem Süden, sowie der Landbesitzer und der wilde oder gezähmte *boi* dargeboten werden. Gleichzeitig versucht Alencar, das ländliche Leben als ein gesamtes Universum zu zeigen, in dem die traditionellen Werte in der kolonialen Vergangenheit wurzeln.⁸²⁵ In dieser Hinsicht macht auch Proença darauf aufmerksam, dass das Alencarsche Werk auf der Grundlage der Folklore wächst. Dadurch näherten sich seine Romane nicht selten den Märchenstrukturen, nach denen die Figuren ebenso häufig typisiert werden: „A obra de Alencar tem raízes embebidas no folclore; daí a estrutura dos contos populares se projeta fortemente em sua efabulação. Alguns de seus personagens podem receber, como nas histórias do Trancoso, vagas denominações – ‚um moço muito pobre‘, ‚um rei‘, ‚o índio‘, ‚a bruxa‘.“⁸²⁶

An dieser Stelle muss ein weiterer Aspekt von *O nosso cancionista* berücksichtigt werden, der sich mit Alencars Nationaleposprojekt verknüpfen lässt. Wie schon in anderen *textos de intervenção* zieht der Autor Vergleichslinien mit den antiken und mittelalterlichen Literaturen Europas, um einerseits die Qualität und Ebenbürtigkeit der brasilianischen Nationalliteratur zu bestätigen, andererseits jedoch auch ihre Authentizität zu unterstreichen. So stellt er zwar

⁸²⁴ Alencar (1962): 50.

⁸²⁵ Vgl. Castello (1977): 30 und (1999, I): 271.

⁸²⁶ Proença (1972): 75.

strukturelle Ähnlichkeiten zwischen *O Rabicho da Geralda* und der Homerischen *Ilias* fest,⁸²⁷ betont aber im gleichen Zuge das Spezifikum der Hirtenlieder des *Sertão* durch den differenzierten thematischen Umgang mit dem Ochsenhelden. Dabei weisen die brasilianischen Lieder analog zu Homers Dichtung einen stark epischen Charakter auf:

O caráter poético das nossas rapsódias pastoris não é comum a outros países. [...] Nas lendas do sertão, o boi não precisou, como o leão da fábula, de ser o artista para reivindicar a proeminência. Reconheceu-a o homem e a celebrou. Aí está o toque de magnanimidade dos rústicos vates do sertão. Homero engrandece os guerreiros troianos para realçar o valor dos gregos. Os nossos rapsodos, imitando, sem o saberem, ao criador da epopeia, exaltam o homem para glorificar o animal. [...] Há no poemeto, como viu, traços de simplicidade homérica, ou antes do estilo sóbrio do povo, em que foi vazada a poesia do grande épico.⁸²⁸

Wie bereits deutlich wurde, akzentuiert Alencar in seinen Interventionstexten stets den Stellenwert der sprachlichen Autonomie bei der Konstruktion der literarischen Identität Brasiliens. In dem vierten und vorletzten Brief von *O nosso cancionista* erklärt er, sein Konzept der „nacionalidade da nossa literatura [brasileira]“ impliziere unbedingt die Veränderung der portugiesischen Sprache.⁸²⁹ In diesem Zusammenhang betont der Autor die durch die Aufnahme neuer ethnischer Elemente bedingten phonetischen Transformationen, die nicht selten Auswirkungen in der Grammatik zeigen und dadurch neue autonome Sprachen entstehen lassen. Als Beispiel nennt er sogar die ‚revolutionäre‘ Herausbildung der verschiedenen romanischen Sprachen aus den mündlichen Dialekten des Latein (*romances*). Eine solche linguistische Revolution im Portugiesischen sieht Alencar als natürliches Schicksal, wobei die sprachlichen Transformationen auch historisch bedingt und somit nicht zu unterdrücken sind.⁸³⁰ So macht der Autor erneut auf die Notwendigkeit eines Widerstands gegen die ‚literarische Kolonisierung‘ aufmerksam, die nicht nur in den Diskursen portugiesischer Literaten, sondern auch in der Einstellung einiger brasilianischer Intellektuellen Einklang findet.

In dem letzten Brief beschäftigt sich Alencar mit verschiedenen konkreten Eigenschaften des brasilianischen Sprachgebrauchs, die er zu erklären und legitimieren versucht. Dabei fällt auf, dass Alencars Diskurs nicht nur die biologische, sondern auch eine Art sprachliche Mestizierung zu erörtern scheint, nach der das sprachliche Spezifikum Brasiliens ebenso aus dem Zusammentreffen und der Vermischung zwischen den an der Herausbildung der nationalen ‚Seele‘ beteiligten ethnischen Komponenten entspringen sollte. In diesem Sinne plädiert Alencar für die Berücksichtigung der indigenen Einflüsse in der Legitimierung der brasilianischen

⁸²⁷ Hierbei geht es zunächst um die erzählte Zeit – „A ação dilata-se por nove anos, segundo uma versão, ou por onze, na lição mais seguida. É com pouca diferença o período clássico do cerco de Troia.“ Alencar (1962): 49.

⁸²⁸ Alencar (1962): 50-51. In diesem Zusammenhang wird Alencar von Agrippino Grieco als „cantor épico do nosso passado, o Camões em prosa dos nossos sertanistas“ bezeichnet. Grieco (1951): 13.

⁸²⁹ Vgl. Alencar (1962): 53.

⁸³⁰ Zu diesem Aspekt vgl. Alencar (1962): 53-57.

Nationalsprache. In seinem Argument zitiert er Couto de Magalhães, der als einer der Gründer⁸³¹ der brasilianischen Folkloreforschung gilt: „O cruzamento destas raças ao passo que misturou os sangues, cruzou também (se nos é lícito servirmo-nos desta expressão) a língua portuguesa, sobretudo a linguagem popular.“⁸³²

* * *

In Anbetracht der hier vorgestellten Aspekte muss die Pionierrolle José de Alencars in Bezug auf die Entwicklung eines nationalen Bewusstseins in der Literatur unterstrichen werden, das sich in der Hinwendung zum volkstümlichen Element konfiguriert – sowohl die Form als auch die Inhalte betreffend. Im Hinblick auf die Etablierung einer authentisch brasilianischen Ausdrucksweise speist sich seine Literaturtheorie zum einen aus historischen Quellen über die ‚Entstehung‘ Brasiliens, zum anderen aus den mündlich überlieferten Traditionen. Dabei spielen die ländlichen Bräuche eine zentrale Rolle und werden zunächst durch die Indigenen und später auch durch die *sertanejos* verkörpert.

Die zahlreichen *textos de intervenção* legen dabei eine Persönlichkeit offen, die ein sehr akkurates Bewusstsein für das eigene literarische Schaffen, sowie für die Rolle der Literaten in dem politisch-literarischen Unabhängigkeitsprojekt aufzeigt. In diesem Kontext kann bei Alencar der Anstoß für die Auseinandersetzung mit der mündlichen Literatur verortet werden, die sich in den nächsten Epochen als wichtige Grundlage für die Konstruktion einer literarischen Identität der Nation Brasilien entfalten wird.

⁸³¹ Vgl. MacGregor-Villareal (1994): xx.

⁸³² Couto de Magalhães zit. nach Alencar (1962): 66.

II.2. Mário de Andrade und die ‚Brazilianisierung des Brazilianers‘

*[...] é só sendo brasileiros que nos universalisaremos.*⁸³³

*Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de abrazeirar o Brasil.*⁸³⁴

Mário de Andrade

II.2.1. Mário de Andrades nationales Projekt: Die ‚nackte‘ Poesie als Vorbild der polyphonen Nationalliteratur

⁸³³ Andrade in einem Brief an Manuel Bandeira, zit. nach Castello (1974): 78.

⁸³⁴ Andrade in einem Brief an Sérgio Milliet, zit. nach Castello (1999, Bd. II): 96.

Nachdem die Romantik den ersten *Período nacional* kennzeichnet und Alencars Werk einen wichtigen Grundstein für eine inhaltliche und formale ‚Brasilianisierung‘ der Literatur legt, stellt der Modernismus einen zweiten revolutionären Moment in der brasilianischen Literaturgeschichte dar, der die Frage der nationalen Identität neu betrachten wird. In diesem Kontext erscheint Mário de Andrade mit seinem Werk und seinen ausführlichen Überlegungen zum literarischen Schaffensprozess als „doutrinário-chefe“⁸³⁵ der neuen Bewegung. Neben Oswald de Andrade⁸³⁶ – mit dem er grundlegende Unstimmigkeiten hatte – zählt er als tragende Säule der modernistischen Ideale.

Mário de Andrades vielfältige Persönlichkeit, mit Interessen und Begabungen, die sich „auf alle Gebiete der Kunst und Kultur“ erstrecken,⁸³⁷ ist allgemein bekannt. Er wird 1893 als Sohn einer mittelständischen Familie aus São Paulo geboren und stirbt 1945.⁸³⁸ Schon in seinen jungen Jahren entwickelt er eine sehr enge Beziehung zur Literatur und Musik. Er erhält 1909 das Bakkalaureat in *Ciências e Letras*, studiert ein Jahr Philosophie und Literatur an der *Universidade de São Paulo*, sowie später Klavier, Gesang und Musiktheorie am Musikkonservatorium von São Paulo (*Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*). Dort übt er zwischen 1913 und 1938 Lehrtätigkeiten in den Fächern Klavier, Musikgeschichte und Diktion aus. Zudem beschäftigt er sich sein ganzes Leben intensiv mit der Lektüre von und der Auseinandersetzung mit verschiedenen europäischen – vor allem französischen und deutschen –, sowie lateinamerikanischen Schriftstellern und Literaturtheoretikern.

Andrades Leben ist auch von seinem (kultur-)politischen Engagement und seinen Tätigkeiten an verschiedenen öffentlichen Ämtern geprägt. Unter anderem unterstützt er 1929 die Gründung der Demokratischen Partei (*Partido Democrático*), der er auch beitrifft, nimmt 1930 an der vom Ministerium für Erziehung organisierten Kommission zur Reform der nationalen Musikschule teil, leitet von 1935 bis 1938 die Kulturabteilung der Stadt São Paulo, entwirft 1936 das Gesetz für die Gründung des Bundesdienstes für historischen und künstlerischen Denkmalschutz (*Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, SPHAN), wo er später selber tätig wird, und spricht sich 1937 ausdrücklich gegen das diktatorische Regime des

⁸³⁵ Martins (2002): 91.

⁸³⁶ Um Verwechslungen aufgrund des gleichen Nachnamens der beiden Schriftsteller in der vorliegenden Arbeit zu vermeiden, wird Oswald de Andrade entweder mit seinem vollständigen Namen oder mit nur mit dem Vornamen ‚Oswald‘ genannt. Die Bezeichnung ‚Andrade‘ wird sich in der Arbeit immer auf Mário de Andrade beziehen, der im Zusammenhang mit ‚Oswald‘ auch als ‚Mário‘ erscheinen wird.

⁸³⁷ Vgl. Sträter (2010): 113.

⁸³⁸ Eine umfassende Biographie von Mário de Andrade gibt es bislang nicht. Die hier vorgestellte Kurzzusammenfassung basiert auf den Angaben in Sträter (2010: 112-118) und in der chronologischen Tabelle, die das Forschungsprojekt *Modernos descobrimentos do Brasil* (Historisches Seminar der *Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro*, PUC-RJ) online veröffentlicht hat (<http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimetos/desc/mario/frame.htm>, Stichwort „Vida“, letzter Zugriff am 05.12.2014).

Estado Novo aus.⁸³⁹ Bereits 1912 gründet er mit seinem älteren Bruder, Carlos, die Gesellschaft für künstlerische Kultur (*Sociedade de Cultura Artística*) und 1936 mit Claude und Dina Lévi-Strauss die Gesellschaft für Ethnographie und Folklore (*Sociedade de Etnografia e Folclore*). Außerdem schafft er die Stadtbibliothek und das städtische Schallplattenarchiv (*Discoteca Pública*) von São Paulo, organisiert den ersten Kongress zur nationalen Gesangssprache (*Congresso da Língua Nacional Cantada*), wirkt als technischer Berater am Projekt der Brasilianischen Enzyklopädie (*Enciclopédia Brasileira*) mit und wird später auch Gründungsmitglied der Gesellschaft Brasilianischer Schriftsteller (*Sociedade dos Escritores Brasileiros*), sowie Mitglied der Gesellschaft für Ethnologie und Anthropologie (*Sociedade de Etnografia e Antropologia*). Nicht zuletzt lehrt er von 1938 bis 1941 an der *Universidade do Distrito Federal* in Rio de Janeiro, wo er den Lehrstuhl für Philosophie und Kunstgeschichte leitet, sowie von 1942 bis zu seinem Tod als ordentlicher Professor für Musikgeschichte am Musikkonservatorium von São Paulo.

Andrades literarische Produktion⁸⁴⁰ beginnt ebenso in seinen jungen Jahren. Der Tod seines jüngeren Bruders, Renato, im Jahr 1913 setzt ihn unter Schock und „[...] macht ihn nach eigenen Aussagen zum Dichter.“⁸⁴¹ Zwischen 1914 und 1921 schreibt er Gedichte, fiktionale Prosatexte, Chroniken und Schriften über Kunst- und Musikkritik. Dabei wirkt er aktiv in verschiedenen Zeitschriften und in der Tagespresse mit. Die *Semana de arte moderna* 1922 und die Veröffentlichung des Gedichtbands *Paulicéia desvairada* im gleichen Jahr markieren den Beginn seiner zweiten und literarisch produktivsten Phase, die sich bis 1930 erstreckt und in der Andrade zu einer der Hauptpersönlichkeiten der modernistischen Bewegung wird. Neben *Paulicéia desvairada* entstehen in dieser Phase seine repräsentativsten Werke, u.a. die umfassende Abhandlung *A escrava que não é Isaura. Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*⁸⁴² (1925), die Gedichtbände *Losango cáqui* (1926) und *Clá*

⁸³⁹ Als *Estado Novo* wurde in Brasilien die politische Ära zwischen 1937 und 1945 bekannt – nicht zu verwechseln mit der Diktaturzeit in Portugal (1930-1970 unter António de Oliveira Salazar), die ebenfalls als *Estado Novo* bezeichnet wird. 1937 setzte in Brasilien der seit 1930 regierende Präsident Getúlio Vargas durch einen Staatsstreich die Verfassung außer Kraft, indem er alle Parteien verbot und Exekutive und Legislative vereinigte. Dabei etablierten sich diktatorische Verhältnisse.

⁸⁴⁰ Eine umfassende chronologische Übersicht über Andrades Werk bietet die Internetpräsenz des zuvor schon erwähnten Forschungsprojekts *Modernos descobrimentos do Brasil*. Online verfügbar unter <http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimentos/desc/mario/frame.htm> (Stichwort „Obra“, letzter Zugriff 05.12.2014).

⁸⁴¹ Sträter (2010): 113.

⁸⁴² Der Essay wurde 1925 veröffentlicht, jedoch bereits 1922 verfasst – „A escrava que não é Isaura“ soll bekanntlich der Titel des Vortrags sein, den Andrade an dem zweiten und wohl wichtigsten Abend der *Semana de arte moderna* gehalten hat. Der Titel des Werks ist eine Allusion auf Bernardo Guimarães romantisch-abolitionischen Roman *A escrava Isaura* (1875), eine Art ‚Parodie‘ (Vgl. Teles [1972]: 186). Dort wird die Geschichte der weißen Sklavin Isaura erzählt, die um ihre Befreiung kämpft. Sie wächst im Herrenhaus auf und wird von der Matriarchin der Familie als Tochter behandelt, bis diese stirbt und Isaura von Leôncio, Sohn der Matriarchin, in Besitz genommen wird, statt befreit zu werden, wie es ihr versprochen wurde. Sie versucht den Nachstellungen des gemeinen und in sie verliebten Leôncio zu entkommen und flieht schließlich nach Recife, wo sie sich in Álvaro, einen Gegner der Sklaverei, verliebt. Nachdem Isaura zunächst als Sklavin zu ihrem Herrn zurückkehren

do *Jabuti* (1927), der Roman *Amar, verbo intransitivo* (1927), sowie der ‚Rhapsodie-Roman‘ *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), der als sein Meisterwerk bekannt werden würde. In der Tat gilt Andrade ab 1922 als „[...] eine der wichtigsten und repräsentativsten Gestalten des brasilianischen Geisteslebens.“⁸⁴³ Dennoch muss hier hervorgehoben werden, dass er in seiner dritten Schaffensphase – von den 1930er Jahren bis zu seinem Tod 1945 – zwar weiterhin wertvolle literarische Texte schreibt – Gedichte, Erzählungen und Chroniken –, der Schwerpunkt seines Interesses und seiner Schriften jedoch auf die Musik, insbesondere auf die Untersuchung der Volksmusik verlagert wird.⁸⁴⁴ In dieser Zeit intensivieren sich zudem seine (kultur-)politischen Tätigkeiten. In diesem Sinne konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf Andrades Schaffensphase zwischen 1922 und 1930.

Um Andrades literarisches Projekt zu erfassen, ist es wichtig, die Schriften hervorzuheben, die als Schlüsseltexte hinsichtlich seiner Reflexionen über das literarisch-poetische Schaffen betrachtet werden. Nach Jorge Schwartz ist Mário de Andrade wahrscheinlich derjenige unter den Intellektuellen des Modernismus, der die konsequentesten Überlegungen über die moderne Poesie in Brasilien zutage gebracht hat.⁸⁴⁵ Besonders hervorstechend sind dabei das berühmte, in freien Versen verfasste Vorwort zum Gedichtband *Paulicéia desvairada* – „Prefácio interessantíssimo“ (1922) – und die bereits erwähnte Abhandlung *A escrava que não é Isaura*.⁸⁴⁶

In diesen beiden Schriften versucht Andrade ein Theoriefundament für sein poetisches Schaffen zu erfassen und es gleichzeitig zu begründen. Augenfällig ist die Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Literatur und Musik – „[...] sua fonte primeira de formação e predileção“⁸⁴⁷ –, die in seinem Gesamtwerk spürbar ist. In beiden Texten beschäftigt sich Andrade mit der Wechselwirkung zwischen Lyrismus (*lirismo*)⁸⁴⁸ und

muss, befreit sie Álvaro und heiratet sie. Die Geschichte diente als Vorlage für zwei Verfilmungen (1929 als Stummfilm und 1949), sowie für eine Telenovela im Jahr 1976, die weltbekannt wurde und 1986 unter dem Titel *Die Sklavin Isaura* auch im deutschen Fernsehen lief. Im Jahr 2004 wurde die Telenovela in einer Neuauflage im brasilianischen Fernsehen wieder gezeigt.

⁸⁴³ Sträter (2010): 113.

⁸⁴⁴ Ebd.: 114.

⁸⁴⁵ Schwartz (2008): 148.

⁸⁴⁶ Für das Werk wird im Folgenden die Kurzform *Escrava* benutzt.

⁸⁴⁷ Avancini (1987): 37.

⁸⁴⁸ Im Deutschen erscheint *lirismo* sowohl als ‚Lyrismus‘ als auch als ‚Lyrik‘. Eine scharfe Trennung in der Begriffsbestimmung ist kaum zu finden, vielmehr erscheinen sie häufig in Wechselwirkung. Wir entscheiden uns hier für den Begriff ‚Lyrismus‘ aus zwei Gründen. Einerseits soll die Nähe zu Andrades Begriff bewahrt werden, zumal es auf Portugiesisch auch den Begriff *lirica* gibt, auf den der Autor bewusst nicht zurückgreift. Andererseits soll die Verwechslung mit ‚Lyrik‘ als Synonym für die in Versen ausgedrückte Dichtungsgattung vermieden werden. In „Prefácio interessantíssimo“ schreibt Andrade: „Um pouco de teoria?! Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente,/ acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases/ que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas/ sílabas, com acentuação determinada./ [...]“ (1922: 63). In diesem Kontext wird Lyrismus hier als die Betonung des Gefühls, den begeisterten Ton oder eine gefühlsbetonte Darstellung verstanden. Massaud Moisés beschreibt Lyrismus als „[...] a manifestação das inquietudes emocionais e sentimentais; [...] a expressão da resposta mais pronta do poeta aos estímulos externos e internos“ (2004): 262. Cristiane Rodrigues Souza versteht den Begriff zudem als ‚Inspiration‘ – „Mário de

Technik, wobei die Poesie als Resultat des Ausdrucks des unter- oder unbewussten Lyriismus beschrieben wird, der durch die künstlerische Technik organisiert werden soll – „[...] para se criar a verdadeira obra de arte, é preciso saber como estruturar o material lírico ,telegrafado‘ à inteligência pelo subconsciente, sem que a técnica limite a manifestação do lirismo.“⁸⁴⁹ Um diese Idee zu veranschaulichen zieht er im „Prefácio interessantíssimo“ Paul Dermées Formel ‚Poesie = Lyriismus + Kunst‘⁸⁵⁰ heran.

In *Escrava* greift Andrade die wichtigsten Aspekte wieder auf, die er bereits im „Prefácio interessantíssimo“ eingeführt hatte, und erarbeitet eine Art pädagogische – und problematisierende – Einführung zur modernen Poetik.⁸⁵¹ Die ausführlichen Darlegungen in *Escrava* können als „Fortführung der Theorien des ‚Prefácio interessantíssimo‘“⁸⁵² betrachtet werden und stehen deshalb im Fokus der vorliegenden Arbeit. Andrade umreißt die Richtlinien der neuen Ästhetik, die er für die Konzeption der modernen brasilianischen Kunst – insbesondere für die Literatur – vertritt. Dabei setzt er sich einerseits mit den Avantgarde-Bewegungen und ihrem Nutzen für den brasilianischen Kontext auseinander, andererseits beschäftigt er sich mit der Idee der poetischen Simultaneität bzw. Polyphonie, die er in Analogie zu musikologischen Theorien für die moderne brasilianische Literatur als Vorbild heranzieht. In diesem Zusammenhang kann der Essay auch als ein „polemisches Manifest“⁸⁵³ betrachtet werden. Der dort zu erkennende programmatische Charakter kennzeichnet Andrades Diskurs zwischen 1922 und 1930.

Das Werk ist in fünf Teile gegliedert, es besteht aus einem Vorwort, das Andrade als *Parábola* bezeichnet, zwei Hauptteilen (*Primeira parte* und *Segunda parte*), einem Anhang mit verschiedenen Kommentaren zu bestimmten Textstellen (*Apêndice*) und schließlich einem Nachwort (*Pós-fácio*). Im Folgenden werden die einzelnen Teile näher beleuchtet.

Die Abhandlung wird von einem Vorwort eingeführt, das als eine bibelhafte und ironische Parabel über die Entstellung der Poesie erscheint – „Começo por uma história. Quase parábola. Gosto de falar por parábolas como Cristo...“⁸⁵⁴ Andrade bezieht sich auf die alttestamentarische Geschichte über Evas Schöpfung aus Adams Rippe und erweitert die Erzählung mit der Behauptung, dass der erste Mensch als Ebenbild Gottes ebenfalls einen

Andrade [...] enfatiza o movimento lírico – a inspiração – como parte do fazer poético“ (2006): 34. Demnach kann ‚Lyrik‘ im Gegenzug als die konkrete literarische Realisierung des Lyriismus verstanden werden.

⁸⁴⁹ Souza (2006): 24. In „Prefácio interessantíssimo“ schreibt Andrade dazu: „A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer impecilho [sic]/ a perturba e mesmo emudece. Arte, que somada a/ Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a/ doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras/ e cercas de arame do caminho. [...]“ (1922: 63).

⁸⁵⁰ Die Formel erscheint 1920 in dem Aufsatz „Découverte du lyrisme“, der in der Zeitschrift *L'esprit nouveau* veröffentlicht wurde. Dort führt Dermée auch den Begriff des Lyriismus (frz. *Lyrisme*) ein. Vgl. Heer (2009): 122.

⁸⁵¹ Vgl. Moraes (2010): 127.

⁸⁵² Sträter (2010): 142, Fußnote 124.

⁸⁵³ Sträter (2010): 113.

⁸⁵⁴ Andrade (2010): 9.

Schöpfungsakt anstrebte. Adam hätte Gott plagiiert und aus seiner Zunge nun eine andere, in ihrer Nacktheit wunderschöne Frau erschaffen, die er ⁸⁵⁵ als Vorbild für die nächsten Generationen, auf den Berg Ararat setzte. Im Laufe der Zeit wurde diese ‚Sklavin des Ararat‘ von den Menschen immer mehr mit Kleidung und Schmuck verziert aber auch ‚verdeckt‘, bis eines Tages ein ‚genialer Vagabund‘ vorbei kam und dem „Klunkerhaufen“⁸⁵⁶ einen Fußtritt verpasste, welcher die nackte Frau unter der Zierde wieder erscheinen ließ. Diese nackte Frau sei die Poesie, der geniale Vagabund sei der französische Dichter Jean Nicolas Arthur Rimbaud, den Andrade als Vorbild für seinen ‚Mut‘ nimmt, die Poesie zu ‚entkleiden‘ und von der Artifizialität der vergangenen Epochen zu befreien, um ihre ursprüngliche Frische und Spontaneität wieder zu entdecken.⁸⁵⁷

...e Adão viu lavé tirar-lhe da costela um ser que os homens se obstinam a proclamar a coisa mais perfeita da criação: Eva. Invejoso e macaco o primeiro homem resolveu criar também. E como não soubesse ainda cirurgia para uma operação tão interna quanto extraordinária *tirou da língua* um outro ser. Era também – primeiro plágio! – uma mulher. *Humana, cósmica e bela*. E para exemplo das gerações futuras Adão colocou essa mulher *nua e eterna* no cume do Ararat. Depois do pecado porém indo visitar sua criatura notou-lhe a maravilhosa nudez. Envergonhou-se. Colocou-lhe uma primeira coberta: a folha de parra.

Caim [...] cobriu a mulher com um velocino alvíssimo. Segunda e mais completa indumentária.

E a cada nova geração e as raças novas sem tirar as vestes já existentes sobre a escrava do Ararat sobre ela depunham novos refinamentos do trajar. Os gregos enfim deram-lhe o coturno. Os romanos o peplo. Qual lhe dava um colar, qual uma axorca. Os indianos, pérolas; os persas, rosas; os chineses, ventarolas.

E os séculos depois dos séculos...

Um vagabundo genial [...] passou uma vez junto ao monte. E admirou-se de, em vez do Ararat, encontrar um Guarisançar⁸⁵⁸ de sedas, cetins, chapéus, joias, botinas, máscaras, espartilhos... que sei lá! Mas o vagabundo quis ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela heterogênea rouparia. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher *nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera*.

A escrava do Ararat chamava-se Poesia.

O vagabundo genial era Artur Rimbaud.

Essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas se puseram a adorar... [...].⁸⁵⁹

In der Literaturkritik und der Forschung wird dem – recht kurzen – Vorwort zu *Escrava* in der Regel eher weniger Beachtung geschenkt, vielmehr konzentrieren sich die Untersuchungen

⁸⁵⁵ Ararat ist ein Gebirge in Anatolien, an dem laut der biblischen Erzählung die Arche Noah nach der Sintflut gestrandet sein soll.

⁸⁵⁶ Sträter (2010): 142, Fußnote 124.

⁸⁵⁷ Vgl. Avancini (1987): 43.

⁸⁵⁸ Andrade bezieht sich auf den Berg Gauri Sankar im Himalaya an der Grenze zwischen China und Nepal. Der Gauri Sankar wurde lange Zeit mit dem Mount Everest verwechselt.

⁸⁵⁹ Andrade (2010): 9-10. Meine Hervorhebungen.

auf die beiden Hauptteile und die konkreteren Theoretisierungen, die darin enthalten sind. Im Hinblick auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit bietet die einführende Parabel dennoch wertvolle Anhaltspunkte, die sich für die Analyse des Stellenwerts der mündlichen Literatur im Zusammenhang mit der in Andrades literarischem Diskurs angestrebten nationalen Identitätskonstruktion als fruchtbar zeigen.

Der erste interessante Aspekt in dem Vorwort zu *Escrava* ist die Bezugnahme auf die heiligen Schriften der Bibel, die auf Quellen mündlicher Literatur basieren und häufig als Inspiration für die künstlerische Dichtung dienen⁸⁶⁰ Bernhard Lang behauptet: „Die Zeit der Bibel kennt zwar eine hochentwickelte Schriftkunst, aber bei weitem kann nicht jedermann lesen und schreiben. Infolgedessen spielen das gesprochene Wort und die mündliche Überlieferung eine ganz erhebliche [...] Rolle.“⁸⁶¹

Über die Entstehung der alttestamentarischen Schriften verrät das Alte Testament selbst kaum etwas; es gibt auch keine zeitgenössischen Werke, die darüber berichten könnten. Der Theologe Siegfried Herrmann betont die Entstehung der biblischen Schriften als einen sehr lebendigen Prozess, an dem viele Menschen beteiligt waren. Dabei sei zu beachten, dass die ersten Teile des Alten Testaments schon jahrhundertlang mündlich weitergegeben worden waren, bevor man sie ab dem 9. Jahrhundert v.Chr. schriftlich zu fixieren begann.⁸⁶²

Mit dem Neuen Testament sind in dieser Hinsicht ähnliche Verhältnisse zu beobachten – das gesprochene Wort und die mündliche Überlieferung spielen eine wesentliche Rolle bei der Entstehung des schriftlichen Textes. Walter Klaiber behauptet, die Christen hätten nach Ostern begonnen, an verschiedenen Orten wie Palästina, Syrien und Ägypten über Leben und Botschaft Jesus Christi zu berichten. Im Vordergrund standen vor allem die (mündlichen) Erzählungen über Tod und Auferstehung, die bald darauf als ‚Urbekenntnis‘ der Christen formuliert werden würden. Zudem soll es auch „[...] mündliche Überlieferungen von Worten Jesu, von Wundertaten und Erinnerungen an Begegnungen mit ihm“ gegeben haben.⁸⁶³

Andrade selbst parodiert Jesus, der seine Botschaften mündlich vortrug. Er wählt zwar die Schriftform für die Verbreitung seiner Parabel, verbreitet damit jedoch, wie Jesus, auch die Ansichten, an die er glaubt. Hier erkennt man bereits den richtungsweisenden Gehalt des Werks. Dennoch wird auch klar, dass die dort vertretenen Anschauungen, anders als die Jesu für die Christen, nicht als absolut gelten sollen und Raum für verschiedene Betrachtungsweisen lassen, die sich später entwickeln könnten. In seinen Worten: „Uma

⁸⁶⁰ Vgl. Kapitel II.1.3.1. der vorliegenden Arbeit und Lang (1994): 100-109.

⁸⁶¹ Lang (1994): 100.

⁸⁶² Herrmann (o. J.): o. S. Herrmann ergänzt: „Menschen sammelten die Worte, Erzählungen, Dichtungen und Sprüche, aber auch amtliche Mitteilungen, etwa aus der Umgebung der Königshöfe. Stellenweise gibt das Alte Testament selbst Hinweise darauf, welche Quellen dabei benutzt wurden oder wo weiteres Material zu finden sei. Am bekanntesten ist der Hinweis auf die ‚Chroniken der Könige von Israel‘ oder ‚Juda‘ (z. B. 1. Könige 11,41; 14,19; 14,29), in denen man über die Taten der Könige mehr lesen könne. Leider sind diese Dokumente verloren.“

⁸⁶³ Vgl. Klaiber (o. J.): o. S.

diferença essencial que desejo estabelecer desde o princípio: Cristo dizia: ‚Sou a Verdade.‘ E tinha razão. Digo sempre: ‚Sou a minha verdade.‘ E tenho razão. A Verdade de Cristo é imutável e divina. A minha é humana, estética e transitória. Por isso mesmo jamais procurei fazer proselitismo.“⁸⁶⁴

Ein weiteres beachtenswertes Element in Andrades Parabel ist die Tatsache, dass Adam sein wunderbares Geschöpf aus seiner *língua* entstehen lässt. Die portugiesische Vokabel *língua* bewirkt dabei eine doppeldeutige Interpretation – die Poesie entsteht sowohl aus dem physischen Sprechorgan ‚Zunge‘ als auch aus der ‚Sprache‘. Im Zusammenhang mit dem Streben nach der Konstruktion einer literarischen Nationalidentität erinnert diese Vorstellung an Herders Idee der Sprache als grundlegendes Werkzeug für die nationale Literatur.⁸⁶⁵ In der Tat ist die Diskussion um die Frage der ‚Brasilianisierung‘ der Sprache ein stetiges und ausschlaggebendes Anliegen Andrades.

Wenn Gott Eva als „a coisa mais perfeita da criação“ erschafft, so erscheint diese ursprüngliche, aus der Sprache – und dem Sprechen – hervortretende Poesie als die perfekte Schöpfung des Menschen, für den Adam stellvertretend steht. Sie ist nicht nur menschlich und schön, sondern auch „cósmica“, erfüllt den ganzen Kosmos, ist weltumfassend, unermesslich und unendlich. Die Perfektion der Poesie liegt dabei in ihrer ‚Nacktheit‘, d.h. in ihrem natürlichen, unverfälschten, unverdorbenen, ja ungeschminkten Wesen. Dieser Blickwinkel lässt eine aufschlussreiche Parallele zur herderischen Idee der Naturpoesie ziehen. Noch deutlicher wird dieser Gedanke in der weiteren Beschreibung der unter dem müßigen Ornamentberg versteckten ‚Frau‘. Sie ist nicht nur nackt und ewig, sondern auch beklommen, unwissend, wild, rau, frei, naiv und ehrlich; spricht in einer musikalischen – ja ursprünglich-lyrischen – Sprache und kennt die neuen, ausgeschmückten Sprachen nicht – „[...] nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênuas, sincera.“⁸⁶⁶ All diese Eigenschaften werden bekanntlich auch mit der mündlichen Volkspoesie in Verbindung gebracht.

Nicht zuletzt lässt sich in dem parabolischen Vorwort zu *Escrava* die Bedeutsamkeit des Dichters für das künstlerische Schaffen erkennen. Als Schöpfer der Poesie kann Adam nicht nur als stellvertretende Gestalt für den allgemeinen Menschen (des Volkes), sondern auch als eine Art Prototyp oder Urbild des Dichters betrachtet werden. In diesem Zusammenhang deutet die ursprüngliche Nacktheit der Poesie auf die Vorstellung einer idealen und von überflüssigen stilistischen Verzierungen befreiten modernen Dichtkunst. Die Idee der Poesie

⁸⁶⁴ Andrade (2010): 9. Diese Aussage ist eine frühe Andeutung darauf, dass Andrades literarischer Diskurs sich im Laufe seines Lebens stets restrukturierte bzw. weiterentwickelte. Hier wird in diesem Sinne erneut darauf hingewiesen, dass die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten Schriften Zeugnisse für Andrades Diskurs zwischen 1922 und 1930 darstellen.

⁸⁶⁵ Vgl. Kapitel I.2.5. der vorliegenden Arbeit.

⁸⁶⁶ Alle Zitate in diesem Absatz stammen aus der zuvor wiedergegebenen Textstelle. Vgl. Andrade (2010): 9-10.

als Resultat des Ausdrucks des unter- oder unbewussten Lyrismus, der durch die künstlerische, dichterische Technik verarbeitet bzw. strukturiert wird, ist hier wieder zu erkennen.

In diesem Kontext wird die Dichtung Arthur Rimbauds als Vorbild herangezogen. Rimbaud sorgte in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts für eine große Revolte in der lyrischen Tradition der französischen Literatur, indem er als erster den freien Vers einführte und sich für eine neue Haltung gegenüber dem dichterischen Schaffen einsetzte. In seiner Dichtung bemühte er sich um die Dekonstruktion des Binoms Prosa/Lyrik und zählt deshalb als Wegbereiter für eine ‚Poetik des Prozesses‘, die sich als dionysisch,⁸⁶⁷ musikalisch und unbestimmt erweist.⁸⁶⁸ Seine 1871 veröffentlichten *Seher-Briefe* (Originaltitel *Lettres du voyant*) zählen als ein poetisches Manifest, in welchem er die Hauptideen seiner Poetik entwirft. Dort betrachtet er die zeitgenössische Poesie als „nichts als gereimte Prosa“,⁸⁶⁹ erkennt die konventionellen Formen der Metrik, des Reims und der poetischen Inhalte als überflüssig und plädiert für die Freiheit der Dichtungspraxis.⁸⁷⁰

Als Andrade in seiner Parabel schließlich behauptet, die ‚skandalös nackte‘ Poesie sei für die Modernisten nun das Verehrungsobjekt, können beide Facetten der Unbekleidetheit begriffen werden. Zum einen die Poesie als anonyme, spontane und volkstümliche Naturdichtung, zum anderen die von unnützer Verzierung entblößte moderne Dichtkunst – die sich nicht zuletzt auch von der Ersteren inspirieren lassen kann.

In den zwei Hauptteilen von *Escrava* beschäftigt sich der Autor mit konkreten Theoretisierungen hinsichtlich der modernen Poesie. Der erste Teil (*Primeira parte*) behandelt das literarische Schaffen an sich, die Dichtkunst als Phänomen – „fenômeno da criação“⁸⁷¹ oder „fazer poético“⁸⁷² –, während es im zweiten Teil (*Segunda parte*) um die Rolle des Dichters in diesem Schaffensprozess geht, sein eigentliches Vorgehen und den Umgang mit dem ihm für den poetischen Ausdruck verfügbaren Instrumentarium. Im ersten Teil geht es um die Theorie, im zweiten um die Praxis, wobei sie in Wechselwirkung stehen. Anders ausgedrückt geht es im ersten Teil um Poetik, im zweiten um Rhetorik, wie Gilberto Mendonça Teles es erläutert:

Partindo da noção geral de que a *Retórica* é a arte ou a ciência da expressão, oral ou escrita, destinada a persuadir ou influenciar as pessoas, e da noção de que a *Poética* tem por objetivo definir os caracteres essenciais da criação poética, pode-se chegar à conclusão de que [...] a retórica tratou da prática e da eficácia do discurso e a

⁸⁶⁷ Mit ‚dionysisch‘ wird hier vor allem der Schöpfungsdrang unterstrichen, der die Sprengung aller Formen anstrebt.

⁸⁶⁸ Vgl. Lopes/Mendonça (1996): 135.

⁸⁶⁹ Rimbaud (1990): 19.

⁸⁷⁰ Im Bezug auf die Dichtkunst betrachtet Rimbaud den Dichter als einen ‚Seher‘, der als Medium der Dichtkunst fungiert. ‚Sehend‘ macht sich der Dichter seiner Auffassung nach „[...] durch eine lange, unermessliche und planmäßige *Ausschweifung aller Sinne*.“ Ebd.: 25. Hervorhebungen im Original.

⁸⁷¹ Teles (1972): 187.

⁸⁷² Avancini (1987): 43.

poética tratou da dimensão de sua beleza. Uma é o complemento da outra, já que nenhum discurso pode ser apenas retórico ou apenas poético.⁸⁷³

Er ergänzt: „A ‚Escrava que não é Isaura‘ é, portanto, uma POÉTICA MAIOR, que trata de uma poética menor – o fenômeno da criação – e de uma retórica – a inteligência do criador na expressão da poesia. Tal equilíbrio entre poética e retórica correspondia ao espírito clássico de Mário [...].“⁸⁷⁴

Im ersten Teil von *Escrava* erörtert Andrade also die Hauptgedanken seiner Poetik. Er bemüht sich um eine Definition von ‚Poesie‘ und ‚Lyriismus‘, diskutiert die Frage der Schönheit der Poesie – insbesondere hinsichtlich der Gegenüberstellung von einer natürlichen und einer künstlerischen Schönheit – und setzt sich mit dem Problem der Konstruktion der neuen, modernen Poesie auseinander.

Für seine Begriffsbestimmung stellt der Autor einige Formeln voran, die die Grundzüge der Poesie – mit fast mathemastischer Genauigkeit – verdeutlichen sollen. Er versucht zunächst die sogenannten *Belas Artes* – die ‚Schönen Künste‘, zu denen u.a. die Literatur gehört⁸⁷⁵ – festzuhalten, indem er sie als Resultat der Kombination verschiedener ‚Notwendigkeiten‘ des Menschen (Ausdruck, Kommunikation, Handlung und Vergnügen) betrachtet, die in einer Art Kettenreaktion ausgelöst werden, bis das Endergebnis – die schöne Kunst – entsteht: „Começo por conta de somar: / Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de ação + necessidade de prazer = Belas Artes.“⁸⁷⁶

Demnach spürt der Mensch durch seine Sinneswahrnehmungen unbewusst und reflexiv die Notwendigkeit, seine Empfindungen zu äußern bzw. auszudrücken, und anschließend auch die Notwendigkeit, sie anderen zu kommunizieren. Da der Mensch stets aktiv ist, folgt nun die Notwendigkeit der Handlung, die in Zusammenhang mit der Notwendigkeit des Vergnügens steht. Dabei spielt hier sein kritisches Bewusstsein eine wichtige Rolle und bestimmt nun das künstlerische Schaffen. Nicht zuletzt erklärt er, dass der Ausdruck der Empfindungen in verschiedenen ‚Gesten‘ erfolgen kann – „[...] gritos, sons musicais, sons articulados, contrações faciais e o gesto propriamente dito“⁸⁷⁷ –, die unter einer kritischen Betrachtung verarbeitet werden, um das künstlerische Endprodukt zu formen. Die Poesie sei demnach diejenige Kunst, die sich in einem solchen Prozess dem Wort oder den ‚artikulierten Stimmen‘ als Gesten zunutze mache und somit auch daraus hervorspringe: „Das artes assim nascidas a que se utiliza de vozes articuladas chama-se poesia.“⁸⁷⁸

⁸⁷³ Teles (1972): 184. Hervorhebungen im Original.

⁸⁷⁴ Ebd.: 187. Mit dem Ausdruck *poética maior* meint Teles eine Metapoetik, die sich auf die allgemeinen Ideale einer bestimmten Epoche bezieht. Bei einer *poética menor* ginge es andererseits um individuelle Ansichten („concepção individual“) eines bestimmten Autors. Vgl. ebd.: 184.

⁸⁷⁵ Zu den ‚Schönen Künste‘ zählen neben der Literatur auch die bildende Kunst, die Musik und die darstellende Kunst (z.B. Theater, Tanz und Film).

⁸⁷⁶ Andrade (2010): 11.

⁸⁷⁷ Ebd.

⁸⁷⁸ Ebd.: 12.

In diesem Zusammenhang greift Andrade Dermées Formel ‚Poesie = Lyrismus + Kunst‘ wieder auf, um sie zu korrigieren bzw. zu optimieren. In seinen Augen ist Dermées Formel zwar richtig, dennoch ungenau, da sie das Wort als Medium und fundamentales Spezifikum der Poesie nicht berücksichtigt, sondern vielmehr für alle Schönen Künste herangezogen werden kann. Als inspirierender „[...] estado ativo proveniente da comoção [...]“ sei der Lyrismus der grundlegende Impuls für jede Kunstproduktion. Zudem sei Dermée bei der Wahl des Begriffs ‚Kunst‘ leichtsinnig gewesen, zumal damit nicht die Kunst selbst, sondern Kritik und Ästhetik gemeint seien – „Diz arte por crítica e por leis estéticas provindas da observação ou mesmo apriorísticas.“⁸⁷⁹ So kommt Andrade zu einer präziseren Formel: „Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia“⁸⁸⁰ – und erläutert genauer: „Será: máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão.“⁸⁸¹

An dieser Stelle lässt sich eine Verbindung zum Parabel-Vorwort erkennen. Die Poesie existiert nur, weil sie aus der *língua* geschaffen wird. Das Wort stellt somit ihren essenziellen Kerngehalt dar. Andrades Formel unterstreicht das Gleichgewicht zwischen Inspiration und künstlerischem Schaffen – „[...] a poesia resulta da relação entre a *sensibilidade* (o fluxo lírico) e a *inteligência* (a reelaboração).“⁸⁸² Dabei wird der Stellenwert der Sprache als fundamentales Werkzeug nicht vernachlässigt.

Die poetische Schönheit sieht Andrade weniger als etwas Immerwährendes als als eine Frage der ‚Mode‘. Insofern sollte sie nicht als Ziel, sondern vielmehr als Folge des poetischen Schaffens fungieren.⁸⁸³ Um seine Ansichten zu unterstützen bezieht er sich auf zahlreiche bedeutende Schriftsteller seiner Gegenwart und präsentiert dabei auch einige ihrer Gedichte, die seine Ideen veranschaulichen sollen.⁸⁸⁴

In diesem Zusammenhang unterscheidet Andrade zwischen der natürlichen und der künstlerischen Schönheit, die er als zwei selbständige Größen betrachtet. Die künstlerische Schönheit entsteht nämlich aus einem bewussten Schaffensakt und wird nach bestimmten Parametern konstruiert, die vom Natürlichen grundsätzlich unabhängig sind.⁸⁸⁵ In seinen Worten:

O que fez imaginar que éramos, os modernizantes, uns degenerados, amadores da fealdade foi simplesmente um erro tolo de unilateralização da beleza. Até os princípios deste século [...] acreditou-se que o Belo da arte era o mesmo Belo da natureza. Creio que não é. O Belo artístico é uma criação humana independente do

⁸⁷⁹ Ebd.: 14

⁸⁸⁰ Ebd.

⁸⁸¹ Ebd.: 14-15.

⁸⁸² Teles (1972): 187. Hervorhebungen im Original.

⁸⁸³ Vgl. Andrade (2010): 15.

⁸⁸⁴ Avancini meint dazu: „Demonstra como podemos tomá-los como consequência de uma intenção artística mais forte, imbuída de uma concepção vital do que pretendemos exprimir.“ (1987: 43)

⁸⁸⁵ Vgl. ebd.: 44.

Belo natural; e somente agora é que se liberta da gemação obrigatória a que o sujeito a humana estultice.⁸⁸⁶

Im Hinblick auf die Vergangenheit lässt sich in Andrades Auffassung die Anerkennung des kulturellen Erbes feststellen, das für die Konstruktion der modernen Poesie von großem Nutzen sein sollte. Um wertvolle Poesie zu schaffen muss der moderne Dichter die dynamische Beziehung zwischen Alt und Neu berücksichtigen und ein Bewusstsein dafür entwickeln, dass das Wissen über die Vergangenheit die Konstruktion des Neuen nicht nur vereinfachen, sondern auch begründen soll. Nicht zuletzt unterstreicht er, dass der Dichter bei der Konstruktion des Neuen die Aktualität beachten soll, indem er sein Augenmerk auf die Eigenheiten seiner eigenen Zeit richtet. Dies sei eine grundlegende Aufgabe des Dichters, der bereits frühere wichtige Poeten Rechnung getragen hätten. Diese fungieren in der Moderne nun auch als Vorbild. Seine Worte fassen diese Idee zusammen:

Eu por mim não estou de acordo com aquele salto para o futuro. [...] Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. Demais: o antigo é de grande utilidade.

[...]

Mas os poetas modernos não *se impuseram* esportes, maquinarias, eloquências e exageros como princípio de todo lirismo. Oh não! Como os verdadeiros poetas de todos os tempos, como Homero, como Virgílio, como Dante, o que cantam é a época em que vivem. E é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos.⁸⁸⁷

Am Ende der *Primeira parte* stellt Andrade schließlich fest, dass diese „modernizante concepção de Poesia“ keine Exklusivität des 20. Jahrhunderts sei, sondern schon immer existiert hätte – seit Adams Schöpfungsakt. Darüber hinaus seien dadurch zwei wichtige Ergebnisse erreicht worden: „1º: respeito à liberdade do subconsciente. Como consequência: destruição do assunto poético./ 2º: o poeta reintegrado na vida do seu tempo. Por isso renovação da sacra fúria.“⁸⁸⁸

⁸⁸⁶ Andrade (2010): 16.

⁸⁸⁷ Ebd.: 33-35. Hervorhebung im Original.

⁸⁸⁸ Ebd.: 35. Im Hinblick auf den ersten Aspekt lässt sich festhalten, dass durch die Freiheit des unterbewussten Lyriismus thematische Grenzen und Hierarchien durchbrochen werden, so dass jeder Inhalt poetisiert werden kann – „Mas: aí está na liberdade dos assuntos a riqueza do poeta“ (ebd.: 26). Dabei kommt dem Leser die wichtige Rolle, sich auf dasselbe Niveau des Dichters zu erhöhen – „É o leitor que se deve elevar à sensibilidade do poeta não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor“ (ebd.: 18). Avancini meint dazu: „Ora, como esse poeta [modernista] é antes de tudo um culto, sua poesia exigiria, também, um leitor culto. A velha transparência entre produtor – o poeta – e o consumidor – o público [–] fica balançada e se corre o perigosíssimo do *hermetismo* que Mário tanto abominou; Daí sua atenção para com a função da Eloquência [...]. Pois é através dela que recuperaria o vínculo profundo entre poeta e público, além de retomar a tradição, ao acentuar o caráter de demiurgo, de guia, ao poeta“ (1987: 45). Was den zweiten Aspekt betrifft, deutet das Bild der „renovação da sacra fúria“ darauf, dass aus dem Erleben der Gegenwart der Enthusiasmus für das poetische Schaffen, d.h. der lyrische Impuls als Antrieb der Poesie hervortreten würde (vgl. ebd.).

Nachdem Andrade die Grundzüge seiner Poetik vorstellt, legt er im zweiten Hauptteil von *Escrava* den Leitfaden seiner Rhetorik dar, indem er sich mit der Rolle des Dichters und seinem Umgang mit stilistischen Mitteln beschäftigt. Als Ausgangspunkt für seine Auseinandersetzung mit dem Thema zieht er Vicente Huidobros Idee der „*criação pura*“⁸⁸⁹ heran, die den Dichter als idealen, wahren, absoluten und bewussten Schöpfer, als „*Artista-Deus*“⁸⁹⁰ versteht. Dabei unterstreicht Andrade die Unerlässlichkeit der Kritik – das *máximo de crítica* in seiner Formel – für das künstlerische Schaffen. Nach seiner Auffassung entspringt die Inspiration aus dem Unterbewussten, ist aber in ihrem ursprünglichen Zustand noch keine Kunst. Sie muss erst durch die Kritik des Dichters – die er als „*vontade de análise*“⁸⁹¹ versteht – kontrolliert, durchdacht und verarbeitet werden, damit die wahre Kunst produziert werden kann. In diesem Kontext erarbeitet Andrade die technischen und ästhetischen Richtlinien aus, die die kritische „*observação do moto-lírico*“⁸⁹² leiten sollen:

Tecnicamente são:
Verso livre,
Rima livre,
Vitória do dicionário.

Esteticamente são:
Substituição da Ordem Intelectual pela Ordem Subconsciente,
Rapidez e Síntese,
Polifonismo.⁸⁹³

Andrades Ausführungen legen die Wechselwirkung zwischen Literatur und Musik, die bereits im „*Prefácio interessantíssimo*“ kennzeichnend war, noch einmal deutlich dar. In der Tat überlagern sich Literatur und Musik sehr häufig in seinem Diskurs.

Den freien Vers und den freien Reim stellt er so in Verbindung mit der von Richard Wagner eingeführten Idee der unendlichen Melodie⁸⁹⁴ („*melodia infinita*“⁸⁹⁵), die sowohl die zeitgenössische westliche Musik prägt als auch die ursprüngliche Musik der Griechen und der ‚wilden‘ Völker, sowie den gregorianischen Gesang wieder aufgreift. Diese Vorstellung stellt er die tonale Musik⁸⁹⁶ („*melodia quadrada*“⁸⁹⁷) gegenüber, die für die westliche Musik bis

⁸⁸⁹ Andrade (2010): 37. Der chilenische Dichter Vicente Huidobro zählt als Begründer der Avantgarde-Bewegung *Creacionismo*, die zunächst in Lateinamerika und später auch in Europa Einklang fand. Seine Ideen werden vor allem in den Manifesten *La creación pura* (1921) und *El creacionismo* (1925) dargestellt. Beide Texte findet man in Schwartz (2008): 109-113 und 124.

⁸⁹⁰ Huidobro (2008): 111.

⁸⁹¹ Andrade (2010): 37.

⁸⁹² Ebd.

⁸⁹³ Ebd.: 38.

⁸⁹⁴ Wagner prägte den Begriff in seiner 1860 veröffentlichten Schrift *Zukunftsmusik*. Darin vertrat er eine endgültige Auflösung der Nummernoper und im weitesten Sinne auch der Arien. Der Begriff der unendlichen Melodie fungierte schließlich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zum Symbol für eine allgemeine Auflösung der musikalischen Formen und somit für die Kompositionsfreiheit.

⁸⁹⁵ Andrade (2010): 38.

⁸⁹⁶ Die tonale Musik stellt ein harmonisches System dar, das durch eine Hierarchie der Töne um einen zentralen Grundton basiert. Oneyda Alvarenga, die Andrades Studentin im Musikkonservatorium von São Paulo war, definiert *melodia quadrada* als das harmonisch-tonale System, das als

zum Mittelalter, sowie für die provenzalische Poesie charakteristisch ist. In der modernen Poesie würde ein Beharren auf den „verso medido“ – die starre Metrik – die Beibehaltung der konservativen Tonalität bedeuten,⁸⁹⁸ was auf einen geregelten Rhythmus des Verses und ein strenges Maß der Strophen schließen lässt. In diesem Sinne soll die unendliche Melodie die Grundlage der modernen polyphonen Poesie bilden.

Avancini meint dazu:

É novamente a música quem dá a orientação inovadora para Mário. O verso livre e a rima livre propiciam uma largueza de recursos de composição nunca dantes sonhada pelos poetas. A melodia infinita será a base da simultaneidade e do polifonismo, é ela que dará conta da nova sonoridade dos tempos modernos. As múltiplas vozes se fazem ouvir pelos versos da melodia infinita, propiciada pelo verso e rima livres.⁸⁹⁹

In seiner Darlegung fokussiert Andrade insbesondere die Lyrik, dennoch gilt sie auch für die Epik. In diesem Zusammenhang ist sein Versbegriff weit umfassend, beschränkt sich nicht auf die Lyrik. In seiner Definition ist auch der Bezug zur mündlichen Sprache und zur Musik von Relevanz:

Verso é o elemento da linguagem oral que imita, organiza e transmite a dinâmica do estado lírico. (Linguagem oral, porque linguagem musical existe de fato. E metaforicamente: linguagem coreográfica, arquitetural, pictórica etc.). Depois pensei melhor: Verso é o elemento da linguagem que imita e organiza a dinâmica do estado lírico. Ainda melhor: Verso é o elemento da linguagem que imita e organiza o movimento do estado lírico. Se em vez de definição ideativa que encerre o conceito Intelectual de Verso, se quiser dar uma definição descritiva que não implique propriamente delimitação formal, pode-se dizer: Verso é o elemento da Poesia que determina as pausas de movimento da linguagem lírica. Ou, porque isso não inclui bem o verso livre (arrítmico pelo conceito universal de ritmo): Verso é o elemento da Poesia que determina as pausas de movimento da linguagem lírica. Ou: da expressão lírica. Ou ainda: Verso é a entidade (quantidade) rítmica (ou dinâmica) determinada pelas pausas dominantes da linguagem lírica.⁹⁰⁰

Bei den technischen Richtlinien für die moderne Poesie nennt Andrade schließlich eine „Vitória do Dicionário“, die er als eine Art ‚syntaktische Befreiung des Wortes‘⁹⁰¹ versteht. Demnach sollten die Wörter nicht an vorgefassten Bedeutungen gefesselt bleiben, sondern auf verschiedene Empfindungsmöglichkeiten deuten können. Diese Vielfalt zu ermöglichen sei die Aufgabe des Dichters, der die Wörter – und darüber hinaus den gesamten Text – durch Andeutungen einen universellen Charakter erreichen ließe. In diesem Kontext beschreibt Andrade das Vorgehen des modernen Dichters angesichts der komplexen lyrischen Impulse, die er künstlerisch verarbeiten soll:

portugiesisches (und im weitesten Sinne europäisches) Erbe in die brasilianische Musik eingeflossen ist und als Grundlage dafür diene (vgl. 1950: 25).

⁸⁹⁷ Andrade (2010): 38.

⁸⁹⁸ Vgl. ebd.

⁸⁹⁹ Avancini (1987): 46.

⁹⁰⁰ Andrade (2010): 41, Fußnote 7. Der Adjektiv *lírico* bezieht sich hier auf Lyrismus, nicht auf Lyrik.

⁹⁰¹ Vgl. ebd.: 47.

A operação intelectual com que o poeta modernista expressa o lirismo é a seguinte:
A sensação simples ao se transformar em ideia consciente cristaliza-se num universal que a torna reconhecível.
Pois o poeta modernista escreve simplesmente esse universal.
A inteligência forma ideias sobre a sensação. [...] ⁹⁰²

Andrades Worte betonen die Idee des Dichters als Schöpfer einer Poesie, die in den unmittelbaren Sinneswahrnehmungen ihre Inspiration findet. Dabei unterstreicht er erneut die Natur als ursprüngliche Quelle des Lyriismus: „A natureza é apenas o ponto de partida, o motivo para uma criação inteiramente livre dela.“⁹⁰³ Dieser Ansatz erlaubt eine deutliche Verknüpfung mit Herders Auffassung von Natur- und Kunstpoesie. Andrades Zusammenfassung im folgenden Zitat lässt klare Berührungspunkte beobachten:

1º- A poesia não é só isso. [...] A poesia toda é o resultado *artístico* da impressão complexa.

2º – O poeta sintetiza e escolhe os universais mais impressionantes. O poeta não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma, porém sintetizando. [...] Nisto consiste seu papel de *artista*. O poeta parte de um todo de que teve a sensação, dissocia-a pela análise e escolhe os elementos com que erigirá um outro todo, não direi mais homogêneo, não direi mais perfeito que o da natureza mas

DUMA OUTRA PERFEIÇÃO,

DUMA OUTRA HOMOGENEIDADE.

A natureza existe fatalmente, *sem vontade própria*. O poeta cria por inteligência, *por vontade própria*.⁹⁰⁴

Von diesen technischen Prämissen ausgehend kommt Andrade zu den ästhetischen Grundlagen seiner Poetik. Er erklärt zunächst die Bedeutsamkeit des Unterbewusstseins, aus dem der Lyriismus hervorspringt und das sich erst durch einen bewussten und intellektuellen „esforço de vontade“ des Dichters in Poesie verwandeln bzw. materialisieren wird: „A inspiração é que é subconsciente, não a criação.“⁹⁰⁵ Zusammengefasst: „[...] *lirismo* não é *poesia*.“⁹⁰⁶

Der Ausgangspunkt der Poesie – und allen künstlerischen Schaffens – ist insofern irrational, doch der Schaffensprozess wird durch das rationale Denken des Dichters geleitet. Das künstlerische Schaffen versteht Andrade in dieser Hinsicht als einen langen Prozess, bei dem der Dichter (oder Künstler) zwischen zwei Polen osziliert: zwischen Empfindung und Intelligenz, zwischen Gefühl und Verstand.⁹⁰⁷ In diesem Zusammenhang bezeichnet der Autor das Unterbewusstsein als „[...] a formidável *desordem* de nossas poesias.“⁹⁰⁸ Dabei verteidigt er sich gegen die an die Modernisten gerichteten Kritiken: „[...] NÃO SOMOS

⁹⁰² Ebd.: 48.

⁹⁰³ Ebd.: 52

⁹⁰⁴ Ebd.: 51. Hervorhebungen im Original.

⁹⁰⁵ Ebd.:57.

⁹⁰⁶ Ebd.: 58. Hervorhebungen im Original.

⁹⁰⁷ Vgl. Avancini (1987): 48.

⁹⁰⁸ Andrade (2010): 58.

LOUCOS. Essa falta de ordem é apenas aparente. Substitui-se uma ordem por outra. E isso *apenas* nos trabalhos de ficção a que melhormente cabe o nome de *poesia*, quer sejam em verso, quer em prosa.⁹⁰⁹

Als weitere wichtige Aspekte der modernen Ästhetik nennt Andrade „Rapidez e Síntese“ als zwei Attribute, die sich ergänzen und vereinen.⁹¹⁰ In seinen Augen ist die moderne Poesie „[...] resumo, essência, substrato.“ Diese fundamentale Eigenheit erscheint dabei als wichtiges Werkzeug für den lyrischen Ausdruck des Unterbewussten, insbesondere im Hinblick auf die moderne Gegenwart, die widerspiegelt werden soll. Die kurze, synthetische Dichtung versteht er somit als ein ‚unvermeidbares Ergebnis der Zeit‘, „RESULTADO INEVITÁVEL DA ÉPOCA.“⁹¹¹ In diesem Zusammenhang zeigt Andrade auf die Ideen der Polyphonie als das geeignetste ästhetische Konzept für die poetische Darstellung der Moderne.

Der Begriff der Polyphonie – aus dem griechischen *polyphōnía*, Vieltönigkeit, Viel- oder Mehrsprachigkeit⁹¹² – soll den im „Prefácio interessantíssimo“ eingeführte Terminus *Harmonismo*⁹¹³ ersetzen. Dafür zieht er Jean Epsteins ‚Simultaneität‘, Fernand Divoires ‚Simultaneismus‘ und Marcel Fabris ‚Synchronismus‘ als dem *Harmonismo* nahestehende Begriffe heran.⁹¹⁴ Der Polyphonie-Begriff soll im Prinzip das gleiche Phänomen bezeichnen, dennoch mit einer musikologischen Perspektive im Vordergrund. Die Simultaneität von Klängen in der Musik inspiriert die Vorstellung der Mehrstimmigkeit in der Poesie. Gleichwohl ist sich Andrade der Tatsache bewusst, dass bei der Anwendung des Harmonie-Konzepts als poetologischen Ansatz eine Art ‚metaphorische Verlagerung‘⁹¹⁵ geschieht. In dieser Hinsicht schreibt José Miguel Wisnik:

[...] a harmonia poética não seria exatamente a harmonia musical: se na música a simultaneidade é uma ocorrência física, na poesia só pode se dar através da

⁹⁰⁹ Ebd.: 59. Hervorhebungen im Original.

⁹¹⁰ Vgl. Ebd.: 64.

⁹¹¹ Ebd.: 67

⁹¹² Im Duden-Wörterbuch wird Polyphonie wie folgt definiert: „Kompositionsweise, -technik, bei der die verschiedenen Stimmen selbstständig linear geführt werden und die melodische Eigenständigkeit der Stimmen Vorrang vor der harmonischen Bindung hat.“

⁹¹³ In „Prefácio interessantíssimo“ heißt es: „Sei construir teorias engenhosas. Quer ver?! A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes/ do século 8, o regime da melodia quando muito/ oitavada, para enriquecer-se com os infinitos/ recursos da harmonia. A poética, com rara/ exceção até meados do século 19 francês, foi/ essencialmente melódica. Chamo de verso/ melódico o mesmo que melodia musical:/ arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas,/ contendo pensamento inteligível./ Ora, se em vez de unicamente usar versos/ melódicos horizontais:/ [...] fizemos que se sigam palavras sem ligação/ imediata entre si: estas palavras, pelo fato/ mesmo de se não seguirem intelectual,/ gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras,/ para a nossa sensação, formando, não mais/ melodias, mas harmonias./ Explico melhor:/ Harmonia: combinação de sons simultâneos./ [...] Assim: em vez de melodia (frase/ gramatical) temos acorde arpejado, harmonia,/ – o verso harmônico./ Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso/ frases soltas: mesma sensação de superposição,/ não já de palavras (notas) mas de frases/ (melodias). Portanto: polifonia poética.“ (1987): 68-69.

⁹¹⁴ Vgl. Andrade (2010): 38 und 72, sowie Sträter (2010): 145.

⁹¹⁵ Vgl. Wisnik (1977): 116.

recomposição mental de uma seqüência: [...] Mário sabe que a poesia, retida na linearidade do discurso verbal, é diferente da música, que dispõe de um modo de simultaneidade efetivo; mas nem por isso o poeta deixa de insistir da aproximação entre as duas artes, o que indica que a correlação que procurava mostrar estaria em outro nível, onde a simultaneidade se efetuará ainda de modo pertinente, superando de alguma forma a condição da linearidade.⁹¹⁶

Andrade behauptet zwar zunächst, Simultaneität und Polyphonie seien gleichbedeutend,⁹¹⁷ unterscheidet sie aber später: „*Simultaneidade* é a coexistência de coisas e fatos num momento dado./ *Polifonia* é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sonsconcorrem para um *efeito total final*./ Foi esta circunstância do EFEITO TOTAL FINAL que me levou a escolher o termo polifonia.“⁹¹⁸

Der Autor zeigt auf die ursprüngliche ‚Hörigkeit‘ der Musik gegenüber einem ästhetischen Kunstverständnis, das auf der mimetischen Nachahmung der Natur fußte und an die Sprache gebunden war: „Os homens pouco livres ainda em relação à natureza tinham compreendido as artes praticamente como IMITAÇÃO. A música não imitava de modo facilmente compreensível a natureza. Daí [...] o estar sempre *esclarecida*, tornada *inteligível* pela palavra.“⁹¹⁹ Durch technische Entwicklungen (wie etwa die der Notensprache) sei es der Musik als erste der Künste gelungen, sich vom Wort zu befreien. Darin liege ihre Vorzüglichkeit als reine Kunst. Indem Andrade die Loslösung des Kunstbegriffs von der nachahmenden Funktion betont, hebt er den wahren (und idealen) Zweck des Kunstwerks, nämlich die Rührung seines Rezipienten: „A OBRA DE ARTE É UMA MÁQUINA DE PRODUZIR COMOÇÕES.“⁹²⁰ Jede künstlerische Ausdrucksweise sollte dabei auf das Musikalische zielen, um nicht marionettenhaft zu erscheinen.⁹²¹

Der Autor versteht die Künste als einen großen in sich verwickelten Gesamtorganismus, der aus dem Leben stammt und ein Gesamtbild erzeugt, in dem Einzelheiten, zwar erkennbar bleiben, dennoch als Bestandteil des Ganzen erscheinen – etwa wie ein Baum mit seinen Ästen und Zweigen: „A árvore das artes [...] não é fulcrada mas tem rama implexa. O tronco de que partem os galhos que depois se desenvolverão livremente é um só: a vida.“⁹²² Dieses Gesamtgeflecht steht bildhaft für die Idee der Simultaneität, die sowohl im Alltagsleben als

⁹¹⁶ Ebd.

⁹¹⁷ Andrade (2010): 72.

⁹¹⁸ Ebd.: 85. Hervorhebungen im Original.

⁹¹⁹ Ebd.: 73. Hervorhebungen im Original.

⁹²⁰ Ebd.: 74. Zum Bild der Kunst als Maschine meint Avancini: „O conceito de máquina aplicada à obra de arte tem o duplo sentido de evitar a concepção imitativa, tendo a natureza como parâmetro maior, e de, também, tomar a nova realidade industrial como referência criadora. A máquina tornou-se para a maior parte dos modernos um tipo de modelo construtivo que deveria orientar a produção artística.“ (1987): 51.

⁹²¹ Diese Idee wird durch ein Zitat Gerhart Hauptmanns verstärkt, das Andrade im Zusammenhang mit der Behauptung, dass die modernistische Poesie größtenteils von Musikalität verzaubert und versinnlicht sei, in einer Fußnote heranzieht: „O artista, ao qual a finalidade de sua arte não seja música, está na fase do boneco.“ Vgl. Andrade (2010): 76, Fußnote 35.

⁹²² Ebd.: 82.

auch in den subjektiven Empfindungen spürbar ist. In diesem Zusammenhang wird auch die Vorstellung des totalen Endeffekts betont.

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ist der Mensch von einer Fülle an Innovationen geprägt, die sich über alle Bereiche des Lebens erstrecken. Es ist u.a. die Zeit der intensiven Industrialisierung, der Entwicklung neuer Kommunikationsmedien und Verkehrsmittel, die mehr Mobilität erlauben, der Entstehung der Psychoanalyse. Die Sinneswahrnehmungen und das Gemüt des Menschen werden von all den neuen Eindrücken überströmt und er erscheint selbst als vielfältiges Wesen. Andrade unterstreicht diesen Aspekt und lässt dabei auch das verschärfte Bewusstsein über die Vielfältigkeit der nationalen Identität erkennen:

Confundem-se os povos
As sub-raças pululam.
As sub-raças vencem as raças.
Reinarão talvez muito em breve?
O homem contemporâneo é um ser multiplicado.
...três raças se caldeiam na minha carne...
Três?⁹²³

Der moderne Dichter erscheint in dieser Szenerie als idealer Schöpfer der polyphonen Poesie. Der angestrebte totale Endeffekt würde dem Rezipienten ermöglichen, die grundlegende Vielfalt der Gegenwart synthetisch zu spüren bzw. zu erleben, d.h. eine komplexe totale Endempfindung in ihm hervorbringen – „À audição ou à leitura de um poema simultâneo o efeito de simultaneidade não se realiza em cada sensação insulada mas na SENSACÃO COMPLEXA TOTAL FINAL.“⁹²⁴

Es bleibt festzuhalten, dass die komplexen und simultanen lyrischen Empfindungen als Basis des künstlerischen, insbesondere poetischen Schaffens fungieren. Dabei ist in der modernen Dichtung eine Überlagerung von Ideen zu beobachten, im Gegensatz zur Dichtung vergangener Epochen wie der Romantik, welche die Ideen in einer linear-kausalen Kette zu verknüpfen versuchte. Letzteres kennzeichnet die Melodie, Ersteres die Polyphonie.⁹²⁵

Sträter macht darauf aufmerksam, dass der Polyphonie-Begriff in der internationalen Forschung bisher weniger bemüht wurde. Grund dafür sei eine subjektive Vorbelastung des Begriffs, die aus dem Umstand heraustritt, „[...] dass er als Poetik von dem Autor Andrade zur Rechtfertigung seines eigenen literarischen Werkes aus seiner musikalischen Ästhetik heraus entwickelt wurde [...].“⁹²⁶ Demnach sollte er nicht mit dem musikwissenschaftlichen Original verwechselt werden. Nichtsdestotrotz versteht er Andrades Polyphonie-Begriff „[...] weniger als die problemlose Anwendung eines musikwissenschaftlichen Fachterminus auf die Literatur als vielmehr einen aus der Musikwissenschaft entlehnten Hilfsbegriff [...].

⁹²³ Ebd.: 83.

⁹²⁴ Ebd.: 86. Hervorhebungen im Original.

⁹²⁵ Vgl. ebd.: 86-87.

⁹²⁶ Vgl. Sträter (2010): 147.

Gleichwohl eignet ihm eine Anschaulichkeit, die rein literarische Kompositionsstrukturen sinnfällig macht und zu seiner Verwendung berechtigt.⁹²⁷

Festzuhalten bleibt abschließend, dass Andrade sich mit *Escrava* bemüht, die Polarität zwischen Lyriismus als Rohstoff der Poesie und dem poetologischen Schöpfungsakt durch den Dichter aufzudecken und mit Theorieansätzen in Einklang zu bringen. In seinen eigenen Worten: „Eis o nosso primitivismo: trata-se de desembaraçar o mecanismo da poesia e as leis exatas do lirismo para começar a nova e verdadeira poética.“⁹²⁸

II.2.2. Mário de Andrades Sonderstellung im Modernismus

Wie bereits ausgeführt bildet der Modernismus den zweiten *Período nacional* der brasilianischen Literaturgeschichte und ist nach der Romantik die wichtigste Bewegung im Hinblick auf eine Konstruktion nationaler Identität – „[...] o Modernismo, depois do Romantismo, é o segundo grande momento de revisão geral da cultura brasileira [...]“,⁹²⁹ so José Aderaldo Castello. Die Hauptziele des Modernismus sind in diesem Zusammenhang: der Bruch mit überkommenen literarischen Traditionen und eine damit einhergehende ästhetische Befreiung, das Experimentieren mit neuen modernen Tendenzen der europäischen Avantgarde und vor allem die Herausbildung einer eigenständigen Kunst und somit das Erlangen der kulturellen Unabhängigkeit Brasiliens.

Mário de Andrade gilt – neben Oswald de Andrade – als ‚Stammvater‘⁹³⁰ des brasilianischen Modernismus und wird häufig als „[...] uma das personalidades literárias mais expressivas que o Brasil produziu no século XX“⁹³¹ bezeichnet. Historisch ist die Zeit, die Andrade erlebt, von den beiden Weltkriegen und dem sogenannten *entre-guerras* gekennzeichnet. Auf Brasilien bezogen lässt sich diese Zeit in drei wichtige Phasen unterteilen: Der erste Weltkrieg; die 1920er Jahre und der *Estado Novo* (auch ‚Vargas-Ära‘ genannt). Betrachtet man die Literatur jener Zeit – und die Kunst im Allgemeinen – weisen diese Phasen je verschiedene Ideale auf. Allen gemeinsam ist zwar das Streben nach einer eigenen kulturellen Identität, doch unterscheiden sie sich im Umgang mit der Identitätsfrage, insbesondere im Hinblick auf die künstlerischen Ausdrucksweisen. Marta Rossetti Batista

⁹²⁷ Ebd.: 145, Fußnote 128.

⁹²⁸ Andrade zit. nach Teles (1972): 186-187. Teles stellt fest, dass Andrade die Inspiration für *Escrava* in einem Artikel von Halina Izdebska gefunden zu haben scheint, der 1921 unter dem Titel „Lettres étrangères – la poésie russe des journées bolscheviks“ in der Nr. 11/12 der Zeitschrift *L'esprit nouveau* erschien. Andrades Worte standen als handschriftliche Notiz (auf Französisch) am Rand der Zeitschrift.

⁹²⁹ Castello (1974): 76.

⁹³⁰ Vgl. Meyer-Clason (1982): 170.

⁹³¹ Souza (2005): 27.

schreibt dazu: „[são três fases] que se diferenciam na forma de expressão e na extensão e finalidade que movem a procura das ‚raízes‘ da nacionalidade, sobretudo seu uso.“⁹³²

Literaturhistorisch erstreckt sich der Modernismus von den 1920er bis Anfang der 1960er Jahre. Er wird üblicherweise ebenfalls in drei Phasen gegliedert. Als Markstein für den Beginn des Modernismus gilt die berühmte *Semana de arte moderna*⁹³³, die im Februar 1922 in São Paulo stattfand. Die erste Phase der modernistischen Bewegung – zwischen 1922 und 1930 – wird in der Forschung wegen ihres kämpferischen Charakters als *fase heroica* bezeichnet. Sie bildet die revolutionärste Zeit des Modernismus und stellt einen Moment dar, in dem der Reifungsprozess der brasilianischen Literatur seinen Höhepunkt erreicht und das kulturelle Nationalbewusstsein sich verfestigt. Coutinho stellt dazu fest: „Foi durante a década de 1920 a 1930 que a consciência literária brasileira atingiu a maioridade. Então perderam os brasileiros a noção de expatriamento cultural [...]“⁹³⁴

Die zentrale Fragestellung der vorliegenden Arbeit – die Frage nach der Ausbildung einer nationalen Identität im Kontext der brasilianischen Volkskultur und mündlichen Literatur – rückt vor allem diese erste Phase des Modernismus in den Mittelpunkt der Analyse.⁹³⁵ Die Wahl begründet sich nicht zuletzt dadurch, dass die ‚heldenhafte Phase‘ des Modernismus die intensivste und fruchtbarste Zeit von Andrades literarischem Schaffen darstellt. Castello weist darauf hin, dass Andrade sein gesamtes Werk bereits in den 1920er Jahren angelegt hat: „[...] toda a sua obra é fermentada, revista, elaborada ou esboçada, nesse último caso, para posterior realização definitiva.“⁹³⁶ Ab den 1930er Jahren bis zu seinem Tod 1945 produziert Andrade zwar weiterhin literarische, literaturkritische und -theoretische Schriften, doch widmet er sich intensiver der Erforschung der – volkstümlichen und ‚gelehrten‘ – Musik, sowie seiner Tätigkeiten in der Kulturpolitik.

Literaturhistorisch wird der Beginn des Modernismus zwar offiziell auf das Jahr 1922 datiert, doch auch die Vorgeschichte der *Semana de arte moderna* sollte an dieser Stelle beachtet werden, um den revolutionären Kern der modernistischen Bewegung nachzuvollziehen. In den ersten zwei Dekaden des 20. Jahrhunderts ist in Brasilien ein starkes wirtschaftliches

⁹³² Batista (2002): 8.

⁹³³ Die *Semana de arte moderna* (Woche der modernen Kunst) war ein großes Kunstfestival, das am 13., 15. und 17. Februar 1922 am Stadttheater von São Paulo stattfand. Auf dem Programm standen Kunstaussstellungen (Malerei, Bildhauerei und Architektur), Lesungen, Vorträge und Musikkonzerte. Ziel war, innovative Ideen zu präsentieren.

⁹³⁴ Coutinho (2004, Bd. I): 26.

⁹³⁵ Der Modernismus wird als eine sehr komplexe Bewegung betrachtet, die sehr viele verschiedene Tendenzen propagiert, wobei ab den 1930er Jahren eine genaue Unterteilung in Phasen häufig schwer fällt. Castello schreibt dazu: „[...] podemos delimitar o Modernismo propriamente dito entre os anos de 1920 e 1960. Acatamos o reconhecimento de ‚fase heróica‘ pelos anos 20, de lutas e afirmações e de ‚fase áurea‘ a partir dos anos 30 em diante, de equilíbrio construtivo e de novas formulações [...]. Detalhando, verifica-se, na sucessão de décadas – 20, 30, 40, 50, 60 –, que cada uma traz sua marca característica, enriquecedora e renovadora, sempre em continuação [...]. Finalmente, quaisquer que sejam as projeções, a década de 60 é de exaustão do processo desencadeado a contar de 1922.“ Castello (1999, Bd. II): 71.

⁹³⁶ Castello (1974): 77.

Wachstum durch die Industrialisierung zu beobachten. Auf kultureller Ebene jedoch entwickelt sich unter den Intellektuellen zunehmend das Gefühl, die eigene Kultur sei nicht tatsächlich selbstständig, sondern vielmehr auf einer Art Imitationsästhetik gegründet, die dem Streben nach einer nationalen Identität zuwider laufe.⁹³⁷

In den 1910er Jahren sind viele der wichtigsten Intellektuelle des Modernismus noch junge Studenten, die über verschiedene Kanäle mit den neuen Avantgarde-Bewegungen aus Europa in Kontakt kommen.⁹³⁸ An dieser Stelle muss die Ausstellung von Anita Malfatti hervorgehoben werden, die 1917⁹³⁹ unter dem Titel *Exposição de Pintura Moderna* für Furore sorgt und zu scharfen Auseinandersetzungen in der brasilianischen *intelligentsia* führt.

In diesem Zusammenhang veröffentlicht Monteiro Lobato den Artikel „Paranóia ou mistificação?“ in der Zeitung *O Estado de São Paulo* und kritisiert Malfattis moderne Kunst vehement, auch wenn er ihr Talent anerkennt. Die avantgardistische Kunst, die Malfatti inspiriert, sieht er als eine ordinäre, nicht ernst zu nehmende Karikatur: „Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e ‚tutti quanti‘ não passam de outros tantos ramos da arte caricatural.“⁹⁴⁰ Als Antwort auf Lobatos Kritik veröffentlicht Oswald de Andrade einen Beitrag im *Jornal do Commercio*, in dem er Malfattis Ausstellung würdigt. Dabei lobt er insbesondere den innovativen Charakter von Malfattis Malerei, die einen deutlichen Bruch mit der traditionellen Ästhetik wagt: „A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão. [...] A sua arte é a negação da cópia [...]“⁹⁴¹ Oswald fügt hinzu, dass Malfattis gewagte Initiative als Motivation für die neue Künstlergeneration gelten soll: „A distinta artista conseguiu, para o meio, um bom proveito, agitou-o, tirou-o da sua tradicional lerdeza de comentários e a nós deu uma das mais profundas impressões de boa arte.“⁹⁴² Auch Mário de Andrade lässt sich von Malfattis moderner Kunst begeistern und inspirieren, wie er in späteren Schriften betont. Er bezeichnet die Künstlerin u.a. als „a maior pintora brasileira“ und „uma lírica exaltada que o Brasil de vera cultura“.⁹⁴³

Malfattis Ausstellung dient als Zündschnur für eine immer intensivere Diskussion über die Modernisierung der Kunst und die Entwicklung einer eigenständigen Ästhetik, die Brasilien eine eigene kulturelle Identität verleihen sollte. Kurz vor dem 100. Jubiläum der

⁹³⁷ Vgl. Brito (1964): 21.

⁹³⁸ Bereits 1912, nach seinem Aufenthalt in Europa, kommt Oswald de Andrade zurück nach Brasilien und verbreitet die Ideen, die der italienische Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti in seinem *Futuristischen Manifest* (im Original *Le futurisme*, 1909) veröffentlichte.

⁹³⁹ Im gleichen Jahr lernen sich Oswald und Mário de Andrade kennen und beginnen einen regen Ideenaustausch. Das ‚Treffen der beiden Andrades‘ wird in Brito (1964): 73-79 kontextualisiert.

⁹⁴⁰ Lobato (1917): 53. An einer anderen Stelle des Textes weitet Lobato seine Kritik aus und attackiert auch die modernen Tendenzen, die sich in der Literatur zeigen. Dabei kritisiert er indirekt Oswald de Andrade. Dort heißt es: „Arte moderna, eis o escudo, a suprema justificação. Na poesia também surgem, às vezes, furúnculos desta ordem, provenientes da cegueira nata de certos poetas elegantes, apesar de gordos, e a justificativa é sempre a mesma: arte moderna.“ Ebd.: 54.

⁹⁴¹ Andrade (1918): 61.

⁹⁴² Ebd.: 62.

⁹⁴³ Andrade zit. nach Brito (1964): 63-64.

Unabhängigkeitserklärung tritt bei den Intellektuellen verstärkt das Bewusstsein hervor, nicht nur die politischen Verhältnisse der Republik überdenken zu müssen, sondern neue Perspektiven auf allen Ebenen – politisch, sozial und kulturell – zu entwerfen. Bei der Konstruktion eines modernen Brasiliens oszillieren die Ideale der *intelligentsia* zwischen Tradition und Avantgarde.⁹⁴⁴

Ein Jahr vor der *Semana* wird die ‚modernistische Plattform‘ ins Leben gerufen. Sie soll die künstlerische Erneuerung in Brasilien anstoßen und vorantreiben. Ihre Leitlinien sind: 1) der Bruch mit der Vergangenheit, d.h. die Überwindung der romantischen, parnasianistischen und realistischen Ästhetiken; 2) die Erlangung einer ‚mental Unabhängigkeit‘ Brasiliens durch Ablehnung der europäischen (vorwiegend portugiesischen und französischen) Perspektive; 3) die Entwicklung neuer Techniken, um der modernen brasilianischen Realität künstlerischen Ausdruck zu verleihen und 4) die Förderung einer modernen literarischen Sprache. Dabei ging es um „[...] recriao artstica, trabalhada, transposio para o plano da arte de uma realidade impregnada de vida, dos seus conflitos, entrechoques, variedade e tumulto.“⁹⁴⁵

Das Jahr 1921 gilt als „ano fermento“ für die *Semana*. In diesem Kontext sticht der Beitrag Mario de Andrades besonders hervor, einerseits durch seine innovative Lyrik, die eine bis dahin unbekannte Originalität aufweist – „[...] versos de total ineditismo em toda a historia literria até ento registrada [...]“ –, andererseits durch seine aktiven Bemühungen um die Überwindung der veralteten Ästhetik.⁹⁴⁶ Dabei wird sein Einsatz weniger in seinen Gedichten als in seinen Prosatexten – vor allem in Essays und Chroniken – deutlich. An dieser Stelle muss die Artikelserie „Mestres do passado“, die im *Jornal do Commercio* erscheint, hervorgehoben werden. Es handelt sich dabei um eine Serie von sieben Beiträgen, die der Analyse der parnasianistischen Dichtung gewidmet sind und die wichtigsten Dichter der Zeit in den Mittelpunkt stellen – als ‚Meister der Vergangenheit‘.⁹⁴⁷ Andrade macht deutlich, dass die Ideale des Parnasianismus dem modernen Zeitgeist nicht mehr gemäß sind und die alten ‚Meister‘ der neuen Dichtergeneration nicht mehr als Vorbild dienen können.

Die Intellektuellen der neuen Generation intensivieren ihren Ideenaustausch und organisieren sich. Dabei bekommen sie Unterstützung vom Schriftsteller Graa Aranha, Mitglied der *Academia Brasileira de Letras*. Tufano beschreibt jene Tage als eine Zeit großen Aufruhrs, heftiger Debatten und dringender Forderungen.⁹⁴⁸ Vor diesem Hintergrund findet schließlich die *Semana* statt – eine Kunstveranstaltung, die für große Furore sorgt und

⁹⁴⁴ Vgl. Pinto (2001): 435.

⁹⁴⁵ Vgl. Tufano (2003): 16.

⁹⁴⁶ Vgl. Brito (1964): 253.

⁹⁴⁷ Thematisiert sind in den Beiträgen Francisca Julia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac und Vicente de Carvalho. Zudem dienen zwei Beiträge jeweils als Einführung und Fazit. Die gesamte Artikelserie bietet Brito (1964): 254-309.

⁹⁴⁸ Vgl. Tufano (2003): 17.

in der zeitgenössische Kritik insgesamt als Debakel beschrieben wird. Angegriffen wird vor allem die scheinbar mangelnde Konkretheit der Ziele. Doch trotz der zunächst negativen Resonanz erreicht die *Semana* ihr Hauptziel - eine neue Künstlergeneration vorzustellen, die für die Erneuerung der brasilianischen Kultur kämpft.⁹⁴⁹ Unter den Teilnehmern der *Semana* ragt Mário de Andrade heraus. Er engagiert sich besonders stark, liest dort Gedichte vor, die im gleichen Jahr in *Paulicéia desvairada* erscheinen, und hält einen Vortrag mit dem Titel „A escrava que não é Isaura“, vermutlich bereits der Entwurf für die gleichnamige, 1925 veröffentlichte Abhandlung.

Die erste Phase des Modernismus ist u.a. dadurch gekennzeichnet, dass sich im Anschluss an die *Semana* verschiedene Gruppen herausbilden, die unterschiedliche Auffassungen bezüglich der Modernisierung der nationalen Literatur vertreten. Diese Gruppen werden u.a. durch Zeitschriften und Manifeste bekannt. Tufano macht darauf aufmerksam, dass sie zwar von kurzer Lebensdauer sind, aber doch als ein deutliches Indiz für die ‚kulturelle Unruhe‘ („*inquietação cultural*“) der Zeit betrachtet werden können.⁹⁵⁰ Die vorliegende Arbeit geht auf diese Entwicklungen nicht tiefer ein.⁹⁵¹ Die Literatur zu diesem Gegenstand ist bereits äußerst umfangreich. Darüber hinaus stand Andrade zwar stets im regen Ideenaustausch mit seinen Zeitgenossen, dennoch lässt er sich keiner bestimmten Gruppe zuordnen. Er ging eigene Wege und verfolgte konsequent seine programmatischen Ansichten. Ziel dieser Arbeit ist daher, Andrades Diskurs genauer zu erörtern und seine Sonderstellung hinsichtlich eines gezielten Rückgriffs auf Folklore und speziell Traditionen mündlicher Literatur zu untersuchen.

In diesem Zusammenhang muss unterstrichen werden, dass Andrades Denken ein neues Konzept von nationaler Identität entscheidend geprägt hat, ein Konzept, das mit dem Begriff der *brasilidade* in Verbindung gebracht wird. Der Begriff ist in der Tat diffus und entbehrt einer verbindlichen Definition. Vielmehr variiert sein Gebrauch je nach der sozialen oder kulturellen Perspektive, die in verschiedenen Diskursen jeweils eingenommen wird. Im weitesten Sinne bezeichnet er die Vorstellung von einer genuin brasilianischen Nationalidentität in ihrer Gesamtheit bzw. die ‚nationalistische Ideologie‘⁹⁵² und ihre Variationen. Castello hebt in Andrades Gedankengut eine ‚ganzheitliche Betrachtungsweise‘, eine „*visão totalizante do Brasil*“ hervor, die synthetisierend erscheint.⁹⁵³ Den Begriff der *brasilidade* definiert er in diesem Sinne als „[...] expressão que substituindo nacionalismo indica compreensão e revelação do todo [...]“.“⁹⁵⁴ In diesem Zusammenhang

⁹⁴⁹ Vgl. ebd.: 25.

⁹⁵⁰ Vgl. ebd.: 34.

⁹⁵¹ Eine umfangreiche Darlegung der sogenannten modernistischen ‚Verkündungen‘ und ‚Doktrinen‘ in Zeitschriften und Manifesten bietet Castello (1999, Bd. II): 73-92.

⁹⁵² Vgl. Castello (1999, Bd. II): 94.

⁹⁵³ Ebd.: 93.

⁹⁵⁴ Ebd.: 92.

lässt sich eine dialektische Beziehung zwischen Tradition und Innovation beobachten, in deren Kern der Künstler/Schriftsteller selbst und seine Schöpfungen stehen. Das Bild der synthetisierenden ‚Gesamtbetrachtung‘ erinnert an Andrades Prinzip der poetischen Polyphonie. Bezogen auf die *brasildade* sollte sie die Komplexität der nationalen Identität als Ganzes ausdrücken.

Castello weist darauf hin, dass Andrades Programm zur Nationalisierung der Literatur zwei zusammenhängende Fragen in den Mittelpunkt rückt: zum einen die Frage nach der Sprache, zum anderen die damit verbundene Frage der *brasildade* als ‚Gesamtidentität‘: „É possível que as cogitações em torno da língua e da brasildade lhe tenham surgido simultaneamente“,⁹⁵⁵ „[...] no caso de língua e brasildade, as investigações e reflexões que [Andrade] nos deixou positivamente se confundem e se completam.“⁹⁵⁶

Ab 1924 ist in Andrades Diskurs ein ‚Bemühen um Nationalisierung‘ („esforço nacionalizante“⁹⁵⁷) zu beobachten. Es sollten so die Wesenszüge der brasilianischen Kultur gefestigt werden, ohne sie jedoch auf regionalistische Eigenheiten zu beschränken. Nach den ersten rebellischen Jahren nach der *Semana* ging es Andrade nun darum, klarere Ziele für die kulturelle Modernisierung und Nationalisierung zu formulieren. Er bemüht sich, seine Ansichten und Absichten in seinen Schriften zu erläutern und zu begründen. Zur Vorstellung einer brasilianischen Kultur, die durch ihre Eigenständigkeit einen universellen Charakter erlangen sollte, äußert sich Andrade in einem Brief an Manuel Bandeira:

[...] é só sendo brasileiro que nos universalizaremos. Essa ideia é minha já faz tempo. [...] Minha ideia exata é que é só sendo brasileiro isto é adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira que nos universalizaremos, pois que então concorreremos com um contingente novo, novo assemblage de caracteres psíquicos no enriquecimento do universal humano.⁹⁵⁸

Araújo meint dazu:

[...] tal esforço contracenava com a intenção clara, do autor [...], de colocar o assunto a serviço do lirismo e não fazer do assunto nacional o carro-chefe de um programa de oposição, por exemplo, a um programa regionalista ou localista. [...] buscava-se, de forma consciente ou não, dar um sentido ao ‚esforço nacionalizante‘ através da expressão lírica. Para Mário de Andrade, o objetivo mais geral seria dotar o Brasil de uma literatura ‚universal‘ e moderna, na medida em que representasse uma cultura própria.⁹⁵⁹

In diesem Zusammenhang plädiert Andrade dafür, dass Künstler sich aktiv an dem kulturellen Modernisierungsprozess beteiligen, indem sie eine brasilianische Kunst erschaffen, die zwar Berührungspunkte mit den alten europäischen Zivilisationen aufweisen

⁹⁵⁵ Ebd.: 94.

⁹⁵⁶ Castello (1974): 77.

⁹⁵⁷ Araújo (o.J.): 1.

⁹⁵⁸ Andrade zit. nach Castello (1974): 78.

⁹⁵⁹ Araújo (o.J.): 1.

kann, dennoch nicht bloße Imitation sein darf. In einem Brief an Joaquim Inojosa, der im Dezember 1924 im *Jornal do Commercio* veröffentlicht wird, erklärt er, dass die (damals noch unveröffentlichte) Abhandlung *A escrava que não é Isaura* zwar auf einer ‚fremden‘ – europäischen – Poetik basiert, dass aber darin die Idee der ‚Brasilianisierung‘ kanalisiert und transportiert werden sollte.⁹⁶⁰ Die Kunst zu ‚brasilianisieren‘ bedeutet in seinem Diskurs, der Kunst auch eine soziale Funktion zu verleihen, indem sie die Vielfalt der modernen Realität widerspiegelt. In diesem Sinne spricht Andrade von *arte de ação* oder *arte interessada*,⁹⁶¹ deren Ziel nicht die mimetische Schönheit, sondern der Ausdruck der brasilianischen Psyche sein sollte – die moderne Kunst soll demnach nicht kontemplativ und idealistisch, sondern aktiv und praktisch sein. Diese Gedanken erläutert er in einem Artikel mit dem Titel „Modernismo e ação“, der im Mai 1925 ebenfalls im *Jornal do Commercio* veröffentlicht wird. Dort zieht er zunächst ein kritisches Fazit über die ersten Jahre der modernistischen Bewegung, als der rebellische Charakter der Manifestationen den Eindruck vermeintlicher Ziellosigkeit hinterließ. Eine Vorstellung, der er widerspricht. Ungeachtet der scheinbaren Unsortiertheit der ersten modernistischen Forderungen erkennt Andrade in ihrem Innovationsanspruch den Leitfaden der modernistischen Bewegung. Nicht zuletzt ruft er zur aktiven ‚Brasilianisierung des Brasilianers‘ auf - durch ein künstlerisches Schaffen, das der brasilianischen Realität verpflichtet ist. Im Folgenden werden die Schlüsselstellen dieses Textes hervorgehoben:

Todos os movimentos artísticos brasileiros têm sido até agora de imitação. O modernismo também. Se desde o princípio da guerra⁹⁶² uma tendência modernizante já se denunciava aqui em São Paulo [...], essa tendência no fim da guerra era um verdadeiro movimento, consciente de si mesmo [...]. Fomos buscando pelas ruas os tipos da mesma família, Família de estourados, não? Ao menos é o que se diz por aí. Em 1919 já os estourados se sentiam bem fortinhos [...]. O muque crescia com o aumento do grupo e com os estudos. [...] Foi uma pândega. Um cortejo de exageros. Nossos e dos nossos inimigos. [...] Vencemos? Me parece que sim. Ao menos este pensamento entrou na cabeça de todos os artistas da nossa terra: Carece fazer qualquer coisa de novo.

O novo!... [...] Onde estava o novo? Lá fomos, que macacos! buscar o novo nas Europas. E imitamos os ‚ismos‘⁹⁶³ europeus. Duas coisas diferenciavam as nossas imitações das anteriores: imitávamos o presente e não orientação já fundada fazia muito; e, tal e qual o Romantismo, seguíamos uma tendência universal. [...] E tanto assim que se deu conosco essa coisa bonita de nós ‚descobrirmos‘ novidades que já estavam descoberta por artistas ainda ignorados por nós. [...]

Como o grupo modernista de verdade ainda fosse o de São Paulo, aqui ele organizou a famosa Semana de Arte Moderna em que fomos vaiados. [...] E merecíamos. [...] Todas aquelas manifestações diferentes sem uma explicação que lhes designasse o fundamento comum, naturalmente havia de azaranzar o público. Foi o que aconteceu... E fomos vaiados. [...] O que justifica e vai honrar o nosso

⁹⁶⁰ Vgl. Castello (1999, Bd. II): 95.

⁹⁶¹ Vgl. Andrade (1925).

⁹⁶² Andrade bezieht sich auf den ersten Weltkrieg.

⁹⁶³ Hier meint Andrade die europäischen Avantgarde-Bewegungen.

movimento é sua face atual, evolução de certas tendências obscuras ainda naquele tempo, porém já existentes nas primeiras obras que criamos. A principal delas é fazer uma arte de ação. [...] Tem beleza em nossas obras porém ela é apenas um meio de interessar e de chamar a atenção para as coisas úteis e práticas. [...] essa arte por assim falar interessada que estamos criando é que vai determinar pela primeira vez enfim a psicologia integral do brasileiro. [...] O Brasil não carece de bonitezas. [...] O Brasil tem tudo: secas cearenses, praga do café, lepra, política, barbeiro, patriotas (?), mulheres bonitas, baía de Guanabara, revoluções que não conseguem vencer e o rio Amazonas. Tem até poetas, meu Deus! Só que o Brasil não tem é brasileiros. [...]

Dentro dessa norma de arte-ação é que estamos construindo a nossa obra. [...] É possível que algumas vezes uma ou outra manifestação se pareça mais ou menos com o que se faz pela Europa mas é simples coincidência de objetivos. Estamos com o espírito inteiramente voltado para o Brasil. [...] O nosso atual movimento se caracteriza sobretudo nisto: abandonou o idealismo e é prático. [...] Brincamos com a arte. [...] E na liberdade do brinquedo se determinam inconscientemente muitas características duma raça. [...] Deixaremos de ser estaduais para sermos nacionais enfim. Deixaremos de ser afrancesados, [...] aportuguesados, germanizados, não sei que mais, pra nos abasileirarmos. Eu tenho orgulho já de dizer que sou um brasileiro abasileirado. [...] Até nós a arte brasileira foi um plátano: árvore de ornamentação. Nós [...] estamos realizando o mistério alimentar do aipim: arranca-se a planta bonita que enverdece a terra, mas porém surge agarrada no caule a raiz que mata a fome: essa fome da Pátria, porca parida que devora os próprios filhos. No dia em que nós formos bem filhos da nossa terra, a humanidade se enriquecerá de mais uma expressão que me parece bem gostosa: o brasileiro. Eu sempre repito isso.⁹⁶⁴

Der Artikel verbindet zwei grundlegende Aspekte von Andrades Projekt zur Nationalisierung der Kunst. Zum einen greift seine Darlegung über die *arte ação* die Vorstellung des Künstlers als aktiven Schöpfer wieder auf. Ein Konzept, das er in *Escrava* bereits ausführlich behandelt hatte. Andererseits wird in dem Text seine Forderung deutlich, dass die brasilianische Literatur – ja Kunst im Allgemeinen – auf der ‚nackten Poesie‘ basieren soll. Dies wird durch die Metapher des *aipim* (Maniok) verdeutlicht: Nicht im schönen Äußeren, sondern in den tief liegenden Wurzeln steckt die Essenz, aus der sich der künstlerische Ausdruck der brasilianischen Psyche speisen soll. Diese Wurzeln wird Andrade in den folkloristischen Traditionen und in der gesprochenen – brasilianischen – Sprache suchen.

Die Zeit zwischen 1925 und 1927 ist für das Ordnen seiner Ideen entscheidend. Souza beschreibt diese Phase als eine Zeit der „perplexidade e reavaliações“, in der Andrade darum bemüht ist, Europa zu ‚bekämpfen‘ und Portugal zu ‚vergessen‘.⁹⁶⁵ Mit der Veröffentlichung von *Macunaíma* 1928 beendet Andrade diese Phase, in der er die Nationalismus-Flagge vehement hisst – in seinen eigenen Worten eine Zeit des „nacionalismo de estandarte“.⁹⁶⁶ Nachdem er damit die Grundlage für eine Nationalisierung der Literatur nach seinen ästhetischen Prinzipien gelegt hat, beabsichtigt er nun, ‚bescheidene‘ und ästhetisch unabhängige Werke zu schreiben – „trabalhos que deseja

⁹⁶⁴ Andrade (1925): 544-547.

⁹⁶⁵ Vgl. Souza (2005): 56.

⁹⁶⁶ Andrade zit. nach Souza (2005): 56.

recatados e esteticamente independentes⁹⁶⁷ –, die auf einer unmittelbaren Kenntnis des brasilianischen Volks und seiner Realität fußen sollten.

Gilda de Melo e Souza stellt fest, das Andrade am Ende der 1920er Jahre, einige Jahre nach der „arrancada heróica do Modernismo,“ ein „gespaltener“ Mann ist. Andrade ist nicht nur zwischen den Erwartungen seiner Mitstreiter und seinen eigenen Ansichten hin und her gerissen, sondern auch zwischen seiner Rolle als ikonoklastischer Erneuerer der Kunst und seinem Wunsch nach persönlicher Erfüllung. Mit einer gewissen Melancholie und Unsicherheit blickt er auf sein Werk zurück, seinen Überzeugungen bleibt er aber größtenteils treu.⁹⁶⁸ Das Ende der 1920er Jahre ist für Andrade eine Zeit des Umbruchs, die u.a. von seinen sogenannten ethnographischen Reisen geprägt ist. Reisen, die der Feldforschung dienen und ihn in den Norden und Nordosten führen. Sie sollen in einem späteren Kapitel behandelt werden. Zur gleichen Zeit wendet sich Andrade verstärkt der Musik zu. Er sucht und findet in ihr eine Art „Zuflucht“⁹⁶⁹. Seine Überlegungen zur Musik sind indes eng mit denen zur Literatur verknüpft.

II.2.3. Literatur und Musik: zwei Fronten der kulturellen Nationalisierung

Dass Musik und Literatur Andrades Denken schon von Anbeginn seiner intellektuellen Tätigkeiten prägen, steht außer Zweifel. Seine bedeutsamsten programmatischen Schriften zur modernistischen Poetik – „Prefácio interessantíssimo“ und *Escrava* – zeigen die Wechselbeziehung und gegenseitige Beeinflussung zwischen seinen musik- und literaturwissenschaftlichen Überlegungen. Sein Streben nach der Konstruktion einer nationalen Identität gilt sowohl für die Literatur als auch für die Musik. In seinen Bemühungen um diese Nationalisierung, löst er einerseits „[...] den literarischen Stil Brasiliens von seinem einengenden grammatikalischen und lexikalischen Gerüst des Portugiesischen, wie es im ehemaligen Mutterland gepflegt wurde [...]“, andererseits plädiert er für „[...] eine brasilianische klassische Musik, die folkloristische Elemente verwenden sollte.“⁹⁷⁰

Literatur und Musik gehen während seiner gesamten Schaffenszeit (manchmal explizit, manchmal indirekt) stets Hand in Hand. Dennoch weiß Andrade, diese beiden Dimensionen zu unterscheiden. Einerseits ist er der Musikforscher, der sich um eine realitätstreue Aufzeichnung und Bekanntgabe der musikalischen Eigenheiten Brasiliens bemüht,

⁹⁶⁷ Souza (2005): 57.

⁹⁶⁸ Vgl. ebd.: 20-21.

⁹⁶⁹ Vgl. ebd.: 21.

⁹⁷⁰ Sträter (2010): 114.

andererseits ist er der gelehrte Schöpfer einer nationalen Dichtung, die größtenteils von der Beobachtung der brasilianischen Folklore inspiriert wird.⁹⁷¹

In diesem Kontext erscheinen im gleichen Jahr (1928) die zwei Werke, die diese beiden Facetten jeweils am deutlichsten repräsentieren, die musikwissenschaftliche Abhandlung *Ensaio sobre a música brasileira*⁹⁷² und der Rhapsodie-Roman *Macunaíma*, der im Analysekorpus der vorliegenden Arbeit als zentraler Text steht und später genauer betrachtet wird. Diese Werke reflektieren „[...] die beiden Seiten einer Münze, mit der die Schuld einer nationalen Kunst beglichen wird.“⁹⁷³ In der Tat lassen sich in beiden Schriften wichtige Berührungspunkte feststellen.⁹⁷⁴ Die musikwissenschaftlichen Überlegungen aus *Ensaio* decken jedoch nicht nur mit *Macunaíma* eine Verbindung auf, sondern lassen sich vielmehr auf Andrades gesamtes Literaturverständnis übertragen.

In diesem Kontext erhält der Rückgriff auf die Folklore einen erheblichen Stellenwert, wenn es um die Konstruktion der nationalen Identität geht – „O Brasileiro é um povo esplendidamente musical. Nosso populario sonoro honra a nacionalidade.“⁹⁷⁵ Andrade weist darauf hin, dass die brasilianische Musik – wie die Literatur – in den vorigen Epochen weniger die Eigenheiten des brasilianischen Volkes in seiner komplexen Totalität als vielmehr (nur) Bestandteile der einzelnen Kulturen widerspiegeln würde, die bei der Herausbildung der Nation beteiligt waren, insbesondere die portugiesische und die afrikanischen. Er erkennt zwar, dass mit der politischen Unabhängigkeit ein natürlicher Prozess der Verschmelzung – ja ‚Mestizierung‘ – in der Musikfolklore verstärkt wird, stellt jedoch fest, dass das Gleiche (oder: dasselbe) nicht für die Kunstmusik gilt. Dieser Prozess der Identitäts(er)findung sollte von den Modernisten in Gang gesetzt werden. *Ensaio* versteht sich daher auch als „[...] ein Manifest und somit eine Anweisung an brasilianische Komponisten – den Künstler allgemein –, wie und was sie zu komponieren hätten, um eine brasilianische Musik zu schaffen.“⁹⁷⁶ So zeigt der Autor die Notwendigkeit auf, die volkstümlichen Überlieferungen als Vorbild und Inspirationsquelle zu nutzen, um die Kunstmusik zu nationalisieren. Dieser Gedanke wird in den folgenden Zitaten verdeutlicht:

Até ha pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior á nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatoria. Os elementos que a vinham formando se lembravam das *bandas de alem*, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclorica dos meados do seculo passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Imperio que êles principiam

⁹⁷¹ Vgl. Lopez (1976 a): 15.

⁹⁷² Im Folgenden wird das Werk in der Kurzform *Ensaio* genannt.

⁹⁷³ Sträter (2010): 148.

⁹⁷⁴ Vgl. dazu die Arbeiten von Souza (1979) und Sträter (2010).

⁹⁷⁵ Andrade (1972): 72.

⁹⁷⁶ Sträter (2010): 148.

abundando. Era fatal: Os artistas numa raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela.

O que importa é saber si a obra desses artistas deve ser contada como valor nacional. Acho incontestável que sim. Esta verificação até parece ociosa, mas pro meio moderno brasileiro sei que não é.⁹⁷⁷

O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça.

Onde que estas estão? Na música popular.⁹⁷⁸

Andrade kritisiert die in Europa verbreitete Ansicht, dass die Elemente für eine genuine brasilianische Kunst ausschließlich in der indigenen Folklore zu finden seien – „Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos.“⁹⁷⁹ Hier lässt sich indirekt auch eine Kritik an den Idealen der Romantik feststellen, die ein mit eurozentrischen Werten ausgeschmücktes Bild des autochthonen Indios als Verkörperung des authentischen Brasilianers propagierte. Die Komplexität der brasilianischen Nationalidentität als synthetische Verschmelzung, die im romantischen und im zeitgenössischen europäischen Diskurs vernachlässigt wird, sollte nicht ungeachtet bleiben, zumal sie im kollektiven Gedächtnis des Volks bereits fest verankert erscheint. In diesem Sinne zieht er das Fazit: „Uma arte nacional não se faz com escolha discricionaria e dileitante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo.“⁹⁸⁰

Angesichts der Tatsache, dass Andrade sich stets mit der brasilianischen Folklore und mit folkloristischen Theorien beschäftigt hat, liegt es auf der Hand, dass er in der brasilianischen Musik dieselben Wesenszüge erkennt, die in der Folkloristik für die mündliche Literatur als kennzeichnend genannt werden. Die portugiesische, die afrikanischen und indigenen Kulturen seien demnach die Ursprungsquellen, die in der mündlich überlieferten Volkskultur zu einer eigenständigen nationalen Einheit amalgamieren würden, wobei die jeweiligen Beiträge unterschiedlich weitreichend erscheinen – was wiederum durch die sozialen Verhältnisse während der Kolonialzeit begründet ist. Er behauptet: „Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feito a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta.“⁹⁸¹

⁹⁷⁷ Andrade (1972): 13. Hervorhebung im Original.

⁹⁷⁸ Ebd.: 20. Andrade verwendet die Bezeichnung *popular* weitestgehend als Synonym für ‚volkstümlich‘ oder ‚folkloristisch‘ und meint damit „[...] sowohl ethnische Musik der Ureinwohner und der Afrikaner als auch das europäische Musikerbe der Folklore [...]“ (Sträter [2010]: 148).

⁹⁷⁹ Andrade (1972): 15.

⁹⁸⁰ Ebd.: 15-16.

⁹⁸¹ Ebd.: 25. Der Autor fügt hinzu, dass neben den drei genannten Hauptethnien auch andere Kulturen die brasilianische Musik beeinflusst haben – die spanische und andere europäische, sowie

Im Hinblick auf die Verbindung zwischen seinen musik- und literaturwissenschaftlichen Überlegungen muss hier ein weiterer Aspekt von Andrades *Ensaio* hervorgehoben werden. Die Idee des Künstlers als aktiver und kreativer Schöpfer, die er in der programmatischen Schrift *A escrava que não é Isaura* propagiert, findet Einklang in den Darlegungen aus *Ensaio*. Es sei hier daran erinnert, dass die literaturtheoretischen Thesen in *Escrava* größtenteils auf seinen musikologischen Kenntnissen fußen.

In diesem Zusammenhang preist er die Volkslieder als Zeugnisse einer wahren *brasilidade*, weist jedoch auf die technischen Mängel, durch die sie einer nationalen Kunst nicht gerecht werden könnten. Sie werden als Rohstoff betrachtet, der durch die Hand des Künstlers (des Musikers) ästhetisch verarbeitet werden sollte: „[...] a música artistica não pode se restringir aos processos harmonicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles.“⁹⁸² Um diesem Nationalisierungsanspruch Rechnung zu tragen, sollte ein neues Harmoniesystem geschaffen werden, das sich von den in Europa verbreiteten Prozessen abheben und somit die brasilianische Eigenheit betonen würde. Als Lösung schlägt Andrade die polyphone Darstellung vor: „Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caracter nacional é na polifonia.“⁹⁸³

In diesem Kontext wird die Ansicht vertreten, dass die nationale Musik – wie allgemein die nationale Kunst – weder exotisch, weil ausschließend, noch individualistisch, weil einseitig, sein darf. Im Gegenteil sollten die vielfältigen ethnischen Elemente, die die brasilianische Identität bilden, mitberücksichtigt werden, wobei die Folklore die ideale lyrische Quelle für das künstlerische Schaffen darstellt. In Andrades Worten:

[...] o artista não deve ser nem exclusivista nem unilateral. [...] O exclusivista brasileiro só mostra que é ignorante do fato nacional.⁹⁸⁴

O que a gente deve mas é aproveitar todos os elementos que concorrem prá formação permanente da nossa musicalidade etnica. [...]

O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquissimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenomeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música amerindia, africana, portuga ou europeia. Não faz música brasileira não.⁹⁸⁵

Von diesen Gedanken ausgehend setzt sich Andrade mit der Frage nach der idealen Darstellungsform auseinander und kommt dabei „[...] zum Kernpunkt seines Anliegens“, bei

lateinamerikanische Kulturen. Zudem seien auch die neuen Einflüsse zu berücksichtigen, vor allem durch Nordamerika (Jazz) und Argentinien (Tango).

⁹⁸² Ebd.: 49.

⁹⁸³ Ebd.: 52.

⁹⁸⁴ Ebd.: 27.

⁹⁸⁵ Ebd.: 29.

dem Literatur und Musik sich deutlich berühren.⁹⁸⁶ Er stellt fest, dass der ‚nationale Gesang‘ („canto nacional“) eine breitgefächerte formale Vielfalt aufweist,⁹⁸⁷ die zum einen eine Annäherung an klassische, geschätzte Formen ermöglicht, zum anderen die notwendigen lyrischen Elemente für den modernen, polyphonen Ausdruck des Nationalen bieten würde: „Todas essas formas [...] nos levando pro rapsodismo da Antiguidade (Egito, Grecia) e nos aproximando dos processos lirico-discursivos dos sacerdotes indianos e cantadores ambulantes russos, nos dão elementos formalísticos e expressivos prá criação da melodia infinita caracteristicamente nacional.“⁹⁸⁸

Es bleibt noch festzuhalten, dass Andrade in seinen Überlegungen über Musik und Literatur die Idee der *arte de ação* nicht außer Acht lässt. In diesem Sinne stellt er fest, dass die kulturelle Nationalisierung nicht nach einem philosophischen, sondern nach einem sozialen Kriterium, einem „criterio de combate“, erfolgen soll.⁹⁸⁹ Dahingehend behauptet er: „O periodo atual do Brasil, especialmente nas artes é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado ás orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estetico. Ele é social.“⁹⁹⁰ Und ergänzt schließlich: „Todos os meus trabalhos jamais não foram vistos com visão exata porquê toda a gente se esforça em ver em mim um artista. Não sou. A minha obra desde ‚Paulicea desvairada‘ é uma obra interessada, uma obra de ação.“⁹⁹¹

Musik und Literatur erscheinen in Andrades Diskurs als ‚Ikone‘, die durch den Rückgriff auf die Folklore ergänzt werden.⁹⁹² Durch die Verbindung dieser drei Dimensionen beansprucht er, die gelehrte und die volkstümliche Kunst zu verknüpfen, um die brasilianische Kultur zu modernisieren und zu nationalisieren.

II.2.4. Mário de Andrade: Folklorist?

Am Ende der 1920er Jahre, d.h. in der *fase heroica* des Modernismus, werden die ersten Indizien einer sogenannten „[...] harmoniosa troca de serviços entre literatura e estudos sociais“ spürbar, so Antônio Cândido.⁹⁹³ Dieser Prozess entwickelt sich u.a. durch die

⁹⁸⁶ Vgl. Sträter (2010): 149.

⁹⁸⁷ Andrade (1972): 63.

⁹⁸⁸ Ebd.: 64.

⁹⁸⁹ Ebd.: 19.

⁹⁹⁰ Ebd.: 18.

⁹⁹¹ Ebd.: 73.

⁹⁹² Vgl. Barros (2002): 56

⁹⁹³ Cândido zit. nach Araújo (o.J.): 1.

Bestandsaufnahme volkstümlicher Traditionen durch die modernistische *intelligentsia*, die nun auch in den Bestand der gelehrten Kultur eingegliedert werden würden.⁹⁹⁴

Unter den vielfältigen Idealen der modernistischen Bewegung werden hier die Hinwendung zur Folklore und ihre Aufwertung als lyrische Inspirationsquelle für die Schöpfung der nationalen Literatur unterstrichen. Die volkstümliche mündliche Literatur erscheint für die Modernisten einerseits als Ausdruck der *brasilidade*, andererseits als ein reiches Repertoire, dem die nationalen Künstler sich bei ihrem Schaffensprozess bedienen sollten. In diesem Sinne wird im Modernismus „literatura folclórica“ mit „literatura nacionalística“ gleichgestellt, so Coutinho.⁹⁹⁵

Mário de Andrade bemüht sich, die brasilianische Realität zu erfassen, indem er zum einen Brasilien als Teil eines breiteren lateinamerikanischen Komplexes betrachtet, zum anderen und vor allem aber dadurch, dass er die Eigenheiten der nationalen Kultur aufzudecken sucht.⁹⁹⁶ Dabei untersucht er intensiv die Volkskultur, die Folklore, um das Wesen des brasilianischen Volkes in seiner Vielfalt zu erschließen.

Bereits 1920 beginnt Andrade, Volkslieder und andere Zeugnisse der Musikfolklore in seiner nächsten Umgebung zu sammeln und aufzuzeichnen. Die Sammeltätigkeit betreibt Andrade bis zu seinem Tod, wobei sein Interesse nicht nur der volkstümlichen Musik, sondern alle Bereiche der Folklore umfasst – materielle und immaterielle.

Nach Sílvio Romero gilt Mário de Andrade als der erste brasilianische Intellektuelle, der den Stellenwert der mündlichen Literatur bei der Konstruktion der nationalen Identität anerkennt und offenbart. Im weitesten Sinne wertet er die gesamte Folklore als wesentliches Element bei Herausbildung der nationalen Kultur. Für Andrade, wie früher für Romero, gestalten die Erforschung der Folklore und die kritische Auseinandersetzung mit ihren Manifestationen die Bemühung um die kulturelle Nationalisierung und insbesondere um die Konstruktion einer eigenständigen Literatur.

In den 1920er Jahren ist die Folkloristik noch keine etablierte Wissenschaft, sondern eine „área imprecisa de estudos“,⁹⁹⁷ wie es Elizabeth Travassos ausdrückt. Diese ‚Unbestimmtheit‘ lässt sich auch in Andrades Terminologie spüren, die sich im Laufe seiner Studien weiterentwickelt. Anfangs benutzt er Begriffe wie *popular* und *populário*, eher selten *folclore* und *folclórico* – dennoch immer synonym zu den ersten. Der Folklorebegriff erscheint im Laufe der 1920er Jahre immer häufiger in seinen Werken, was als Zeichen der Anerkennung des Forschungsgegenstands und der Wissenschaft selbst gesehen werden

⁹⁹⁴ Vgl. Araújo (o.J.): 1.

⁹⁹⁵ Vgl. Coutinho (2004, Bd. I): 241.

⁹⁹⁶ Vgl. Lopez (1976 a):15

⁹⁹⁷ Travassos (2002): 91

kann. Im *Ensaio sobre a música brasileira*, der als eine ‚ethnomusikologische Studie *avant la lettre*⁹⁹⁸ betrachtet werden kann, wird der Begriff häufiger verwendet.

Andrade findet in der Folkloreforschung Motivation und Inspiration für seine schriftstellerische Tätigkeit, das bezeugen viele seiner Werke.⁹⁹⁹ Dabei spielt nicht nur die intensive Beschäftigung mit folkloristischen Theorien eine Rolle, sondern auch die direkte Erfahrung, die er auf drei verschiedenen Reisen macht.

1924 reist Andrade mit einer Gruppe¹⁰⁰⁰ nach Minas Gerais, um die Feierlichkeiten der Osterwoche zu erleben und religiöse Aspekte zu untersuchen, die sie für authentisch brasilianisch halten. Andrade nennt die Reise *Viagem da descoberta do Brasil*, zumal das Ziel der Gruppe ist, historische und kulturelle Wurzeln Brasiliens zu entdecken. Caio Meneguello Natal meint dazu:

[...] os modernistas visavam, com esta excursão, procurar os traços históricos e artísticos da civilização brasileira. A viagem do grupo paulista a Minas surge dentro desta proposta marioandradina e modernista de visitar o passado brasileiro, naquilo que ele possuía de mais genuíno, de descobrir as origens da nacionalidade para se construir um país moderno. A partir da descoberta desse passado, os modernistas reviveriam uma tradição perdida e, por conseguinte, constituiriam as bases de uma identidade moderna brasileira, seja ela estética, política ou histórica.¹⁰⁰¹

Die Reise nach Minas Gerais, während der er sich insbesondere vom volkstümlichen Handwerk begeistern lässt, motiviert Andrade für weitere Untersuchungen der Volkskultur. Durch die immer intensiver werdende Auseinandersetzung mit der Folklore versteht Andrade den Norden und den Nordosten Brasiliens als reiche ‚Depots‘ volkstümlicher Traditionen, als Schatztruhen der Volkskultur. Dabei wird sein Interesse geweckt, die beiden Regionen persönlich kennen zu lernen. So plant er bereits 1926 eine Reise in den Nordosten, um ‚ethnographische Arbeit‘, d.h. Bestandsaufnahme zu leisten – eine Reise, die erst zwei Jahre später realisiert werden kann.

Telê Ancona Lopez weist darauf hin, dass der Autor – der zu diesem Zeitpunkt bereits folkloristische Traditionen untersucht und Materialsammlung betreibt – die Folkloristik nicht als autonome, isolierte Wissenschaft sieht, sondern sie als Ethnographie versteht und ganz bewusst in die Sozialwissenschaften einordnet. Dabei erhebt er sich gegen eine damals vertretene elitäre Positionierung, die die Folklore von den anderen sozialen Phänomenen entkoppelt und die Folklorestudien als eine Aufwertung des Pittoresken versteht.¹⁰⁰²

⁹⁹⁸ Vgl. ebd.

⁹⁹⁹ Als Beispiel seien hier nur einige genannt: der Gedichtband *Clã do Jabuti* (1927), *Macunaíma* (1928) und *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), sowie verschiedene Chroniken.

¹⁰⁰⁰ Neben Andrade sind in der Gruppe Oswald de Andrade, sein Sohn Nonê, die Malerin Tarsila do Amaral, der Journalist René Thiollier, die Großgrundbesitzerin Olívia Guedes Penteado, der Anwalt Godofredo da Silva Telles und der schweizerische Dichter Blaise Cendrars.

¹⁰⁰¹ Natal (2007): 203.

¹⁰⁰² Vgl. Lopez (1976 a).: 16.

In seiner ersten ‚ethnographischen Reise‘, wie er sie bezeichnet, besucht Andrade vom Mai bis August 1927 das Amazonasgebiet im Norden Brasiliens sowie Teile von Peru und Bolivien.¹⁰⁰³ Neben anderen Aktivitäten hat Andrade während der Reise die Gelegenheit, zahlreiche traditionelle Volksfeste mit Volksgesängen und sogenannten dramatischen Tänzen mitzerleben und indigene Stämme zu besuchen, von denen er sich Mythen und Legenden erzählen lässt und deren Bräuche er mit großer Aufmerksamkeit beobachtet. Nicht zuletzt interagiert Andrade auch häufig mit den Passagieren der dritten Klasse des Reiseschiffs, von denen er auch viele ‚Volkswisheiten‘ lernt. Die zweite ethnographische Reise führt ihn zwischen Dezember 1928 und Februar 1929 in den brasilianischen Nordosten, wo er verschiedene Bundesländer besucht und sich mit befreundeten Folkloreforschern trifft und austauscht. Auch dort hat er die Gelegenheit, viele volkstümliche Traditionen mitzerleben – u.a. Volksfeste und -gesänge, dramatische Tänze, religiöse Rituale und mündliche Literatur.

Während der beiden Reisen sammelt Andrade fleißig Material, dokumentiert viel mit seinem Fotoapparat und schreibt tagebuchartige Chroniken, die später als Serie mit dem Titel *O turista aprendiz* erscheinen. Diese Chroniken bilden einen Teil des Analysekorpus der vorliegenden Arbeit und sollen später genauer untersucht werden. An dieser Stelle muss dennoch betont werden, dass die Erlebnisse und das Material dieser ethnographischen Reisen ein wertvolles lyrisches Repertoire konstituieren, das Andrade als Inspiration für andere Werke nutzen wird – so zum Beispiel für den Gedichtband *Clã do Jabuti* (1927) und für die Überarbeitung von *Macunaíma*, das vor der ersten Reise geschrieben, jedoch erst 1928 veröffentlicht wird.

Auf den Reisen betreibt Andrade empirische Feldforschung – er erhebt Daten mittels Beobachtung und Befragung im unmittelbaren, ‚natürlichen‘ Kontext ihrer Entstehung. In der aktuellen ethnologischen Terminologie kann hier sogar von teilnehmender Beobachtung gesprochen werden. In diesem Sinne kann Andrade zweifelsohne auch als Folklorist betrachtet werden.

Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle die Tatsache, dass er sich bewusst für eine (Wieder-)Entdeckung Brasiliens entscheidet. Während die meisten seiner Zeitgenossen nach Europa reisen, um in Kontakt mit innovativen Theorien zu kommen, kehrt Andrade die klassische internationale Route Brasilien-Europa um, um das ‚Neue‘ im eigenen Land, in den eigenen Wurzeln zu suchen. Als Intellektueller aus dem Süden bzw. Südosten Brasiliens ist Andrade von eurozentrischen Diskursen und Perspektiven geprägt. Als er den Norden und den Nordosten als Reiseziele wählt, bemüht er sich nicht nur um eine Identifizierung mit dem ‚anderen‘ Brasilien, sondern auch darum, zwei verschiedene Bilder seiner Nation zu

¹⁰⁰³ Diese Reise, deren Forschungsergebnisse im Werk *O turista aprendiz* veröffentlicht werden, nennt er *Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega* – so lautet der Untertitel des Werks.

konfrontieren – auf der einen Seite steht das Brasilien, das er von seinen umfangreichen Studien beeinflusst in seinen Schriften (künstlerisch) schöpft; auf der anderen Seite das wirkliche Brasilien, das er nun unmittelbar erfahren möchte. In diesem Zusammenhang zieht Gilda de Mello e Souza eine Analogie zwischen Andrade und den impressionistischen Malern im Frankreich des 19. Jahrhunderts, die wegen ihrer Unzufriedenheit mit der damals geltenden ästhetischen Regeln ihre Ateliers verlassen, um den direkten Kontakt zur Natur zu suchen und dadurch eine unmittelbare Erfahrung ihrer Motive zu erleben.¹⁰⁰⁴

Diese Dualität zeigt das ‚Brasilien der Werkstatt‘ gegen das ‚Brasilien im Freien‘ – „Do Brasil de ateliê ao Brasil de ar livre“, wie Souza es in einer Konferenz bezeichnen wird.¹⁰⁰⁵ Die Reisen fungieren somit als eine Art ‚ästhetisches Übergangsritual‘, wobei Andrades Annäherung trotzdem die eines Gelehrten bleibt. Die Dualität zeigt sich demnach auch in ihm selbst – er ist ein einheimischer Reisender, der in diesem ‚anderen‘ Brasilien als Fremder erscheint. Nicht zuletzt wird dadurch auch die Pendelbewegung des Künstlers verdeutlicht, der in den natürlichen Motiven die lyrische Inspiration für die künstlerische Schöpfung holt. In diesem Sinne schreiben Arantes & Arantes:

Ocorre que este rito estético de passagem do país de ateliê para o país de ar livre transcorre numa viagem de descoberta que é antes de tudo um gênero clássico de invenção do país pela imaginação, e não poderia ser de outro modo, tratando-se no caso de uma apropriação letrada do ‚motivo‘. Sendo além do mais o protagonista do experimento de arlívismo um viajante nativo que se sente na pele de um estrangeiro [...] é de se esperar que se reproduza [...] o problema da construção do ‚motivo‘ efetivamente percebido, cifra estética de nossas alternâncias: sentimento da paisagem atrelado ao país carecido de ser descoberto atrás das florestas; imaginação artística armada noutras bandas menos incivis.¹⁰⁰⁶

Die ethnographischen Reisen konfigurieren den Höhepunkt von Andrades Arbeit im Hinblick auf die Verknüpfung zwischen folkloristischer Forschung und literarischem Schaffen. Als er 1935 die Leitung des *Departamento de Cultura*¹⁰⁰⁷ der Stadt São Paulo übernimmt, widmet er sich intensiv der neuen kulturpolitischen Herausforderungen. Viele seiner literarischen Projekte werden dabei zunächst verschoben. In einem Brief an Oneyda Alvarenga schreibt er: „Eu fiquei completamente... pra depois.“¹⁰⁰⁸ Die Beschäftigung mit der brasilianischen Folklore und mit folkloristischen Ansätzen führt Andrade dennoch weiter fort, wobei sie einen wesentlichen Beitrag zu seinen Tätigkeiten in der Kulturpolitik leistet. In der Tat könnte man behaupten, Andrade sei in dieser Zeit mehr Folklorist als Literat/Dichter. Marta Rossetti Batista stellt fest:

¹⁰⁰⁴ Vgl. Souza (2005): 57.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Arantes/Arantes (1996): 38

¹⁰⁰⁶ Ebd.: 39.

¹⁰⁰⁷ Das hier in der Kurzform *Departamento de Cultura* genannte Amt wurde im Mai 1935 unter der langen Bezeichnung *Departamento Municipal de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo* gegründet.

¹⁰⁰⁸ Andrade zit. nach Batista (2004): 45.

Realmente, até os primeiros meses de 1938, dedicou-se a montar o novo Departamento, abrindo inúmeras frentes de grande interesse e intensa atividade. Preocupava-se com a cultura nacional e desenvolve instâncias para democratizar, dinamizar e elevar a vida cultural da cidade. As pesquisas para *Na pancada do ganzá* prosseguiram apenas de forma intermitente. Entretanto, o período do Departamento inclui revisões e aprofundamento teórico, e metodológico do pesquisador. Pode-se dizer também, por outro lado, que são seus estudos que incrementam as atividades do Departamento, em especial sobre música e folclore musical.¹⁰⁰⁹

Als er 1936 zusammen mit Dina Lévi-Strauss die *Sociedade de Etnografia e Folclore* gründet, wagt er einen der bedeutsamsten Schritte für die Institutionalisierung der Folkloristik, die sich erst in den 1950er Jahren als anerkannte Wissenschaft etablieren würde. Es bleibt festzuhalten, dass Andrade zweifelsohne zu den ersten Folkloristen Brasiliens gezählt werden kann, obwohl er diese Betitelung und wissenschaftliche Ansprüche in seinen Schriften manchmal zu verleugnen versucht.

II.2.5. Die mündliche Literatur im Projekt Mário de Andrades

Während das Werk von José de Alencar den ersten bedeutsamen Markstein im Hinblick auf die Nationalisierung der Literatur legt und somit den ersten *Período nacional* prägt, bekommt das Werk von Mário de Andrade eine Sonderstellung im Modernismus, welche den zweiten *Período nacional* der brasilianischen Literaturgeschichte kennzeichnet. Im Hinblick auf die Instrumentalisierung der Folklore und insbesondere der mündlichen Literatur sticht Andrades Arbeit besonders beim Prozess der Identitätskonstruktion hervor. Sein Diskurs ist vielfältig und erscheint selbst im Kontext des Modernismus als revolutionär. In diesem Zusammenhang sind vor allem drei Konzepte zu betonen, die seine Poetik entscheidend prägen: die Vorstellung der ‚nackten‘ Poesie in ihren zwei Facetten – ‚natürliche‘ Volkspoesie und ‚ornamentfreie‘ Kunstpoesie –, die Idee des Dichters als kreativer Schöpfer und die Technik der poetischen Polyphonie.

Wie bereits ausgeführt stellt sich die Frage der kulturellen Nationalidentität vor allem während der ersten, ‚heldenhaften‘ Phase der modernistischen Bewegung als zentrales Thema, wobei die Dialektik zwischen Alt und Neu, d.h. zwischen Tradition und Innovation im Vordergrund der Auseinandersetzungen steht. Andrade beschäftigt sich intensiv mit dieser Problematik und bemüht sich stets, neben seinen Gedichten und seiner fiktionalen Prosaliteratur seine literaturkritischen Überlegungen in zahlreichen Abhandlungen, Rahmentexten und auch im Briefwechsel mit zeitgenössischen Intellektuellen zu erfassen

¹⁰⁰⁹ Batista (2004): 45. Batista bietet eine ausführliche Darstellung über Andrades Aktivitäten im *Departamento de Cultura* und im *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Vgl. ebd.: 45-50.

und zu begründen. Die *fase heroica* des Modernismus ist auch die Phase seiner intensivsten Produktion, insbesondere im Hinblick auf seine programmatischen Ansichten für das literarische Modernisierungs- und Nationalisierungsprojekt.

Alencars Werk ist so reich und umfassend, dass für die vorliegende Arbeit eine gezielte Auswahl getroffen werden muss. Der hier zu untersuchende Analysekörper besteht aus drei zentralen Texten, die wertvolle Elemente für die Diskussion der hier nachzugehenden Fragestellung bieten. Im Fokus der Auseinandersetzung steht die Rolle der mündlichen Literatur in Andrades Projekt einer nationalen Identitäts(er)findung, vor allem im Hinblick auf die Wechselbeziehung mit der gelehrten Kunstdichtung. Zunächst werden die Chroniken von *O turista aprendiz* (1976 als Gesamtausgabe veröffentlicht) beleuchtet, die als poetisches Ergebnis seiner ‚ethnographischen Reisen‘ betrachtet werden können. Die Erlebnisse aus den Reisen dienen auch als inspirierende Motivation für die anderen beiden Werke, die hier thematisiert werden sollen. Die Vorworte und das Nachwort von *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (1928) werden in einem zweiten Schritt analysiert. Schließlich wird das Vorwort zu *Na pancada do ganzá* untersucht – ein idealisiertes Werk, das von Andrade als großes Projekt gesehen wurde, aber zu seinen Lebzeiten nicht realisiert werden konnte.

II.2.5.1. Die Chroniken der ethnographischen Reisen in *O turista aprendiz*

Während seiner zwei ‚ethnographischen Reisen‘ – vom Mai bis August 1927 in das Amazonasgebiet und vom November 1928 bis Februar 1929 in den Nordosten Brasiliens – schreibt Andrade tagebuchartige Berichte und Chroniken, die als Sammelwerk unter dem Titel *O turista aprendiz* erst im Jahr 1976, also posthum erscheinen.¹⁰¹⁰ Der erste Teil des Werks besteht aus den Tagebucheinträgen, die während der ersten Reise geschrieben und 1943 teilweise überarbeitet werden, jedoch bis zur posthumen Veröffentlichung ungedruckt bleiben. Im zweiten Teil sind hingegen die Chroniken zu finden, die Andrade während der zweiten Reise für die Zeitung *Diário Nacional* schreibt.

Gleichwohl die beiden Teile sowohl Gemeinsamkeiten als auch Eigenheiten aufweisen, werden sie hier als Ganzes betrachtet, zumal insbesondere die spürbare Suche nach dem direkten Kontakt mit der Volkskultur und dem „Brasil de ar livre“ sich durch das gesamte Werk ziehen. Auf die Besonderheiten der jeweiligen Teile soll in den entsprechenden Kontexten gezielt eingegangen werden.

Als *turista aprendiz*, d.h. als Reisender, der die faszinierenden Eigenheiten einer neuen Umgebung kennen lernen, erfassen und bekannt geben möchte, schlüpft Andrade in eine Rolle, die an die der ersten Chronisten erinnert. Dabei muss betont werden, dass diese

¹⁰¹⁰ Die Gesamtausgabe wurde 1976 von Telê Ancona Porto Lopez herausgegeben. Im folgenden wird für das Werk die Kurzform *Turista* verwendet.

Reisenden der Vergangenheit nicht selten für die Aufbewahrung mündlich überlieferter Traditionen durch ihre Verschriftlichung verantwortlich waren.

II.2.5.1.1. Der erste Teil: *O turista aprendiz. Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*

Der Untertitel des ersten Teils – *Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega* – parodiert die langen Titel alter Abhandlungen – etwa nach dem Stil von Hans Staden oder Jean de Léry. Außerdem ist der Titel auch eine witzige Anspielung auf das ernsthafte Buch, das sein Großvater 1881 als Provinzpräsident während des Kaiserreichs herausgegeben hatte: *Apontamentos de viagem de São Paulo à capital de Goiás, desta à do Pará, pelos rios Araguaia e Tocantins e do Pará à Corte: Considerações administrativas e políticas*.

Nach Lopez harmoniert der humorvolle Untertitel mit dem fiktionalen und teilweise spielerischen Charakter des ersten Tagebuchs.¹⁰¹¹ In der Tat scheint Andrade mit seinen Notizen nicht, die direkte Information zu beabsichtigen. Vielmehr vermischen sich in den Einträgen verschiedene Stile, die zwischen Berichterstattung und literarisch-fiktionaler Schöpfung schwanken. Dazu meint Lopez:

Como diário moderno, sedimenta testemunho e artefazer. Recorre a diversos tipos de relato, diversos modos de ver: o dos cronistas que apresentam terras descobertas, desencavando personagens e fatos, senão relevantes, pelo menos curiosos; o do protagonista-narrador da ficção; o do viajante que documenta; o da crônica de jornal que aborda os acontecimentos do presente, segundo as impressões do autor. [...]

Nacionalista, o autor evita a classificação ‚exótico‘; lança-se na ficção de cunho surrealista. Respeita interpretações mágicas populares e o inusitado, que presencia, transmuta-se no insólito, no disparate, dentro da criação literária.¹⁰¹²

In einem anderen Beitrag fügt sie hinzu: „O confessional do diário e o referencial pertencente ao dado da viagem, embora filtrados pela arte, ainda permanecem com elementos do real, dado o hibridismo do gênero, mas a seu lado, firme, intromete-se a ficção.“¹⁰¹³

Im Bezug auf den Stellenwert der mündlichen Literatur im ersten Teil von *Turista* muss hier festgestellt werden, dass Andrade einerseits Lieder und Erzählungen niederschreibt, die er aus dem Volksmund hört,¹⁰¹⁴ andererseits mündliche Literatur künstlerisch schöpft, d.h.

¹⁰¹¹ Vgl. Lopez (1996): 93.

¹⁰¹² Lopez (1993): 113. In diesem Zusammenhang lässt sich eine Parallele zu Almeida Garretts *Viagens na minha terra* (1846) ziehen, das in die portugiesische Romantik revolutioniert und als Zündschnur für die moderne Prosa in Portugal gilt. In Garretts Werk sind zwei narrative Achsen zu beobachten – der abschweifende Stil seines Reiseberichts¹⁰¹² und die fiktionale Erzählung um fünf erfundene Figuren. Dabei wird der innovative Charakter des Werks u.a. durch die Ausdrucksform gekennzeichnet, die Schrift- und mündliche Sprache vermischt.

¹⁰¹³ Lopez (1976 b): 31

¹⁰¹⁴ Vgl. beispielsweise Andrade (1976): 69 und 121.

selbst Erzählungen erfindet, die auf den von ihm beobachteten Überlieferungen basieren und im volkstümlichen Stil verfasst werden. So lässt sich die ‚nackte‘ Poesie in ihren zwei Facetten spüren. Dabei ist es häufig schwierig, Bestandsaufnahme und literarisches Schaffen auseinander zu halten. In der Tat lässt sich behaupten, dass Andrade in seinem ersten Tagebuch die Fiktion vorzieht, um die Realität zu erkunden.¹⁰¹⁵

Der erste Teil von *Turista* deckt wichtige Prinzipien von Andrades Projekt für die Konstruktion der nationalen Identität in der brasilianischen Literatur auf. Nicht nur der Rekurs auf die ‚nackte‘ Poesie wird deutlich, sondern auch die Frage des literarischen Schöpfens, das von einem natürlichen Lyriismus inspiriert werden soll. Den Rohstoff, d.h. das unmittelbare Motiv findet Andrade in dem direkten Kontakt mit der Volkskultur, die jedoch künstlerisch verarbeitet werden muss. Dahingehend behauptet er: „Não sei, adoro voluptuosamente a natureza, gozo demais, porém quando vou descrever, ela não me interessa mais.“¹⁰¹⁶

In diesem Zusammenhang sollen hier die Tagebucheinträge beleuchtet werden, die Andrades ‚Treffen‘ mit dem – erfundenen – indigenen Stamm *Do-Mi-Sol* thematisieren,¹⁰¹⁷ wobei dieses ‚Treffen‘ als „invenção da etnografia ‚turística‘ do pensador-artista“ zu verstehen ist.¹⁰¹⁸

In der Chronik vom 8. Juni 1927¹⁰¹⁹ berichtet der Dichter über den Stamm der *Pacaás Novos*, den er angeblich besucht – der Ton des Textes lässt vermuten, dass der Besuch tatsächlich stattgefunden hat, dennoch ist das nicht wirklich klar.¹⁰²⁰ Andrade beschreibt diese indigene Gemeinschaft als „bastante curiosa pelos seus usos e costumes“ und ist am meisten davon erstaunt, dass die Indios sehr still sind und hauptsächlich mit Gesten kommunizieren – dabei engagiert er einen Indio als ‚Dolmetscher‘.¹⁰²¹ Die merkwürdigen Bräuche dieser Indigenen wecken Andrades lyrisches Bewusstsein und inspirieren die Erfindung des *Do-Mi-Sol*-Stamms, welcher die vermeintliche Universalität westlicher Werte humorvoll in Frage stellen soll. Carvalho macht darauf aufmerksam, dass bereits der Name des Stamms merkwürdig erscheint und analysiert ihn unter einer musikologischen Perspektive: „Dentro da tradição da música ocidental, as três notas do, mi e sol formam, quando articuladas, um acorde perfeito maior, cujo intervalo é consoante. Os acordes maiores servem de modelo para todos os

¹⁰¹⁵ Vgl. Lopez (1996): 94.

¹⁰¹⁶ Andrade (1976): 63.

¹⁰¹⁷ Vgl. ebd.: 127, 140-141, 158, 161-162 und 164.

¹⁰¹⁸ Vgl. Carvalho (2010): 95, Fußnote 83.

¹⁰¹⁹ Vgl. Andrade (1976): 90-93.

¹⁰²⁰ In verschiedenen Arbeiten wird das Thema unterschiedlich behandelt. Bei einigen wird behauptet, dass der Bericht über ein wirkliches Treffen erzählt, während andere davon ausgehen, dass der Tagebucheintrag fiktional ist und auf Informationen basiert, die Andrade aus seinen Lektüren der alten Chronisten bereits kennt. Der Text löst diesen Zweifel nicht auf.

¹⁰²¹ Andrade (1976): 90.

outros, já que é um acorde tão canônico quanto ‚careta‘, em suma, o sustentáculo do sistema tonal.“¹⁰²²

Diese Feststellung erinnert an Andrades Überlegungen über die unendliche Melodie vs. die tonale Musik, die hier bereits ausgeführt wurden.¹⁰²³ In diesem Sinne können die *Do-Mi-Sol*-Indigenen eher mit einer konservativen Kultur indentifiziert werden, die sinnbildlich für die westlich-europäischen Werte stehen könnte. Dem *Do-Mi-Sol*-Stamm stellt Andrade – mit einer guten Portion Ironie – ein anderes Volk mit anderen Werten, jedoch ohne Namen gegenüber, das den Ersteren unterworfen sei. Dieses Volk spricht eine andere Sprache, mit der sich der Dichter identifiziert. Dabei erinnert diese Sprache an die unendliche Melodie und zeigt sich deutlich lyrischer.

Bereits in der ersten Chronik über die *Do-Mi-Sol* macht Andrade seine künstlerisch-schöpferische Absicht deutlich. Dabei soll auch Folklore – darunter auch mündliche Literatur – kreiert werden. Dasselbe gilt für den anderen Stamm.

Eu creio que com os tais índios que encontrei e *têm moral distinta da nossa*, posso fazer uma monografia humorística, sátira às explorações científicas, à etnografia e também social. Seria a tribo dos índios *Do-Mi-Sol*. Será talvez mais rico de invenções humorísticas dizer que eles, em vez de falarem com os pés e as pernas, como os que vi (...) *deram sentido intelectual aos sons musicais e valor meramente estético aos sons articulados e palavras*. [...]

É na subida do Madeira que encontro os *Do-Mi-Sol*. [...] Dar fisiologia desses índios, toda inventada. Descrever as cerimônias da tribo, suas relações tribais, família, frátiás etc. Religião. Sua filosofia e maneira de discutir. Seu comunismo. No fim, dar uma *série de lendas*, de pura invenção minha. As *lendas etiológicas se prestam muito para a fantasia*. Dar um *vocabulário* também ficava engraçadíssimo, se prestando a efeitos muito humorísticos, mas só poderiam perceber isso os que soubessem música. E os músicos em geral são tão pouco perspicazes... É melhor desistir do vocabulário.¹⁰²⁴

Também poderia pôr junto da tribo *Do-Mi-Sol*, outra tribo inferior, *escrava dos Do-Mi-Sol*, *justamente porque falava com palavras como nós, e daí um estreitamento de conceitos que a tornava muito inferior*. Mas por intermédio desta tribo, *poderei criar todo um vocabulário de pura fantasia*, mas com *palavras muito mais sonoras* e de alguma forma descritivamente expressivas, *onomatopaicamente expressivas, dos meus sentidos*.¹⁰²⁵

In diesem Zusammenhang erzählt Andrade eine Legende der *Do-Mi-Sol*, deren zentrales Thema die Entstehung des Menschen ist – „Lenda do Aparecimento do homem“.¹⁰²⁶ Der Legende nach sind die *Do-Mi-Sol* Nachfahren der Faultiere – *preguiças* –, die in einem Krieg die Neuweltaffen – *guaribas* – besiegen und dadurch ‚über dem Land‘ (auf der Krone des

¹⁰²² Carvalho (2010): 95.

¹⁰²³ Vgl. Kapitel II.2.1.

¹⁰²⁴ Andrade (1976): 127.

¹⁰²⁵ Ebd.: 129. Meine Hervorhebungen.

¹⁰²⁶ Vgl. ebd.: 161-162.

Riesenbaums) leben dürfen, während die Neuweltaffen ‚auf dem Boden‘ bleiben müssen. Die Neuweltaffen erscheinen dabei als Vorfahren der ‚anderen‘ Indigenen und des Dichters selbst.

[...] E então os índios me contaram que foi na copa imensa dessa embaúva que se deu a famosa briga entre guaribas e preguiças, ninguém nunca soube porque. [...] Me causou estranheza ter havido uma guerra, coisa de tanta atividade, em que os preguiças entrassem, mas os Do-Mi-Sol se riram. A verdade é que corre muito exagero a respeito da preguiça dos preguiças, é calúnia. Existem até preguiças apressadíssimos. O que dá-se realmente entre esses animais sagrados é um conhecimento muito mais íntimo da vida e da relatividade da afobação. [...] Entre os exegetas do-mi-solenses apenas uma dúvida pairava. Uns, a minoria, pertencentes à escola dos animalistas, julgavam que a lentidão dos preguiças derivava destes animais edificarem com o pensamento voltado para o futuro, só cuidando, menos de si, que dos filhos e da raça. Já os da escola [...] ‚totêmica‘, afirmavam que não era nada disso, nem os preguiças se preocupavam de qualquer futuro. [...] Adotei imediatamente a exegese da escola totêmica e fiquei com a maioria, o que me deu enorme prazer. [...]

E é por basear toda a vida no principio essencial da consciência do movimento que os preguiças são tão felizes, vivem sempre muito bem dispostos e na tal guerra com os guaribas, receberam a palma da vitória. Então dividiram o mundo. Obrigavam os guaribas a ficar em terra, ao passo que eles, preguiças ficavam nos ramos da embaúva. Os índios Do-Mi-Sol se dizem descendentes dos preguiças, ao passo que os guaribas, obrigados a andar em terra foram se transformando nos outros índios e em mim. E quando perguntei como é que eles tinham descendidos dos preguiças que não estavam obrigados a andar em terra, os Do-Mi-Sol ficaram muito admirados da minha pergunta e responderam que não sabiam.

Die ironische Analogie zum fortwährenden Kampf zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten, zwischen Portugal und Brasilien ist hier deutlich. Dabei geht es bei diesem Kampf grundsätzlich um die Selbstbehauptung bzw. um die Behauptung der eigenen Kultur und somit der eigenen Identität.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass Andrades Reise ins Amazonasgebiet ihm ermöglicht hat, ein reiches lyrisches Repertoire zusammenzutragen, das für spätere Werke wie den Gedichtband *Clã do Jabuti* und den Rhapsodie-Roman *Macunaíma* von großer Bedeutung sein würde. Im ersten Teil von *Turista* befinden sich vor allem zahlreiche Referenzen, die in *Macunaíma* wieder zu finden sind. Beide Werke stehen gewissermaßen in einer dialektischen Beziehung, denn die erste ethnographische Reise findet zwischen der Abfassung der ersten Version des Rhapsodie-Romans 1926 und seiner Veröffentlichung 1928 statt. Während der in *Macunaíma* ursprünglich verarbeitete folkloristische Stoff Andrades literarische Schöpfungen in den Tagebucheinträgen beeinflussen, fließen auch die Eindrücke und Erkenntnisse aus der Reise in die endgültige, überarbeitete Version des Rhapsodie-Romans ein.¹⁰²⁷

¹⁰²⁷ Die Referenzen sind sehr zahlreich und können in der vorliegenden Arbeit nicht einzeln genannt werden. Eine nähere Betrachtung dieser würde zudem den Rahmen der Arbeit sprengen, zumal die

II.2.5.1.2. Der zweite Teil: *O turista aprendiz. Viagem etnográfica*

Andrades zweite ethnographische Reise führt ihn – diesmal alleine – vom November 1928 bis Februar 1929 in den brasilianischen Nordosten, wo er die Volkskultur hautnah erlebt. Er besucht die Bundesstaaten Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, und Paraíba und trifft sich mit befreundeten Intellektuellen, mit denen er sich über die nationale Folklore und folkloristische Ansätze austauscht – unter anderem mit Luís da Câmara Cascudo, mit dem er bereits vor diesem ersten Kennenlernen einen regen Briefwechsel pflegt.

Während der Reise in den Nordosten legt Andrade den Fokus seiner Untersuchungen auf die musikalischen Manifestationen der Folklore – Volkslieder, Ritualmusik und Volkstänze, auch dramatische Tänze genannt. Dennoch sammelt er auch Material über andere Gattungen mündlicher Literatur, religiöse Traditionen und Aberglauben. Insbesondere in Paraíba und in Rio Grande do Norte hat er die Gelegenheit, Volksgesänge, sowie Proben und Ausführungen von dramatischen Tänzen mitzuerleben und betreibt dabei eine intensive Sammeltätigkeit.¹⁰²⁸

Das gesammelte Material wird Andrade später für viele Artikel, Abhandlungen und Vorträge heranziehen, doch viel davon bleibt bis nach seinem Tod unveröffentlicht. Er ersehnt sich lange ein ausführliches Werk über volkstümliche Musik und Kultur, zu dessen Veröffentlichung er aber leider nicht mehr kommt. Dieses Werk, das als großes Projekt idealisiert wird, sollte mit dem Titel *Na pancada do ganzá* erscheinen. Das Vorwort dazu ergänzt den Analysekörper der vorliegenden Arbeit und wird hier später näher betrachtet.

Bei den 70 Chroniken, die im *Diário Nacional* erscheinen, ist der Ton deutlich informativer und interpretativer als im ersten Teil von *Turista*, so dass ein scheinbarer Objektivitätsanspruch zu spüren ist. In diesem Sinne erscheint der zweite Teil mit der Titelergänzung *Viagem etnográfica*.¹⁰²⁹ Lopez macht darauf aufmerksam, dass der ‚journalistische Diskurs‘ der Chroniken wesentlich weniger durchdacht ist als der ‚fiktionale Diskurs‘ der in den Tagebucheinträgen der ersten Reise erscheint. Außerdem sollten die für eine Veröffentlichung in der Zeitung vorgesehenen Texte einen schnelleren und künstlerisch weniger anspruchsvollen Zugang ermöglichen, zumal das Hauptinteresse der Leser die Informationen über die Region waren.¹⁰³⁰

Fragestellung auf Andrades literarischem Diskurs konzentriert ist. Nicht zuletzt gibt es bereits mehrere Arbeiten, die sich mit den Berührungspunkten zwischen *Turista* und *Macunaíma* beschäftigen.

¹⁰²⁸ Vgl. Lopez (1976 a): 20-21.

¹⁰²⁹ Vgl. Lopez (1976 c): 35. Der Untertitel des zweiten Teils wird von der Herausgeberin Lopez eingefügt. Andrade wählt zwar keinen Untertitel für das zweite Tagebuch, bezeichnet die Reise jedoch selber in einer der Chroniken als *viagem etnográfica*.

¹⁰³⁰ Vgl. ebd.: 36.

Die vorliegende Analyse konzentriert sich auf Andrades Erfahrungen mit dem Volkslied – genauer mit dem Genre *coco* – und dem Volkssänger, zumal diese Aspekte im Hinblick auf die mündliche Literatur als Element der *brasilidade* den Dichter am stärksten zu beeindrucken scheinen. In diesem Zusammenhang erklärt er: „Por aqui chamam ‚coqueiro‘ o cantador de ‚cocos‘. Não se trata de vegetal, não, se trata do homem mais cantador desse mundo: nordestino.“¹⁰³¹ Und fügt später hinzu: „Não é cantar desafinado não. Cantam positivamente ‚fora de tom‘ e este fora de tom está sistematizado neles e é de todos.“¹⁰³²

In Natal, der Hauptstadt von Rio Grande do Norte, wird Andrade von Luís da Câmara Cascudo aufgenommen, der ihm mit der Materialsammlung hilft und Leute vorstellt, unter anderen den *coqueiro* Chico Antônio. Andrade entwickelt eine große Bewunderung für den Volkssänger, den er als eine Art prototypischen Stellvertreter für die anonymen Volksdichter betrachtet. Er scheint insbesondere den Lebensstil und die Kompositionsfreiheit, die lyrische Ungebundenheit des *coqueiro* zu preisen, die das Volkslied als hochzuschätzende ‚nackte‘ Poesie erscheinen lässt. Seinem ersten Treffen mit Chico Antônio widmet Andrade eine ganze Chronik. Dabei schreibt er auch seine Liedtexte auf, und achtet darauf, die Besonderheiten der gesprochenen Sprache nicht zu tilgen. In dieser ersten Chronik schreibt er:

Estou divinizado por uma das comoções mais formidáveis da minha vida. Chico Antônio apesar de orgulhoso:

‚Ai Chico Antônio
Quando canta
Istremece
Esse lugá!...‘

Não sabe que vale uma dúzia de Carusos. Vem da terra, canta por cantar, por uma cachaça, por coisa nenhuma e passa uma noite cantando sem parada. [...] Com uma habilidade maravilhosa vai deformando a melodia em que está, quando a gente põe reparo é outra inteiramente, Chico Antônio virou o coco:

‚Quem quisé pegá u’a moça
Ponha laço no caminho;
Inda ontem peguei uma
Cum zóio de passarinho,
Veja lá!...
– ‚Pá-pá-pá-pá
Meu rimá!...‘

Que artista. [...] Enquanto os três ganzás, único acompanhante instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na ‚pancada no ganzá‘, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. E quando tomado pela exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe mais se é música, se é esporte, se é heroísmo.¹⁰³³

¹⁰³¹ Andrade (1976): 231.

¹⁰³² Ebd.: 239.

¹⁰³³ Ebd.: 273 und 277.

Den nächsten Tag verbringt Andrade mit dem *coqueiro*, um seinem Gesang aufmerksam zuzuhören und seine Volkspoesie aufzuzeichnen. In der folgenden Chronik betont er die Fähigkeit des Sängers, die Leute zu begeistern und in einer fast hypnotischen Art um sich zu versammeln:

Passei hoje o dia com Chico Antônio, conversando, grafando algumas das melodias que ele canta. [...] Princiou a cantar faz pouco e até onde o vento leva a toada, os homens do povo vem chegando,, mulheres, vultos quietos na escuriza, sentam no chão se encostam nas colunas do alpendre e escutam sem cansar. A encantação do coqueiro é um fato e o prestígio na zona, imenso. Se cantar a noite inteira, noite inteira os trabalhadores ficam assim, circo de gente sentada, acorada em torno do Chico Antônio irapuru, sem poder partir.

Der Vergleich mit einem *irapuru* (häufiger als *uirapuru* bekannt) ist hier besonders interessant. Es handelt sich dabei um einen Singvogel aus der Region, der für seinen unverwechselbar schönen, melodischen und ausgefallenen Gesang bekannt ist. Erzählungen aus dem Volksmund stellen seinen Gesang als so extravagant dar, dass alle anderen Vögel zu singen aufhören würden, um ihm zuzuhören. In der Folklore des Nordens und Nordostens ist der *uirapuru* Protagonist vieler Mythen und Legenden. Nicht zuletzt inspiriert der Gesang des *uirapuru* viele Dichter und Musiker – so z.B. auch den Komponisten Heitor Villa-Lobos, der zu einem der Ikonen der modernistischen Bewegung zählen würde.¹⁰³⁴

Neben Chico Antônio's bewundernswertem Gesang lobt Andrade auch seine Gestik und sein Talent im Umgang mit der poetischen Sprache. Der Gesang des *coqueiro* scheint dem Dichter wie ein Traum strukturiert zu sein. Lose Wörter und Sätze bilden ein surrealistisches Lautmuster, das an die Idee der poetischen Polyphonie erinnert. Dabei wirkt das Volkslied als ebenso wertvoll wie die Kunstmusik:

Porque Chico Antonio não é só a voz maravilhosa e a arte esplêndida de cantar; é um coqueiro muito original na gesticulação e no processo de tirar um coco. [...] Chico Antônio vai girando sobre si mesmo. Ele procura de fato ficar tonto porque, quanto mais gira e mais tonto, mais o verso da embolada fica sobrerrealista, um sonho luminoso de frases, de palavras soltas, em dicção magnífica. Poemas que nenhum Aragon¹⁰³⁵ já fez tão vivo, tão convincente e maluco. É prodigioso.

No geral as emboladas são mesmo assim. As mais das vezes não têm sentido [...]. Isto é: não é que não tenha sentido propriamente. Não se trata do verso ‚nonsense‘ feito pra dar habilidade rítmica. É um painel de sonho que passa, feito de frases estratificadas, curiosas como psicologia: [...] às quais se juntam verbalismos, frases

¹⁰³⁴ Bereits 1917 komponiert Villa-Lobos das Stück *Uirapuru*, das auf folkloristischem Material basiert, das er u.a. auf Reisen durch Brasilien gesammelt hat. Inspiriert wurde das Stück von einer Legende, bei der der *uirapuru* als verzauberter Vogel dargestellt wird, den eine von seinem Gesang begeisterte Frau mit einem Pfeil trifft. Dadurch bricht die Zauber und der Vogel verwandelt sich in einem hübschen jungen Mann.

¹⁰³⁵ Andrade bezieht sich auf den französischen Dichter Louis Aragon, der neben André Breton und Philippe Soupault als Begründer des Surrealismus in den 1920er Jahren gilt.

tiradas do trabalho quotidiano, do amor; referências aos presentes e aos acontecimentos do dia; desejos, ânsias... Todos os coqueiros são assim.

Mas Chico Antônio ultrapassa de muito os que tenho escutado, pela força viva do que inventa e a perfeição com que embola.¹⁰³⁶

Als Andrade Rio Grande do Norte verlässt, fällt der Abschied von Chico Antônio schwer: “[...] O coqueiro Chico Antônio que hei-de celebrar melhor em livro, me aparece, tira uns pares de coco, arremata a série com o ‚Boi Tungão‘ e num improviso de quebrar coração duro, me oferece o ganzá dele./ Parto seco, bancando indiferença, com uma vontade danada de falar besteira, êh coração nacional!...”¹⁰³⁷

Nach der Erfahrung mit Chico Antônio möchte Andrade ihn als lyrische Inspiration für ein späteres Werk nutzen. Er soll eine Figur im Roman *Café* werden, den der Autor zwar bereits 1929 zu schreiben beginnt, jedoch nie beendet. Später wird Andrade einen beträchtlichen Teil dieser Schriften wieder aufnehmen, mit Elementen aus den Chroniken von *Turista* ergänzen und in der mit dem Titel *Mundo musical* versehenen Fußzeile der Zeitung *Folha da Manhã* veröffentlichen. Die Texte erscheinen in sechs als *lições* bezeichneten Teilen, die wöchentlich zwischen August und September 1943 publiziert werden und die autonome Erzählung *Vida do Cantador* bilden. 1944 werden die Lektionen durch kurze in der gleichen Zeitung erscheinende metalinguistische und ethnographische Abhandlungen ergänzt.¹⁰³⁸

Im Rahmen der Analyse des zweiten Teils von *Turista* muss abschließend eine letzte Anmerkung gemacht werden. In einer der ersten Chroniken – vom 15. Dezember 1928 – lehnt Andrade die Betitelung als Folklorist streng ab: „Já afirmei que não sou folclorista. O folclore hoje é uma ciência, dizem... Me interesseo pela ciência porém não tenho capacidade pra ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação pra músico e não, passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto...”¹⁰³⁹

Angesichts des reichen und umfassenden Materials, das er während seiner (Forschungs-)Reisen gesammelt hat, wird deutlich, dass seine Intention weit über das Ziel hinausgeht, bloß Dokumente für musikwissenschaftliche Forschungen zu liefern. In der Tat dienen die Eindrücke und Aufzeichnungen, die er während der beiden ‚ethnographischen Reisen‘ zusammenträgt, als lyrische Inspirationsquellen für sein eigenes literarisches Schaffen. Während zahlreiche Impressionen aus der ersten Reise in seinen Rhapsodie-Roman *Macunaíma* einfließen, weckt die zweite Reise nicht nur die Motivation, das gesammelte Material zu systematisieren und in einem umfassenden Werk (das bereits genannte *Na pacanda do ganzá*) samt ausführlichen Analysen bekannt zu geben, sondern auch einen

¹⁰³⁶ Andrade (1976): 278.

¹⁰³⁷ Ebd.: 306.

¹⁰³⁸ Vgl. Figueiredo (o.J.): o.S.

¹⁰³⁹ Andrade (1976): 232.

längeren Roman mit dem Titel *Café* zu schreiben, dessen Hauptfigur der Volkssänger Chico Antônio sein sollte. Diese beiden Projekte blieben leider unrealisiert.

II.2.5.2. Vorworte und Epilog bei *Macunaíma, o heroi sem nenhum caráter*

Macunaíma, o heroi sem nenhum caráter wird in der Forschung nicht nur als Andrades Meisterwerk bezeichnet, sondern häufig als eines der wichtigsten – wenn nicht als das bedeutsamste – Werk der modernistischen Prosa dargestellt. Castello bezeichnet es sogar als „[...] síntese de vasta e complexa investigação — etnológica, linguística, psicológica, histórica e literária — [...] ao mesmo tempo que se destaca como uma das obras representativas da cultura brasileira, sob a ênfase dada à nossa imaginativa e à nossa sensibilidade.“¹⁰⁴⁰ Es handelt sich um eine Art „groteske[s] Heldenlied“, ein „[...] ungewöhnliches Werk mit romanhaften Zügen, von seinem Verfasser in späteren Jahren als Rhapsodie bezeichnet.“¹⁰⁴¹ Eine Vielzahl von Legenden, sowie Aberglauben, Sprichwörter, Anekdoten und phantastische Elemente bilden die Grundlage des Werks.¹⁰⁴²

Macunaíma wird bereits im Jahr 1926 geschrieben – innerhalb einer Woche, wie Andrade es später erzählte –, jedoch erst 1928 nach mehrfacher Überarbeitung veröffentlicht. Wie zuvor erwähnt ist die erste ethnographische Reise, die Andrade ins Amazonas-Gebiet führt, ein entscheidender Moment, der diese Überarbeitung inspiriert.

Bereits zur Zeit der *Viagem de descoberta do Brasil* – die Reise nach Minas Gerais im Jahr 1924 – beschäftigt sich Andrade mit zahlreichen ethnologischen Studien über die „wilden Völker Brasiliens“,¹⁰⁴³ durch die er viel über die nationale Folklore lernt. Dabei liest er nicht nur Werke brasilianischer Autoren, sondern auch Schriften internationaler Brasilienforscher. In diesem Kontext entdeckt er das Werk *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913* vom deutschen Philologen und Anthropologen Theodor Koch-Grünberg, wobei ihn vor allem der zweite Band (1916 erschienen) mit dem Titel „Mythen und Legenden der Taulipang- und Arekuna-Indianer“¹⁰⁴⁴ interessiert. Als Inspirationsquellen für *Macunaíma* zieht Andrade verschiedene Kompilationen mündlicher Literatur heran. Er benutzt Sammlungen von brasilianischen Folkloreforschern wie Barbosa Rodrigues, Couto de Magalhães, Capistrano de Abreu, Pereira da Costa und Lindolfo Gomes. Die Hauptquelle ist jedoch Koch-Grünbergs Werk, das eine Reihe von Mythen und Legenden um die Hauptfigur *Makunaima*, den „obersten

¹⁰⁴⁰ Castello (1974): 82.

¹⁰⁴¹ Sträter (2010): 108.

¹⁰⁴² Vgl. Tufano (2003): 56.

¹⁰⁴³ Klengel (2013): 261.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Koch-Grünberg (1924). Das Werk besteht aus fünf Bänden, von denen der zweite als erster erschien. Die anderen Bände tragen folgende Titel: „Schilderung der Reise“ (Band I), „Ethnographie“ (Band III), „Sprachen“ (Band IV) und „Typen-Atlas“ (Band V).

Stammesheros“,¹⁰⁴⁵ präsentiert. Von dort entlehnt Andrade fast alle Figuren seines Rhapsodie-Romans. In diesem Zusammenhang wird Andrades Werk „[...] zu Recht auch als eine kreative *ré-écriture* [...]“ der von Koch-Grünberg kompilierten mündlichen Literatur gesehen.¹⁰⁴⁶

Ähnlich wie im ersten Teil von *Turista*, in dem er Legenden kreiert, schafft Andrade mit *Macunaíma* eine Rhapsodie, die als ein klassisches Genre der mündlichen Literatur betrachtet werden kann und als eine Art „Flickgesang“¹⁰⁴⁷ funktioniert. Dabei kommen nicht nur der volksliterarische und der musikalische Aspekt zum Vorschein, sondern es wird auch die Idee der poetischen Polyphonie verdeutlicht. Otto Best definiert Rhapsodie als „von Rhapsoden“¹⁰⁴⁸ vorgetragene Dichtung; [...] Improvisation über ein Thema; da Motive und Bilder assoziativ verbunden werden und die Phantasie als Form dient, erscheint das improvisierte Werk trotz [fragmentarischen] Charakter als Einheit [...].“¹⁰⁴⁹ Gero von Wilpert betont zudem den erzählerischen Aspekt der Rhapsodie und charakterisiert die Rhapsoden als „[...] wandernde berufsmäßige Vortragskünstler [...] [die] an Fürstenhöfen und Festversammlungen eigene, später meist fremde [...] ep[ische] Dichtungen öffentlich vortrugen und so die Kenntnis der großen Epen an breite Volksschichten vermittelten.“¹⁰⁵⁰

Indem Andrade seinen Roman als Rhapsodie bezeichnet verstärkt er erneut den Stellenwert der mündlichen Literatur in seinem Diskurs. Hier werden die zentralen Prinzipien seines Nationalisierungsprojekts noch einmal deutlich – die Aufwertung der ‚nackten‘ Volkspoesie als lyrische Inspirationsquelle für die Schöpfung der Kunstdichtung.

In der Forschung gibt es bereits unzählige Studien, die sich der Analyse und Interpretation des Werks in seinen inhaltlichen, sprachlichen und strukturellen Besonderheiten widmen. In diesem Sinne liegt der Fokus der vorliegenden Analyse nicht auf dem literarischen Text selbst, sondern vor allem auf den Vorworten, die Andrade in verschiedenen Momenten schreibt und grundlegende Indizien über seine Intentionen bieten. Eine Ausnahme im Analysekorpus bildet der Epilog von *Macunaíma*, der hier als ein Text betrachtet wird, dessen Kern in der Koinzidenz von Fiktion und Realität zu sein scheint. Insbesondere im Hinblick auf die Funktion des Dichters als Rhapsoden soll er hier auch beleuchtet werden.

Es gibt insgesamt vier Vorworte zu *Macunaíma*, von denen hauptsächlich zwei in Betrachtung genommen werden müssen. Andrade verfasst das erste Vorwort im Jahr 1926, als er die erste Version des Rhapsodie-Romans vorbereitet – der Autor soll den Roman zwischen dem 16. und dem 23. Dezember geschrieben haben¹⁰⁵¹ und das Vorwort ist mit

¹⁰⁴⁵ Ebd.: 5.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Klengel (2013): 261.

¹⁰⁴⁷ Sträter (2010): 166.

¹⁰⁴⁸ Aus dem Griechischen: „einer, der die Gesänge zusammenfügt“. Best (1996): 455.

¹⁰⁴⁹ Ebd.

¹⁰⁵⁰ Wilpert (1989): 771.

¹⁰⁵¹ Vgl. Proença (1969): 7.

dem 19. Dezember datiert. Das zweite Vorwort wird am 27. März 1928 verfasst und sollte in der ersten Ausgabe des Buchs veröffentlicht werden. Die anderen zwei Vorworte sind undatiert und sehr kurz – sie sind eher als Notizen zu betrachten, zumal sie jeweils bloß aus einigen Sätzen bestehen. Vermutlich sollten sie als Ergänzung dienen. Die hier durchzuführende Analyse wird sich auf die datierten Texte konzentrieren.

Die zwei Vorworte markieren zwei Momente von Andrades Reflexion und weisen deshalb einige Unterschiede auf, dennoch ergänzen sie sich gegenseitig. In beiden erklärt er seine Absichten, doch schlussendlich entscheidet er sich, *Macunaíma* ohne Vorwort zu veröffentlichen – „[...] preferiu que o adivinhassem [...]“¹⁰⁵² Nachdem das Buch herausgebracht wird, veröffentlicht Tristão de Ataíde im gleichen Jahr einige Auszüge der beiden Vorworte in einem Artikel. Dort kommentiert er:

Der Autor ‚bereue‘ die beiden Einleitungen, die er zu dem Buch geschrieben hatte. Er fand die erste ungenügend und die zweite allzu genügend. Ungenügend die erste, weil er sie verfaßt hatte, bevor das Buch überhaupt fertig und ihm noch [...] als einfache ‚Spielerei‘ erschienen war. Und allzu ungenügend die zweite, nach Beendigung des Buchs [...], – vielleicht weil er dem Werk als ‚Symptom nationaler Kultur‘ eine zu große Bedeutung beigemessen hatte. Er beschloß dann, das Buch ohne irgendeine Erklärung zu veröffentlichen. Sollte das Publikum es verstehen, wie es wollte.¹⁰⁵³

Das erste Vorwort ist im Vergleich zum zweiten härter und kritischer, zumal es von ‚polemischen Intentionen‘ und ‚Ernüchterung‘ geprägt ist.¹⁰⁵⁴ Es beginnt mit einer Art Vorwarnung: das Buch sei spielerisch entstanden und sollte demnach keine anspruchsvolle Intention des Autors vermuten lassen – auch wenn das Endergebnis schließlich für ‚ernsthafte‘ Studien vielleicht wertvolles Material bieten könnte: „Macunaíma não é símbolo nem se tome os casos dele por enigmas ou fábulas. É [...] um brinquedo. [...] Porém imagino que como todos os outros o meu brinquedo foi útil. Me diverti mostrando talvez tesouros em que ninguém não pensa mais.“¹⁰⁵⁵

Diesen Gedanken greift er im zweiten Vorwort wieder auf, diesmal mit einem etwas reiferen Blick, der seine Leistung anerkennt – dadurch dass sein gewagtes Werk für heftige Polemiken sorgt, leistet es auch einen wichtigen Beitrag zur Diskussion über die moderne Literatur. In diesem Sinne meint er:

¹⁰⁵² Ebd.: 8.

¹⁰⁵³ Ataíde zit. nach Campos (1984): 159. Auf die Aspekte des Buchs als ‚Spielerei‘ und ‚Symptom nationaler Kultur‘ wird später eingegangen.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Proença (1969): 8.

¹⁰⁵⁵ Andrade (2008): 217. In einem der undatierten notizartigen Vorworte betont Andrade diese Idee: „Evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva pra estudos científicos de folclore. Fantaseiei quando queria e sobretudo quando carecia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo. [...] Os meus livros podem ser resultado de meus estudos porém ninguém não estude nos meus trabalhos de ficção, leva fubeca.“ Ebd.: 223.

Este livro de pura brincadeira [...] afinal resolvi dar sem mais preocupações. [...] Jamais não tive tanto como diante dele a impossibilidade de ajuizar dos valores possíveis duma obra minha.

Não sei ter humildades falsas não e se publico um livro é porque acredito no valor dele. [...] Não me amolo [...] que minha obra toda tenha a transitoriedade precária da minha vida. O que me interessa mesmo é dar pra mim o destino que as minhas possibilidades me davam. E que tenho sido útil: as preocupações, as tentativas, as amizades e até as repulsas (dinâmicas?) que tenho despertado provam bem.¹⁰⁵⁶

Die im ersten Vorwort erkennbare Ernüchterung zeigt sich in der persönlichen – und gleichsam etwas enttäuschenden – Feststellung, dass die Brasilianer ‚keinen Charakter‘ haben. Die Hauptfigur wird demnach so konstruiert, dass sie in ihrer Charakterlosigkeit als Kritik an den ‚Untugenden‘ der brasilianischen Nation verstanden werden soll. In diesem Zusammenhang schreibt er:

O que me interessou por *Macunaíma* foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa me parece que certa: o brasileiro não tem caráter. Pode ser que alguém já tenha falado isso antes de mim porém a minha conclusão é (uma) novidade pra mim porque tirada da minha experiência pessoal.

Diese etwas verbitterte Entdeckung bringt Andrade jedoch zu einer anderen Erkenntnis. Die Charakterlosigkeit wird in einem erweiterten Sinne verstanden: Andrade sieht Brasilien als eine noch junge und unreife Nation, deren Wesenszüge zwar schon erahnbar, dennoch noch nicht vollständig ausgeformt sind – dabei wird er durch die Entdeckung von Koch-Grünbergs Makunaima, „[...] um herói surpreendentemente sem caráter“, inspiriert.¹⁰⁵⁷

E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal.¹⁰⁵⁸

Im zweiten Vorwort werden weiterhin die Idee und die Absicht vertreten, dadurch Kritik auszuüben: „E resta a circunstância da falta de caráter do herói. Falta de caráter no duplo sentido de indivíduo sem caráter moral e sem característico. Está certo. Sem esse pessimismo eu não seria amigo sincero dos meus patrícios. É a sátira dura do livro.“¹⁰⁵⁹

Um die Vorstellung der Charakterlosigkeit als Mangel an deutlichen Identifikationsmerkmalen zu versinnbildlichen zieht der Autor eine Analogie mit einem Mann in seinem jüngeren Alter: er ist kein Kind mehr und hat bereits eine eigene Identität, diese sei jedoch noch nicht verfestigt und deshalb noch korrumpierbar. In seinen Worten:

¹⁰⁵⁶ Ebd.: 225.

¹⁰⁵⁷ Vgl. ebd.: 218.

¹⁰⁵⁸ Ebd.: 217.

¹⁰⁵⁹ Ebd.: 228.

(O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional [...]). Está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma. Dessa falta de caráter psicológico creio otimistamente, deriva nossa falta de caráter moral.¹⁰⁶⁰

An dieser Stelle lässt sich eine Parallele zu José de Alencars Ausführungen über den Reifungsprozess der brasilianischen Literatur ziehen. Alencar vergleicht diesen Prozess mit dem Heranswachsen eines Menschen, wobei die brasilianische Literatur – und im weitesten Sinne die brasilianische Nation – zu seiner Zeit, also in der Romantik, noch in ihrer ‚Kindheit‘ befindet.¹⁰⁶¹ Im Modernismus erscheint Brasilien nun nach Andrades Auffassung in seiner Jugend. Diese Analogie erinnert nicht zuletzt auch an Herders Vorstellung der Lebensalter der Sprache, die den Reifungsprozess einer nationalen Literatur widerspiegeln sollte.¹⁰⁶² Sowohl bei Alencar als auch bei Herder spielt die Frage der nationalen Sprache und damit verbunden der Rekurs zur mündlichen Literatur eine zentrale Rolle. Sein Buch vergleicht er mit einer Anthologie der brasilianischen Folklore:¹⁰⁶³

In diesem Zusammenhang ist es auch Andrade wichtig, die Besonderheiten der Volkspoesie in seiner künstlerischen Verarbeitung nicht zu eliminieren – ja sogar zu betonen. Dabei zeigen sich diese Besonderheiten bereits von der komplexen *brasilidade* geprägt. Diese sei beispielsweise in der ausgeprägten Sinnlichkeit und Erotik des Brasilianers spürbar, welche Andrade mit der anderer Kulturen kontrastiert und in *Macunaíma* gezielt zu betonen versucht. Er behauptet:

Quanto a estilo, empreguei essa fala simples tão sonorizada, música mesmo, por causa das repetições, que é costume dos livros religiosos e dos contos estagnados no rapsodismo popular. [...]

Não podia tirar a documentação obscena das lendas. [...] essas literaturas rapsódicas e religiosas são freqüentemente pornográficas e em geral sensuais. Não careço de citar exemplos. Ora uma pornografia desorganizada é também da quotidianidade nacional. [...]

E se ponha reparo que falei em ‚pornografia desorganizada‘. Porque os alemães científicos, os franceses de sociedade, os gregos filosóficos, os indianos especialistas, os turcos poéticos, etc. existiram e existem, nós sabemos. A pornografia entre eles possui caráter étnico. [...] Meu interesse por *Macunaíma* seria hipocritamente preconcebido por demais se eu pudesse do livro o que é da abundância das nossas lendas indígenas [...] e desse pro meu herói amores católicos e discições sociais que não seriam dele pra ninguém.

Se somando isso com minha preocupação brasileira, profundamente pura, temos *Macunaíma*, livro meu.

¹⁰⁶⁰ Ebd.: 217-218.

¹⁰⁶¹ Vgl. Kapitel II.1.3.3.

¹⁰⁶² Vgl. Kapitel I.2.5.

¹⁰⁶³ Vgl. Andrade (2008):

Die Frage der Sinnlichkeit und Erotik würde sich als ein zentrales Element bei *Macunaíma* stellen. Das Thema sorgt nach der Veröffentlichung des Werks für heftige Diskussionen, doch in der Tat ist es ein konstantes und universelles Thema in der mündlichen Literatur und auch in religiösen Schriften, wie Andrade es selber feststellt. Des Weiteren ist dieser „[...] traço de luxúria nacional [...]“ bereits in der Literatur der alten Chronisten ein rekurrenter Gegenstand¹⁰⁶⁴ und zieht sich weiter durch die Epochen – auch wenn in unterschiedlicher Ausprägung. In *Macunaíma* soll diese erotische ‚Unsittlichkeit‘ als Satire dienen. Dahingehend erklärt Andrade im zweiten Vorwort:

Outro problema do livro que careço explicar é da imoralidade. Palavra que seria falso concluir pela imoralidade e pela porcariada mesmo que está aqui dentro, que me comprazo com isso. Quando muito admito que concluem que me comprazo... com o brasileiro. Uma coisa fácil de constatar é a constância da porcária e da imoralidade nas lendas de primitivos em geral e nos livros religiosos. Não só aceitei mas acentuei isso [...] Minha intenção aí foi verificar uma constância brasileira que não sou o primeiro a verificar, debicá-la numa caçoada complacente que a satiriza sem tomar um pitium moralizante.¹⁰⁶⁵

Ein weiterer relevanter Aspekt in Andrades Ausführungen ist seine Feststellung, dass er *Macunaíma* nicht bewusst als Nationalheld, d.h. als Sinnbild des Brasilianers zu konstruieren versucht. In seinem Diskurs verleugnet er die Absicht, die brasilianische Identität mit seinem Werk symbolisieren zu wollen – „Só não quero é que tomem *Macunaíma* e outros personagens como símbolos. [...] Me repugnaria bem que se enxergasse em *Macunaíma* a intenção minha dele ser o herói nacional.“¹⁰⁶⁶ In diesem Zusammenhang versteht er sein Werk als ein ‚Symptom‘ der brasilianischen Kultur, d.h. die brasilianische Kultur würde sich in einer natürlichen Weise darin manifestieren, ohne dass er das selbst beanspruchen würde. Diesen Gedanken fasst er wie folgt zusammen:

Ora este livro [...] me parece que vale um bocado como sintoma da cultura nacional.

Me parece que os melhores elementos duma cultura nacional aparecem nele. Possui psicologia própria e maneira de expressão própria. [...] Possui aceitação sem timidez nem vanglória da entidade nacional e a concebe tão permanente e unida que o país aparece desgeograficado no clima na flora na fauna no homem, na lenda, na tradição histórica [...] Além disso possui colaboração estrangeira e aproveitamento dos outros, complacente, sem temor, e sobretudo sem o exclusivismo de todo ser bem nascido pras idéias comunistas. O próprio herói do livro que tirei do alemão Koch-Grünberg, nem se pode falar que é do Brasil. É tão ou mais venezuelano como da gente [...]. Essa circunstância do herói do livro não ser absolutamente brasileiro me agrada como o quê. [...]

Agora: não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira. Deus me livre. É agora, depois dele feito, que me parece descobrir nele um sintoma da cultura nossa. Lenda, história, tradição, psicologia, ciência, objetividade nacional, cooperação acomodada de elementos estrangeiros

¹⁰⁶⁴ Vgl. Proença (1969): 22

¹⁰⁶⁵ Andrade (2008): 227.

¹⁰⁶⁶ Ebd.: 226-227.

passam por aí. Por isso malicio nele o fenômeno complexo que o torna sintomático.¹⁰⁶⁷

Nach Castello gibt der Autor mit dieser Aussage doch zu, dass sein Werk eine Synthese der brasilianischen Kultur darstellt.¹⁰⁶⁸ Doch vielmehr ist hier der Universalitätsanspruch zu betonen, den Andrade mit seiner Vorstellung einer eigenständigen nationalen Literatur und Kultur in Verbindung bringt. Die Idee der *desgeografização* (‚Entgeographisierung‘) fungiert dabei als Strategie gegen einen Nationalismus, der die brasilianische Realität auf regionale Exotismen beschränken würde – es geht also auch um eine ‚Entregionalisierung‘, die die brasilianische Kultur in die moderne „civilização universal“¹⁰⁶⁹ integrieren würde, ohne jedoch ihre Spezifika als eigenständige Einheit zu tilgen. Diese Strategie realisiert Andrade in der Phantastik der Legenden, wie er es bereits im ersten Vorwort ausdrückt: „(Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional geográfico).“¹⁰⁷⁰

Es lässt sich hierbei feststellen, dass Andrade mit *Macunaíma* nicht nur eine Synthese der brasilianischen Kultur darstellt, sondern darüber hinaus „eine Art panfolkloristische Archilgende“ schafft.¹⁰⁷¹ In der Hauptfigur des Rhapsodie-Romans sieht Haroldo de Campos einen lateinamerikanischen Helden und behauptet: „Die Macunaímasche Suche nach einem Nationalcharakter und einer geistigen und zivilisatorischen Definition vermischt sich mit der aller lateinamerikanischen Länder.“¹⁰⁷²

In diesem Zusammenhang macht Lopez darauf aufmerksam, dass *Macunaíma* den programmatischen Nationalismus der modernistischen Bewegung überschreitet, indem die brasilianische Literatur sich durch ihn so tief verwurzelt, dass sie zum allgemeinen Ausdruck der lateinamerikanischen Völker, der ‚wilden‘ Völker, und sogar des Menschen des 20. Jahrhunderts hinauswachsen kann. Dabei bietet der *Epílogo* den Schlüssel für dieses Verständnis.¹⁰⁷³

Anders als ein einfaches Nachwort wird der Begriff des Epilogs als „abschließendes Nachwort [zur Erläuterung eines literarischen Werkes]“ definiert.¹⁰⁷⁴ Das besonders Kuriose im Epilog von *Macunaíma* ist eine anscheinende Koinzidenz von Fiktion und Realität. Er beginnt mit einer in mündlich überlieferten Volkserzählungen üblichen Formel – „*Acabou-se*

¹⁰⁶⁷ Ebd.: 225-226.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Castello (1999, Bd. II): 205.

¹⁰⁶⁹ Andrade zit. nach Castello (1974): 79.

¹⁰⁷⁰ Andrade (2008): 220.

¹⁰⁷¹ Vgl. Campos (1984): 164.

¹⁰⁷² Ebd.: 171.

¹⁰⁷³ Vgl. Lopez (1996): 71.

¹⁰⁷⁴ Vgl. Duden Wörterbuch.

a história e morreu a vitória¹⁰⁷⁵ – und erzählt die Geschichte zunächst weiter, fügt sich somit in die Fiktion ein. Nachdem der Protagonist Macunaíma im letzten Kapitel des Buchs stirbt und sich in das Sternbild des Großen Bären verwandelt, ist seine Heimatgegend ganz verlassen und still. Dort befindet sich niemand, der die Geschichte des Helden weiter erzählen könnte. Bis eines Tages ein (vorerst unbekannter, ja mysteriöser) Mann dort auftaucht. Hier beginnt nun eine neue Geschichte, die Fiktion und Realität verbinden wird. In der verlassenen Gegend erscheint plötzlich ein grüner Papagei, der in einer sanften und ganz neuen Weise, mit einer gesangähnlichen Sprache zum Mann spricht – „Então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato.“¹⁰⁷⁶ Der Papagei ist der einzige Zeuge der Geschichte von Macunaíma und auch der Einzige, der die Sprache des Helden noch beherrscht. Somit ist er auch der Einzige, der Macunaíma, seine Taten und seine Sprache vor der Vergessenheit retten kann – „E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.“¹⁰⁷⁷ Nun erzählt er dem Mann – der die Sprache also auch versteht – die Geschichte, bevor er das Land Richtung Portugal verlässt, wo er die Erzählung vermutlich auch verbreiten wird. Die überraschende Wende passiert dann, als der Erzähler erklärt, er sei dieser Mann, der nun die Aufgabe hat, Macunaímas Geschichte dem Publikum bekannt zu geben. Er ist somit „[...] die einzige mündliche Quelle, die die Heldensage vor dem Vergessenwerden rettet.“¹⁰⁷⁸

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.

Tem mais não.¹⁰⁷⁹

Lopez weist darauf hin, dass die Geschichte jedoch erst ab dem Moment der Verschriftlichung existieren kann – „[...] quando transmitida àquele que se encarrega de fazer dela palavra viva na escrita – o rapsodo brasileiro, narrador culto e, por artifício, cantador popular.“¹⁰⁸⁰ Diese Auffassung lässt vermuten, dass der Erzähler mit der Person des Autors zusammenfließt. Schon im „Prefácio interessantíssimo“ bezeichnet sich Andrade als ein „tupi tangendo um alaúde“¹⁰⁸¹ – ein Laute schlagender Tupi-Indio – und versteht sich

¹⁰⁷⁵ Andrade (2008): 213.

¹⁰⁷⁶ Ebd.: 213-214.

¹⁰⁷⁷ Ebd.: 214.

¹⁰⁷⁸ Sträter (2010): 109.

¹⁰⁷⁹ Andrade (2008): 214..

¹⁰⁸⁰ Lopez (1996):71.

¹⁰⁸¹ Andrade (1922): 83.

selbst als Rhapsode. Der Erzähler verkörpert demnach das Alter-Ego des Autors.¹⁰⁸² Andrade macht sich gewissermaßen zum Protagonisten des Epilogs und fikionalisiert dadurch sich selbst und die Realität.

Der Epilog verstärkt den Eindruck der poetischen Polyphonie, die im gesamten Buch spürbar ist. Der mehrstimmige totale Endeffekt, den Andrade sowohl mit seiner Lyrik als auch mit seiner Prosa der zwanziger Jahre anstrebt, findet in *Macunaíma* einen Höhepunkt.¹⁰⁸³ Zu dieser Vielstimmigkeit, die nicht zuletzt für die mündlich überlieferte Volksliteratur typisch ist, schreibt Susanne Klengel:

Man liest die Geschichte Macunaímas, von einem Rhapsoden erzählt, der diese Geschichte von einem Papagei gehört hat [...], der sie von dem Schelm und Schwindler Macunaíma gehört haben will, der ein Alter-Ego jenes Macunaíma ist, dessen Geschichten man, vielfach wissenschaftlich reflektiert, bei Theodor Koch-Grünberg nachlesen kann, dem sie wiederum von einem indigenen Informanten erzählt wurden.¹⁰⁸⁴

An dieser Stelle muss betont werden, dass auch Vicente Huidobros creationistisches Manifest den Rhapsoden thematisiert. Wie bereits ausgeführt, zieht Andrade Huidobros Theorie des Dichters als idealen, wahren, absoluten und bewussten Schöpfer in *Escrava* heran. So kann davon ausgegangen werden, dass Andrade diese Ansicht teilt. In diesem Sinne ist es besonders interessant, dass Huidobro Platons Dialog *Ion* zitiert, der sich mit der Funktion der Rhapsoden auseinandersetzt. Die Problematik bei der Aufgabe dieses Volksdichters steckt in der Tatsache, dass er mit seinem Vortrag zugleich die Dichtung interpretiert: „Sein Part – der Darstellung eine Stimme zu (ver-)leihen – setzt die Lektüre voraus. [...] Der Rhapsode trägt vor, er interpretiert, was der Dichter geschrieben hat, und ist – im Bild des Zitats – ein Ring in der magnetischen Kette; dies hat er mit Dichter und Zuhörer gemeinsam.“¹⁰⁸⁵

Wenn Andrade in die Rolle des Rhapsoden schlüpft, betont er dahingehend seine Position als Vermittler zwischen den beiden Facetten der ‚nackten‘ Poesie, zwischen der mündlichen Volkspoesie und einer gelehrten, jedoch ungeschmückten Kunstpoesie, die die polyphone Volkskultur reflektieren soll.

Es bleibt festzuhalten, dass *Macunaíma* sich als wichtiger Teil eines breiteren Projekts zeigt, das die Aufbewahrung der kulturellen Authentizität Brasiliens bezweckt – ein Projekt, das Andrade sich zur ‚persönlichen Mission‘¹⁰⁸⁶ macht. Der Rhapsodie-Roman kann demnach als künstlerische Realisierung dieses Projekts verstanden werden – in den Worten von Lopes & Gomes „[...] para que um dia, quando tudo tivesse desaparecido ou sido transformado pela

¹⁰⁸² Vgl. Klengel (2013): 263.

¹⁰⁸³ Vgl. Sträter (2010): 145-146.

¹⁰⁸⁴ Klengel (2013): 263.

¹⁰⁸⁵ Hopfe (1996): 51.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Lopes/Gomes (2014): 166.

ação predatória da civilização de consumo, a rapsódia pudesse ser eine alternative pra recordar um Brasil autêntico [...].¹⁰⁸⁷ Nicht zuletzt zeigt sich diese Haltung als *arte interessada*, die sich auch in der Idealisierung des Werks *Na pancada do Ganzá* entfalten wird.

II.2.6.3. Das Projekt *Na pancada do ganzá*

Während die erste ethnologische Reise, in den Norden, viele Elemente für die Überarbeitung von *Macunaíma* bot, wurde die zweite Reise, in den Nordosten, zu einer großen Motivation, das dort gesammelte Material und die dort erlebten lyrischen Impulse für weitere Werke zu nutzen. Nach der Phase des „nacionalismo de estandarte“, die mit der Veröffentlichung von *Macunaíma* endet, beansprucht Mário de Andrade, ‚bescheidene‘ und ästhetisch unabhängige Werke zu schreiben.¹⁰⁸⁸ In einem Brief erzählt er Manuel Bandeira über seine Projekte: „Na verdade não estou atualmente trabalhando senão em dois livros, o *Pancada do Ganzá* que é técnico, e o *Café* que é lirismo.“¹⁰⁸⁹

Die hier bereits ausgeführten Analysen zeigen, dass Andrades Arbeit mit der Volkskultur aus zwei sich ergänzenden Zweigen besteht – auf der einen Seite steht die stetige Beschäftigung mit folkloristischer, ethnologischer und anthropologischer Literatur, auf der anderen die direkte Feldforschung, die er auf seinen Reisen betreibt. Die Forschungsreise in den Nordosten stellt einen entscheidenden Moment für die Systematisierung seiner ‚ethnographischen‘ Studien dar.¹⁰⁹⁰ Dort stellt er einerseits den Mangel an theoretischen Schriften zu den volkstümlichen Traditionen des Nordostens, andererseits den Wert des von ihm gesammelten Materials fest. In diesem Zusammenhang plant er das ‚technische‘ Werk *Na pancada do ganzá*,¹⁰⁹¹ das eine umfassende Darstellung der brasilianischen Folklore – insbesondere der nordöstliche Musikfolklore – bieten soll. Flávia Camargo Toni behauptet: „[...] *Na pancada do ganzá*, resulta das inquietações intelectuais do poeta e músico ao coletar e estudar as manifestações que apóiam suas teorias sobre os liames entre a poética e a música populares. Pela idéia inicial teria sido uma enciclopédia dos usos e costumes do cantador nordestino [...].“¹⁰⁹² Das Werk sollte insofern sein gesamtes Wissen über die Musikfolklore synthetisieren.¹⁰⁹³

Aus einem Vers des *coqueiro* Chico Antônio entlehnt ist der Titel eine klare Hommage an den anonymen Volkssänger des Nordostens, den Chico Antônio prototypisch verkörpert. Andrade sieht in ihm „[...] um exemplo de rapsodo contemporâneo, poeta e cantador de

¹⁰⁸⁷ Ebd.

¹⁰⁸⁸ Vgl. Souza (2005): 57.

¹⁰⁸⁹ Andrade zi. nach Alvarenga (1974): 11.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Lopez (1980): 52.

¹⁰⁹¹ Im Folgenden wird die Kurzform *Pancada* verwendet.

¹⁰⁹² Toni (2002): 73.

¹⁰⁹³ Vgl. Travassos (2000): 55.

gênio.“¹⁰⁹⁴ Im Jahr 1932 bekommt *Pancada* den Untertitel *Subsídios para o conhecimento da vida popular brasileira, especialmente no Nordeste*.¹⁰⁹⁵

Das Projekt *Pancada* fußt auf Andrades Auseinandersetzung mit den volkstümlichen Eigenschaften, die die Grundlage der *brasilidade* bilden bzw. auf seiner Suche nach einem Kern in der Herausbildung des brasilianischen Volkes, der in der Kultur und vor allem in der Kunst seinen authentischen Ausdruck finden soll.¹⁰⁹⁶ In diesem Zusammenhang muss betont werden, dass das gesammelte Material als heterogen erscheint, nicht nur in seinem Stil, sondern auch in seinen ursprünglichen Wurzeln, was erneut die Komplexität der brasilianischen Identität als ‚Mischkultur‘ aufdeckt und problematisiert. Travassos meint dazu: „[...] eram encruzilhadas nas quais tinham sido depositadas várias tradições. [...] A reflexão sobre este tema orientou-se, ainda, por um componente do ideário nacionalista no Brasil: a busca do tipo étnico brasileiro, [...] na mestiçagem.“¹⁰⁹⁷

Zwischen seiner Rückkehr aus dem Nordosten und dem Beginn seiner amtlichen Tätigkeit im *Departamento de Cultura* von São Paulo im Jahr 1934 widmet sich Andrade der Auswertung und Organisation des gesammelten Materials, sowie der Lektüre verschiedener folkloristischer Werke, die ihm bei der Gestaltung seines Projekts helfen sollten. In diesem Zusammenhang organisiert er eine umfassende Bibliographie, die er schlussendlich bis 1944 weiter ergänzen wird. Er nennt sie „Bibliografia: Re-leituras Iniciadas pra Pancada do Ganzá/23-VIII-29“.¹⁰⁹⁸

Aus dieser Beschäftigung mit dem Thema entstehen unzählige Notizen, veröffentlichte und unveröffentlichte Artikel und Vorträge, doch bis zu seinem Tod schafft der Autor nicht sein Großwerk herauszubringen. Insbesondere nachdem er die Leitung des *Departamento de Cultura* übernimmt, muss das Projekt zunächst auf Eis gelegt werden. Oneyda Alvarenga, die von Andrade mit der Veröffentlichung der Ergebnisse nach seinem Tod beauftragt wird, stellt fest: „[...] Mário de Andrade assumiu o cargo de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, que acabara de ser criado, e no termo de posse enterrou de uma vez o *Na Pancada do Ganzá* e quase tudo o mais que projetara fazer de literatura e estudos sobre arte Tudo foi largado de chofre.“¹⁰⁹⁹

Alvarenga veröffentlicht das für *Pancada* vorgesehene Material in vier Werken: *Danças dramáticas do Brasil* (3 Bände, 1959), *Música de feitiçaria no Brasil* (1963), *Os cocos* (1984) und *As melodias do boi e outras peças* (1987). Unter den von Andrade hinterlassenen Originalen befand sich eine Mappe mit dem Vermerk „Pancada/Prefácio“, in der das Vorwort und einige Notizen, die vermutlich als Ergänzung dazu dienen sollten, aufbewahrt wurden.

¹⁰⁹⁴ Lopez (1980): 53.

¹⁰⁹⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Santos (2009): 115.

¹⁰⁹⁷ Travassos (2000): 55.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Artundo (2004): 123.

¹⁰⁹⁹ Alvarenga (1974): 14.

Das Vorwort, welches zum ersten Mal im Jahr 1979 in einer Zeitschrift erscheint,¹¹⁰⁰ wird als ein wichtiger Text betrachtet, der leider vernachlässigt wurde. Dabei bietet er einige wertvolle Schlüssel zum Verständnis von Andrades damaliger Auffassung von Folklore im Zusammenhang mit dem „nacionalismo estético.“¹¹⁰¹ Lopez fügt hinzu:

Pode-se dizer que [o prefácio] interessou e preocupou bastante o seu autor. [...] É válido pensar que, com o passar dos anos e o crescer de sua consciência política, o ensaísta tenha se desinteressado do prefácio. Ou melhor, que desse texto abandonado tenha retirado e valorizado apenas suas considerações sobre a criação popular. Elas serão retomadas e aprofundadas em determinados momentos da reflexão estética de *O banquete*, por exemplo.¹¹⁰²

Andrade beginnt das Vorwort mit einem für ihn grundsätzlichen Hinweis – fast eine Warnung an den Leser: sein Werk sei nicht aus einem wissenschaftlichen Anspruch, sondern vielmehr aus seiner Leidenschaft für die nationale Volkskultur entstanden. In diesem Zusammenhang unterscheidet er zwischen zwei Dimensionen des Verbs *conhecer* – einer wissenschaftlichen Dimension, die um die Erkenntnis der absoluten Wahrheit bemüht ist („conhecer‘ no sentido de decidir da Verdade“), und der leidenschaftlichen Dimension, die ungebunden und deshalb vom Lyrismus motiviert ist („conhecer num sentido [...] mais lírico, mais ‚namorista‘, pra falar como o caipira“).¹¹⁰³ Dahingehend behauptet er:

Este não é um livro de ciência, evidentemente, é um livro de amor. Estarão sempre muito enganados os que vierem buscar nele a sistemática dos fatos musicais e poéticos do Nordeste. Eu não tive nunca, nem poderia ter pela falta de estudos organizados, a pretensão de ir no rasto dos fenômenos humanos, até aquele fundo profundo que retrata os homens do nosso tempo, dentro do esquema das coletividades quase imemoriais.

[...]

É certo que, depois de realizada a colheita, ela dirigiu em grande parte o caminho das minhas leituras.[...] Mas porém com essas críticas, exemplos, variantes, ligações, não pretendi fazer obra de etnógrafo, nem mesmo de folclorista, que isso não sou; pretendi foi assuntar, atocaiar com mais garantias a namorada chegando. Se acaso algumas constâncias me interessaram mais, se alguma nova eu terei fixado, foi sempre por essa precisão que tem o amante verdadeiro, de conhecer a quem ama. Não tanto pra compreender o objeto amado em si mesmo, como pra se identificar com ele e milhormente poder servi-lo e gozar. Eu digo que, apesar de todas as notas juntadas pra esclarecer ou facilitar o caminho dos estudiosos, este livro não chega a ser uma obra de estudioso, porque é por demais obra de amor.¹¹⁰⁴

Die wissenschaftliche Dimension des ‚Kennens‘ sei von Eitelkeit und Individualismus geprägt und würde ihn deshalb ‚anwidern‘, während er sich mit der leidenschaftlichen identifiziert. Die Identifikation erfolgt nicht zuletzt durch die Liebe zum (Er-)Leben und zum eigenen Land,

¹¹⁰⁰ Vgl. Andrade (1980). Das Vorwort erschien später auch als Anhang in *Os cocos*. Wann genau der Text geschrieben wurde ist leider nicht bekannt. Lopez vermutet, er sei 1933 verfasst worden

¹¹⁰¹ Lopez (1980): 53.

¹¹⁰² Ebd.

¹¹⁰³ Andrade (1980): 55.

¹¹⁰⁴ Ebd.

was ihn den agnostizistischen „homens das civilizações naturais“ näher bringt. Die Liebe zur Nation ist dabei eine Konstante in seinem literarischen Schaffen, wie frühere Werke bereits zeigen konnten: „Eu amo o Brasil, e no poema inicial do *Clã do Jabuti*, embora sem sistematização, já disse de que maneira, anticientificista, antipolítica, relumeia o fogo desse amor.“¹¹⁰⁵

Obwohl Andrade einen wissenschaftlichen Anspruch für sein Werk verleugnet, ist er mit den folkloristischen Theorien und Methode vertraut und bemüht sich, seiner Arbeit Legitimität zu verleihen, indem er zugibt, bei der Feldforschung eine klare folkloristische Methode verfolgt zu haben: „O que vale aqui é a documentação que o povo do Nordeste me forneceu. Procurei recolher esses documentos, da maneira, essa sim, mais cuidadosa, mais científica. Segui, na colheita folclórica, todos os conselhos e processos indicados pelos folcloristas bons. Ouvi o povo, aceitei o povo, não colaborei com o povo enquanto ele se revelava.“¹¹⁰⁶

Es muss hervorgehoben werden, dass Andrade seine Intentionen bei der Feldforschung und für das eigene literarische Schaffen klar zu unterscheiden versucht. Die Sammeltätigkeit scheint dabei eine Vorstufe für das künstlerische Schöpfen zu sein, wobei das ‚rohe‘ Material – die ‚nackte‘ Volkspoesie als Rohstoff – zunächst realitätsgetreu erfasst werden soll, um bei der künstlerischen Verarbeitung ausgeschöpft zu werden. Andrades Absichten vermischen sich in *Pancada*, das in seinem Diskurs sowohl als (wissenschaftliches) *livro técnico* als auch als (lyrisches) *livro de amor* erscheint.

In diesem Kontext bezieht er sich auf die Arbeit des argentinischen Ethnographen und Archeologen Juan Bautista Ambrosetti, der als Pionier in der argentinischen Folkloreforschung gilt. In seinen *Supersticiones y Leyendas* (1911) veröffentlicht er eine Fülle mündlicher Volksüberlieferungen, die er auf Reisen gesammelt hatte.¹¹⁰⁷

Andrade weist auf eine Seite in Ambrosettis Buch hin, die Teil des von Salvador Debenedetti verfassten Vorworts ist. Dort spricht Debenedetti über eine von Ambrosettis Reisen und betont als einen seiner wichtigsten Grundsätze die Notwendigkeit, Daten und Beobachtungen zu sammeln, deren Veröffentlichung einen Beitrag zur ‚besseren Kenntnis des Landes‘ leisten.¹¹⁰⁸ Im Vorwort von *Pancada* paraphrasiert Andrade diese Aussage, unterstreicht jedoch das ‚Land‘ als Nation. Er meint: “Quem quer que pretenda um conhecimento do povo brasileiro, um pouco mais íntimo que esse de sua histórica política e

¹¹⁰⁵ Ebd.

¹¹⁰⁶ Ebd.

¹¹⁰⁷ Das Exemplar von Ambrosettis *Supersticiones y leyendas* aus Andrades privater Bibliothek beinhaltet zahlreiche handschriftliche Randnotizen, vor allem an den Stellen, an denen Ambrosetti bestimmte Informationen oder Erklärungen zu Aspekten der brasilianischen Folklore gibt. Das Werk ist eine Art Notiz- oder Tagebuch einer Reise, die der argentinische Forscher 1892 gemacht hatte (vgl. Artundo [2004]: 125). In diesem Sinne erinnert Ambrosettis Werk an Andrades *Turista*.

¹¹⁰⁸ Vgl. Debenedetti (1917): 20. Das Originalzitat lautet: „La larga jira que efectúa por la Pampa Central, en 1893, le hace reiterar una vieja declaración: la necesidad de recoger datos y observaciones publicables a fin de contribuir al mejos conocimiento del país.“

geográfica, sentirá imediato aquela precisão que Ambrosetti [...] ¹¹⁰⁹, de recolher dados e noções capazes de *evidenciar mais analiticamente a entidade nacional*. Nesse trabalho é que, com esse livro, pretendo colaborar. ¹¹¹⁰

Leitfaden für Ambrosettis systematische Arbeit ist ein „sentimento de ‚argentinidade““, ein Nationalbewusstsein, das alle Regionen Argentiniens zu einer nationalen Einheit vereinen möchte. ¹¹¹¹ Auch in dieser Hinsicht scheint Andrade sich von Ambrosetti inspirieren zu lassen. Er vertritt die Auffassung der Nation als ein viele Facetten synthetisierendes Ganzes, wie hier bereits ausgeführt wurde. Demnach ist er gegen den Regionalismus und bemüht sich um eine *desregionalização* Brasiliens – wie er es in einem der Vorworte zu Macunaíma bereits erklärte –, die die verschiedenen regionalen Eigenheiten verflechten würde, nicht zuletzt gemäß seiner Vorstellung einer polyphonen Nationalkultur. In diesem Zusammenhang berichtet er kritisch über die Haltung seiner intellektuellen ‚Mitreiter‘ während der Reise in den Nordosten, die das gesammelte Material häufig als typisch für ihre eigenen Bundesstaaten erklären wollten:

Quando parti para o Nordeste em dezembro de 1928, [...] Pretendia sim recolher cantos populares, e quantos pudesse, porém sem a mais mínima organização. Recolheria o que topasse em meu caminho. [...] E foi a moradia dos amigos que me deu o itinerário. [...] Ora, esses amigos, além de serem apaixonados da coisa popular que nem eu, [...] refletiam mais ou menos a rivalidade cheia de picuinha que existe dum Estado do Nordeste pra com o Estado imediatamente vizinho. [...] Isso é um fenômeno mais ou menos universal [...]. ¹¹¹²

Ora, como eu ia dizendo, o discreto estímulo estaduano que existia em quase todos os meus amigos nordestinos, contribuiu muito pra que eu viajante banzador virasse recolhedor diário de coisas populares. [...] a verdade é que trabalhei ferozmente. Posso dizer mesmo que heroicamente tal a soma de dificuldades que obstruem a facilidade duma colheita folclórica no povo nordestino. [...] Apenas o que eu recolhera no Rio Grande do Norte pros paraibanos era paraibano, e a colheita da Paraíba era pernambucana pros pernambucanos, além da indignação de Alagoas, porque coco é pra eles propriedade alago[a]na.. Todos absurdamente esquecidos de que tudo era o Nordeste, [...]. Mas o resultado de tudo foi o inesperado da colheita admirável que é a razão deste livro. ¹¹¹³

Wenn Andrade sich im Vorwort von *Pancada* auf seinen unmittelbaren Forschungsgegenstand – hauptsächlich die Volkslieder – bezieht, wird der Kontrast zwischen volkstümlicher und gelehrter Kunst deutlich. Der Dichter erkennt zwar eine Art technische ‚Unterlegenheit‘ der volkstümlichen Überlieferungen im Vergleich zur gelehrten Kunst – in diesem Fall Volkslieder vs. Kunstmusik. Dennoch unterstreicht er die spürbar

¹¹⁰⁹ An dieser Stelle nennt Andrade die Seite 20 der Ausgabe von 1917.

¹¹¹⁰ Andrade (1980): 55. Meine Hervorhebung.

¹¹¹¹ Vgl. Artundo (2004): 126.

¹¹¹² Andrade (1980): 56. Andrade besuchte Antônio Bento de Araújo Lima und Luís da Câmara in Rio Grande do Norte, Ademar Vidal und José Américo de Almeida in Paraíba, sowie Ascenso Ferreira und Cícero Dias in Pernambuco. Vgl. ebd.

¹¹¹³ Ebd.: 57.

ausgeprägte lyrische Kraft der Ersteren, durch die sie wiederum der Letzteren weit überlegen erscheint. Diese Kraft sieht Andrade als eine natürliche und deshalb unerklärliche Eigenschaft der Volkspoese. Der Kern des Lyrismus steckt bei der mündlich übertragenen Volksdichtung in ihrem ‚rührenden Potenzial‘. Dieser Gedanke deutet auf eine klare Verbindung zu zwei der zentralen Ideen, die in *Escrava* vertreten werden – dem idealen Bild der ‚nackten‘ Poesie und der Vorstellung der Kunst als ‚Maschine‘, die beim Rezipienten Rührung bewirken sollen (*máquina de produzir comoções*).¹¹¹⁴ Das folgende Zitat verdeutlicht diese Anschauung:

Recolhendo e recordando estes cantos tosquíssimos, precários às vezes, não raro vulgares, não sei o que eles me segredam que me encho todo de comoções essenciais e vibro com uma excelência tão profundamente humana, como raro a obra-de-arte erudita pode me dar. Não sei que apelo tradicional me leva, que coincidência de afeto, de corpo, de esquecimento de mim; sei mais é que em vão reconheço este e outro defeito nos cantos. Eles me comovem mais que nada e eu me identifico com eles numa *Einfuelung* perfeitíssima. Necessária. Como devem ser necessários todos os gestos humanos.¹¹¹⁵

Und in einem konkreten Beispiel wird Andrades Denkweise wieder deutlich:

Estou lembrando duma noite na zona da mata, em Pernambuco. [...] eu me aproximara dos instrumentistas pra tirar um naco de conversa. [...] Um deles [...] Compunha peças características, descrevendo a vida do engenho e do sertão. E tocou pra mim escutar uma espécie de monstrengo sublime, que intitulara *A boiada*. [...] Está claro que a peça era horrível de pobreza, má execução, ingenuidade. Mas assim mesmo tinha frases aproveitáveis e invenções descritivas engenhosas. E principalmente comovia. Quando se tem o coração bem nascido, capaz de encarar com seriedade os abusos do povo, uma coisa dessas comove muito e a gente não esquece mais. Do fundo das imperfeições de tudo quanto o povo faz, vem uma força, uma necessidade que, em arte, equivale ao que é a fé em religião. Isso é que pode mudar o pouso das montanhas.¹¹¹⁶

Es bleibt festzuhalten, dass Andrades Projekt mit *Pancada* sein Ideal der *arte de ação* oder *arte interessada* widerspiegelt. In einer manchmal sogar ‚obsessiven Haltung‘ möchte er ein Projekt durchführen, dessen Zweck die Aufbewahrung der kulturellen Authentizität Brasiliens ist.¹¹¹⁷ Dabei deckt er zwar häufig soziale Unterschiede auf, erkennt die volkstümlichen Traditionen jedoch nicht nur als poetisch wertvoll, sondern auch als Mittel gegen eine kulturelle Entfremdung, wie Lopez es ausdrückt: „Não se furta, na medida do alcance de sua análise, à denúncia da miséria que testemunha no plano social, mas, louva sempre, observando a criação do povo, a existência da ‚poiesis‘, da arte ligada diretamente à vida, considerando isso um fator de luta contra a alienação cultural.“¹¹¹⁸

¹¹¹⁴ Vgl. Kapitel II.2.1.

¹¹¹⁵ Andrade (1980): 56.

¹¹¹⁶ Ebd.

¹¹¹⁷ Vgl. Lopes/Gomes (2014): 166.

¹¹¹⁸ Lopez (1980): 53.

Im Hinblick auf die Vorstellung der *arte de ação* ist an dieser Stelle ein letzter Aspekt hervorzuheben. Andrade preist die Erforschung des hier bereits kontextualisierten *Brasil de ar livre* und kritisiert dabei die Gewohnheit der Intellektuellen, Inspiration in der fremden Welt Europas zu holen, die der brasilianischen Realität niemals gerecht werden kann. In diesem Sinne ruft er seine Zeitgenossen indirekt zur Feldforschung auf. Dabei betont er die kollektive Volksseele, die in der Folklore ihren Ausdruck findet, als lyrischen Grundsatz der nationalen Kunst. In seinen Worten:

É mesmo uma pena, os nossos compositores não viajarem o Brasil. Vão na Europa, enlambusam-se de pretensões e enganos do outro mundo, pra amargarem depois toda a vida numa volta injustificável. Antes fizessem o que eu fiz, conhecessem o que amei, catando por terras áridas, por terras pobres, por zonas ricas, paisagens maravilhosas, essa única espécie de realidade que persiste através de todas as teorias estéticas, e que é a própria razão primeira da Arte; a alma coletiva do povo. Teriam muito mais coisas a contar. [...] Porque não basta saber compor. Carece ter o que compor.¹¹¹⁹

Abschließend lässt sich behaupten, dass das Projekt *Na pancada do ganzá* als (verschriftlichte) Metapher der traditionellen mündlichen Dichtung mit ihren zahlreichen ‚Stimmen‘ fungiert.¹¹²⁰ Diese Mehrstimmigkeit – Polyphonie – charakterisiert nun die brasilianische Volkskultur, die als Essenz der *brasilidade* erscheint.

* * *

Im Hinblick auf die Rolle der mündlichen Literatur bei der literarischen Identitätskonstruktion in Brasilien lassen die hier ausgeführten Analysen die Sonderstellung Mário de Andrades innerhalb der modernistischen Bewegung feststellen. Im weitesten Sinne geht es bei Andrades Diskurs um den Stellenwert der poetischen Folklore bei der Konstruktion einer eigenständigen kulturellen Identität. Die Nationalisierung der Literatur findet eine fruchtbare Lösung in der poetischen Polyphonie, die die brasilianische Identität als ein komplexes Ganzes, in dem verschiedene ‚Stimmen‘ – Traditionen – verflochten sind. In diesem Prozess nimmt der Dichter die zentrale Rolle des Schöpfers ein, der in der ‚nackten‘ Volkspoesie den lyrischen Impuls für sein literarisches Schaffen suchen soll. Dadurch gelingt es ihm auch eine ‚nackte‘ Kunstpoesie zu kreieren. Volkspoesie und Kunstpoesie stehen hier stets in dialektischer Beziehung und Wechselwirkung.

Der hier untersuchte Korpus verdeutlicht auch Andrades Bewusstsein für die Notwendigkeit, das lyrische Motiv in seinem natürlichen Zustand zu suchen, um es schließlich künstlerisch zu verarbeiten. Feldforschung und künstlerisch-intellektuelle Arbeit gehen bei ihm Hand in Hand. In diesem Sinne wird Andrade selbst als komplexe Dichterpersönlichkeit aufgedeckt, die sich stets

¹¹¹⁹ Ebd.

¹¹²⁰ Vgl. Lopes/Gomes (2014): 168.

um den Dialog zwischen Theorie und Praxis, sowie zwischen Erleben und Erschaffen bemüht. Diese Aspekte kennzeichnen die ‚Reife‘ im Umgang mit der Frage nach der Konstruktion der nationalen Identität, die im Modernismus ihren Höhepunkt erreicht.

TEIL III.

Zum Schluss

III.1. Nationalisierung und Modernisierung

Wir greifen an dieser Stelle den Grundsatz wieder auf, dass ‚Nationalidentität‘ eine Vorstellung ist – wie bei jeder kollektiven Identität ist sie nicht naturgegeben, sondern ein Konstrukt. Die literarischen Diskurse, die den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit bilden, zeigen eine enge Verbindung zwischen der Vorstellung einer nationalen Identitätskonstruktion und der Herausbildung und Stärkung der nationalen Literatur. Kaschuba behauptet: „Der Nationalismus benötigt Ursprungsmythen und Gemeinschaftsgefühle, um der Geschichte Zukunftsvisionen abzurufen.“¹¹²¹ Im Hinblick auf die Vorstellung von ‚Zukunftsvisionen‘ stellt sich hier die Frage nach der Modernisierung.

Die hier untersuchten Identitätsdiskurse zeigen, dass der Anspruch, die eigene Literatur und Kultur zu nationalisieren, mit der Vorstellung einer Modernisierung zusammenhängt. Dabei versteht sich dieser Prozess als eine Anpassung an die jeweilige Realität – wie Eduardo Jardim de Moraes es ausdrückt: „Modernizar é atualizar a produção cultural a um novo tempo“.¹¹²² Die Idee der Modernisierung wird zudem mit der Notwendigkeit in Verbindung gebracht, den Eintritt Brasiliens in den internationalen Kontext zu repräsentieren: „Esta necessidade determina [...] uma forma de universalismo onde a parte, entidade nacional, é pensada a partir do reconhecimento de uma totalidade – o contexto internacional – onde aquela deve ser inserida.“¹¹²³

Der Anspruch auf Selbstständigkeit konfiguriert einen ersten Schritt zur Modernisierung, wobei die Selbstbehauptung auf der Basis der Differenz, der Andersartigkeit betont wird. Diese differenzielle Selbstbehauptung gilt demnach als Voraussetzung für die Autonomie der Nation und die Konstruktion der nationalen Identität. Hierbei stehen Suche nach Innovation und der kritische Bruch mit alten etablierten Ideen im Vordergrund. In anderen Worten verlangt das Streben nach einem authentischen und zeitgemäßen Ausdruck eine dialektische Auseinandersetzung mit der Tradition und der Innovation.

Mit der Unabhängigkeitserklärung wird in Brasilien ein Modernisierungsprozess ausgelöst, der seinen (kulturellen) Höhepunkt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erreicht. In diesem Zusammenhang ist die Nationalisierung der brasilianischen Kultur insbesondere durch die kritische Beschäftigung mit der Vergangenheit und die Bewusstmachung über die eigenen Traditionen gelungen. In einem Interview im Jahr 1925 erklärt Andrade: „[...] toda tentativa de modernização implica a passadização da coisa que a gente quer modernizar [...]“, und fügt noch hinzu: „Nós só seremos de deveras uma Raça o dia em que nos

¹¹²¹ Kaschuba (1999): 36.

¹¹²² Moraes (1983): 26.

¹¹²³ Ebd.: III.

tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura.“¹¹²⁴

Andrades Aussage drückt einen Gedanken aus, der als Schlüsselprinzip der nationalen Identitätskonstruktion verstanden werden kann. In diesem Sinne ist diese Vorstellung auch in Alencars Diskurs und bereits bei Herders Bemühungen spürbar. Im brasilianischen Kontext geht es dabei grundsätzlich um den Versuch, die Nation durch die kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zu aktualisieren (oder modernisieren), wobei die künstlerische Verarbeitung der volkstümlichen Traditionen das Grundgerüst für eine eigenständige Literatur (und im weitesten Sinne Kultur) bieten soll. In diesem Zusammenhang geht es bei diesem Schlüsselprinzip auch um den Versuch, eine *raça brasileira* zu begründen, die mit ihrer Realität auf allen Ebenen aufs Engste verknüpft ist – geographisch, sozial, politisch und kulturell.

Afrânio Coutinho unterstreicht die Idee, dass der Dekolonisationsprozess mit der Modernisierungstendenz einhergeht, wobei die Literatur – vielmehr die Konstruktion einer nationalen Literatur – ein wesentliches Instrument für die Loslösung von Portugal und im weitesten Sinne von den europäischen Werten darstellt. Nach diesem langen Prozess, der zunächst unbewusst anfängt und ab der Romantik zum Programm wird, erlangt die brasilianische Literatur ihre Eigenständigkeit im Modernismus, so dass sie heute allen anderen Nationalliteraturen ebenbürtig ist: „[...] devemos reconhecer que as nossas relações com as demais literaturas nacionais são de *contigüidade* e não de submissão.“¹¹²⁵ Den gesamten Prozess fasst Coutinho wie folgt zusammen:

A literatura que se produziu no Brasil, em todos os séculos, veio crescendo, na linha de um intenso processo de descolonização e autonomia, que a tornou nitidamente diferenciada da européia, sem embargo de influências diversas [...]. E graças a esse esforço, a essa busca de identidade e originalidade, a literatura brasileira cresceu e amadureceu, a ponto de ser hoje uma literatura de fisionomia própria, ligada à realidade nacional, autêntica expressão de nossa alma, de nossa sensibilidade, de nossos costumes, de uma língua exclusivamente nossa, cada vez mais diferenciada da matriz portuguesa.¹¹²⁶

O longo ‚processo de descolonização‘, mantido desde o início, primeiramente sob forma larvada, e depois conscientemente, embora sempre debaixo da mó colonialista, presente mesmo depois da independência política, atingiu agora [no Modernismo] a plenitude da autonomia, emprestando à produção literária dos últimos decênios uma fisionomia própria, uma verdadeira identidade nacional literária. [...]

Essa literatura em nada tem a dever às estrangeiras, européias ou outras, a não ser pelo caráter de contigüidade [*sic*]. [...] Nem podia deixar de ser assim, tendo-se em vista que ela é expressão de um país novo, de um povo que logrou um grau de

¹¹²⁴ Andrade zit. nach Berriel (1987): 8.

¹¹²⁵ Coutinho (2004, Bd. I): 160. Hervorhebung im Original.

¹¹²⁶ Ebd.: 159.

absoluta consciência nacional, com sensibilidade peculiar, falando e escrevendo uma língua própria, diferenciada de suas raízes lusas.¹¹²⁷

Die hier vorgestellten Ausführungen verdeutlichen nun, dass in den literarischen Identitätsdiskursen die Vorstellungen von Nationalisierung und Modernisierung Hand in Hand gehen.

III.2. Herder, Alencar und Andrade

Es gibt keine konkreten Belege dafür, dass José de Alencar und Mário de Andrade mit dem Gedankengut Johann Gottfried Herders vertraut gewesen sind.¹¹²⁸ Dennoch lassen sich aufschlussreiche Berührungspunkte zwischen dem Herderschen Diskurs und den programmatischen Ansichten von Alencar und Andrade im Hinblick auf die Konstruktion der literarischen Identität Brasiliens feststellen.

Herder führte aus „[...] daß um ein Stück der Literatur zu verstehen, und auszulegen, man sich ja in den Geist seines Verfassers, seines Publikums, seiner Nation und wenigstens in den Geist dieses seines Stücks setzen müsse.“¹¹²⁹ Dahingehend lässt sich feststellen, dass er der erste Literaturhistoriker ist, der „[...] den Quellenwert der Literatur für die Erforschung und Aneignung der Geschichte nicht nur erkannte, sondern diese Erkenntnis auch gleichzeitig in seinen theoretischen und praktischen Arbeiten methodisch fruchtbar machte.“¹¹³⁰

Der zentrale Leitfaden, der sich durch die Identitätsdiskurse von Herder, Alencar und Andrade zieht, ist die Vorstellung der mündlichen Literatur als Volkspoesie und speziell als Naturdichtung, die im Gegensatz zur Kunstdichtung steht. Als Teil der Folklore erscheint die mündliche Literatur als ‚naturhafte‘ kollektive Schöpfung und intrinsisches Kennzeichen der Kultur eines Volkes. In diesem Zusammenhang wird sie als eine Art Spiegelbild der nationalen Identität verstanden. In dieser Vorstellung liegt dahingehend der besondere Stellenwert dieser volkstümlichen Dichtung. Wichtig dabei ist jedoch die Idee, dass diese Volkspoesie in ihrer Naturhaftigkeit als Rohstoff betrachtet werden soll. Sie soll als lyrische Inspiration für die (gelehrte) Kunstdichtung fungieren, wobei die Rolle des Dichters in diesem Prozess hervorsteht. Dazu schreibt der Folklorist Renato Almeida:

¹¹²⁷ Ebd.: 159-160.

¹¹²⁸ Man könnte vermuten, dass Alencar mit den Herderschen Theorien indirekt in Kontakt gekommen wäre, insbesondere durch die Schriften von Madame de Staël. Von Andrade ist bekannt, dass er sich mit dem Werk verschiedener deutscher Forscher intensiv auseinandergesetzt hat. Herder wird dabei zwar namentlich nicht erwähnt, doch wäre auch hier ein indirekter Zugang zu seinem Werk vorstellbar.

¹¹²⁹ Herder zit. nach Marquardt (1978): 274.

¹¹³⁰ Ebd.

[Herder] Observou com singular clareza o sentido da criação popular, não apenas como fato histórico mas força de propulsão contínua. Dentro da fantasia de considerar a poesia, com a língua, produto natural e espontâneo da alma humana, abriu caminho para os movimentos posteriores que foram procurar na filologia os fundamentos dos mitos e das crenças. A poesia popular lhe parecia a voz pura que ressoaria depois na obra dos grandes artistas [...].

Herder não afirmava somente a beleza, a ação o movimento, a graça e frescor da poesia popular. Julgava nela havia luzes diferentes a serem projetadas sobre a poesia artística para evitar que definhasse. Era um jorro vivo de inspiração [...]. A arte de cada país só seria verdadeira quando refletisse a psique do seu povo, ou melhor, suas essências folclóricas. [...]

Realçou Herder as grande forças modeladoras da cultura popular e afinal humana, a língua e a poesia, esta principalmente pelo dinamismo com que se manifesta na inspiração do povo e deve ser absorvida pelos artistas, a fim de conciliar suas obras com o espírito da terra, revelado no canto folclórico, e com as vozes universais que igualmente traduz, como criação espontânea e natural do homem.¹¹³¹

Während Alencar sich mit den Mythen und Legenden der Indigenen, sowie in seinem späteren Werk mit den Volksliedern der *sertanejos* intensiv beschäftigt, sucht Andrade die Wurzeln der nationalen Kultur in der Folklore des Nordens und Nordostens Brasiliens. Beide Schriftsteller schöpfen die mündliche Literatur für ihre Dichtung aus.

An dieser Stelle muss jedoch im Bezug auf die Quellen ein grundsätzlicher Unterschied zwischen den beiden hervorgehoben werden. Sowohl Alencar als auch Andrade widmen sich intensiv der Lektüre und Untersuchung älterer und zeitgenössischer Werke über volkstümliche Traditionen. Alencars Quellen sind vor allem die Schriften alter Chronisten, sowie Reiseberichte aus der Kolonialzeit. Eine Ausnahme bildet das Werk *O nosso cancionero*, das insbesondere auf seinen eigenen Reminiszenzen basiert. Andrade hingegen recherchiert zwar auch sehr viel in zahlreichen Büchern, entscheidet sich jedoch bewusst für die Feldforschung, um die Volkskultur hautnah zu erleben und das volkstümliche Kulturgut an der Ursprungsquelle zu sammeln. Wie bereits ausgeführt handelt es sich hierbei um die Entscheidung, das *Brasil de ateliê* zu verlassen, um das *Brasil de ar livre* zu erkunden und die lyrischen Motive unmittelbar zu erfahren.¹¹³²

Im Bezug auf die Frage der Modernisierung muss man betonen, dass die Volkspoesie bereits in Herders Diskurs als „[...] wichtigstes Traditionsgut einer künftigen realistischen Nationalliteratur [erscheint], die [...] den Prozeß der Nationswerdung befördern sollte.“¹¹³³

Ein weiterer Gesichtspunkt aus dem Herderschen Diskurs, der bei Alencar und Andrade Resonanz findet, ist die Vorstellung der Sprache als Werkzeug für die Konstruktion der nationalen Literatur. Herder vertritt die Idee, dass die Nationalsprache und die daraus hervorgehende Volksdichtung mit der nationalen Identität eng verknüpft sind, so dass die Sprache gleichzeitig Instrument der nationalen Literatur und Bestandteil derselben ist –

¹¹³¹ Almeida (1957): 268.

¹¹³² Vgl. Kapitel II.2.4.

¹¹³³ Marquardt (1978): 274.

Nationalsprache und nationale Literatur sind daher nicht trennbar. In diesem Zusammenhang muss ein „wahrer *Dichter* [...] in seiner Sprache schreiben“¹¹³⁴ und „seinem Boden getreu bleiben“,¹¹³⁵ so Herder. Die Muttersprache (im weitesten Sinne die Nationalsprache) bietet dadurch eine Art „Schatzkammer“¹¹³⁶ für den Dichter, wobei die Volkspoese in dieser Vorstellung einen hohen Stellenwert einnimmt.

Sowohl Alencar als auch Andrade sehen die ‚Brasilianisierung‘ des literarischen Ausdrucks durch den Rekurs auf die in Brasilien gesprochene Sprache als dringende Notwendigkeit für die Konstruktion der nationalen Identität. Dies wird nicht zuletzt durch den Rückgriff auf die mündliche Literatur als Inspirationsquelle bezeugt. Diese Bemühung um die Etablierung der eigenen brasilianischen Sprache soll schließlich die kulturelle Eigenständigkeit gegenüber Portugal bekräftigen. In den Worten Coutinhos: „A língua quem faz é o povo e os escritores a apreendem e codificam. Por ela um povo se identifica e afirma a sua identidade nacional. [...] Por isso a língua nacional do Brasil é brasileira e não portuguesa.“¹¹³⁷

In diesem Kontext muss ein weiterer Aspekt hervorgehoben werden, der die Identitätsdiskurse von Herder, Alencar und Andrade näher bringt: die Analogie zwischen der Entwicklung der nationalen Literatur (im weitesten Sinne des Nationalbewusstseins) und dem menschlichen Leben. Herder spricht über die verschiedenen ‚Lebensalter‘ der Sprache und zieht dabei Parallele zur Entwicklung der Nation – „So wie sich das Kind oder die Nation änderte: so mit ihr die Sprache.“¹¹³⁸ In „Bênção paterna“ führt Alencar seine Überlegungen zum Reifungsprozess der brasilianischen Literatur aus und skizziert die Phasen dieser Entwicklung, die zu seiner Zeit noch die ‚Kindheit‘ der Nation darstellt. In den folgenden Epochen sollte die nationale Literatur nun heranwachsen. Nicht zuletzt stellt auch Andrade einen ähnlichen Gedanken auf, indem er in den Vorworten zu *Macunaíma* feststellt, Brasilien hätte als Nation noch keinen ausgeformten Charakter, etwa wie ein junger Mann, dessen Reifungsprozess noch nicht abgeschlossen ist.

III.3. José de Alencar und Mário de Andrade als Synthese der literarischen Nationalisierung

Am Anfang der vorliegenden Arbeit wurden die Identitätsproblematik und die Schwierigkeit der Periodisierung in der brasilianischen Literaturgeschichtsschreibung ausgeführt. Dabei wurde für die hier vorgestellte Fragestellung der Ansatz José Aderaldo Castellós verfolgt,

¹¹³⁴ Herder (1985 b): 369.

¹¹³⁵ Ebd.: 412.

¹¹³⁶ Ebd.: 407.

¹¹³⁷ Coutinho (2004, Bd. VI): 344.

¹¹³⁸ Herder (1985 b): 182.

nach dem die Romantik und der Modernismus die zwei entscheidenden Momente im Hinblick auf die Konstruktion der nationalen Literatur darstellen. Die beiden Epochen bilden somit die jeweiligen Kerne der zwei *períodos nacionais* der brasilianischen Literatur. Dabei muss hervorgehoben werden, dass diese beiden Momente auch dadurch gekennzeichnet sind, dass die Volkskultur und insbesondere die mündliche Literatur aufgewertet werden. Renato Almeida meint dazu:

O século XIX empreenderia a grande viagem para a descoberta da origem dos mitos e sua interpretação, enquanto a pesquisa da literatura oral florescia com desusado interesse. [...]

Os românticos não descobriram, mas se apossaram líricamente de todo o material acumulado desde os quatrocentos, que foi ponto de partida das grandes pesquisas do século passado [XIX] e o substrato do Folclore como ciência do homem. [...] o assunto foi deslocado do plano histórico para o culturoológico, pois não se trata mais de saber apenas como foi no começo, mas como tem sido, como funciona, como deve continuar a ser. [...] O Folclore não é pois uma luz sobre o passado, embora a projete por vezes, na realidade é luz irradiando no tempo e no espaço e se transformando em energia e força.¹¹³⁹

In der brasilianischen Romantik geschieht die erste Hinwendung zum ‚Volk‘, wobei die Identitätssuche nicht zuletzt durch die politische Unabhängigkeitserklärung motiviert wird. In diesem Kontext verkörpert der einheimische Indigene das Bild des Urbrasilianers und wird zu einem der wichtigsten literarischen Topoi. Obwohl namhafte Poeten wie Gonçalves de Magalhães und Gonçalves Dias den Indio zum Protagonisten ihrer Dichtung machen, bleiben ihre Gedichte einer bis dahin klassischen Ästhetik verhaftet. José de Alencar ist der erste, der die Wurzeln der brasilianischen Identität nicht nur in der Figur des Indio, sondern auch in der indigenen Folklore, vor allem in der mündlichen Literatur der Indigenen suchen wird. So macht er beispielsweise in seinen *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* auf das Reichum der indigenen Mythologie aufmerksam, die er als Inspiration für ein Nationalepos als geeigneter betrachtet. Darüber hinaus bemüht sich Alencar um eine formale Modernisierung, die der brasilianischen Literatur einen eigenständigen Charakter verleihen sollte. In diesem Sinne betrachtet er den Roman als innovative Form für ein Nationalepos.

Alencar wird nicht selten als der bedeutendste Vertreter des indianistischen Romans dargestellt. Dabei ist der innovative Charakter seiner Werke zu betonen, die den Rekurs auf die Volkspoese als wesentliche Bestandteile seiner poetischen Konstruktion aufdecken. Heron de Alencar schreibt über ihn: „[...] criou, com base mais lendária do que histórica, o mundo poético e heroico de nossas origens, para afirmar a nossa nacionalidade, para provar a existência de nossas raízes legitimamente americanas.“¹¹⁴⁰ In diesem Zusammenhang macht Cândido darauf aufmerksam, dass der indianistische Roman einem poetischen und

¹¹³⁹ Almeida (1957): 275.

¹¹⁴⁰ Heron de Alencar zit. nach Volobuef (1999): 171-172.

historischen Grundsatz der Romantik Rechnung trägt: „[...] estabelecer um passado histórico e lendário para a nossa civilização, a que os românticos desejavam, numa utopia retrospectiva, dar tanto quanto possível traços autóctones.“¹¹⁴¹

In diesem Sinne lässt sich feststellen, dass das Einsetzen des Romans als moderne Form des Nationalepos und die Entwicklung eines auf der gesprochenen Sprache – und der mündlichen Literatur – basierenden Ausdrucks den programmatischen Kern von Alencars Projekt einer literarischen Identitätskonstruktion bilden.

Als Kernepoche des zweiten *período nacional* wird der Modernismus als ein Moment betrachtet, in dem die brasilianische Literatur ihre Reife erreicht. Dabei fördert die modernistische Bewegung den Dialog mit einem zu dem Zeitpunkt bereits konsolidierten literarischen System und gleichzeitig mit einer kulturellen Tradition, die nun schon als ‚brasilianisch‘ anerkannt wird.¹¹⁴² Castello behauptet, der Modernismus sei eine Bewegung, bei der poetische Modelle und Theorien neu analysiert und kritisch durchdacht werden, „[...] passam a ser progressivamente submetidos à nossa reanálise crítica intimamente comprometida com a representação da realidade brasileira.“¹¹⁴³ Und Araújo ergänzt: „Perseguir tal categoria [*brasilidade*] significava, para o Modernismo, garantir a atualidade de uma tradição capaz de, com a sua força histórica, singularizar e individualizar o brasileiro no contexto das culturas ocidentais.“¹¹⁴⁴

Die erste Phase des Modernismus – fase heroica –, auf der der Fokus der hier vorgestellten Analyse lag, wird als eine ‚literarische Revolution‘ betrachtet, in der Mário de Andrade eine Sonderstellung einnimmt.¹¹⁴⁵ Dabei steckt der Revolutionscharakter seines Werks nicht nur in den innovativen Techniken, die er in seinem literarischen Schaffen anwendet und von seinen musikologischen Kenntnissen geprägt sind, sondern auch in seiner stetigen Bemühung, seine An- und Absichten als Literat und Folkloreforscher zu kundzugeben und zu begründen. Diese Strategie ist nicht zuletzt mit seinen Bestrebungen um eine *arte de ação* in Verbindung zu bringen. Hervorzuheben sind auch seine aktive Untersuchung der Volkskultur auf den sogenannten ethnographischen Reisen und seine ganzheitliche Betrachtungsweise der Kunst. Ein zentrales Kennzeichen seiner Dichtung ist in der Tat der Bezug zum eigenen Land Brasilien, das er in verschiedenen Ebenen zu erfassen sucht – in den Eigenheiten der Sprache, in der Auseinandersetzung mit den traditionellen Prozessen der gelehrten und der volkstümlichen Poesie und in den metaphorischen Bildern, die er zur poetischen Darstellung der brasilianischen Realität erarbeitet.¹¹⁴⁶ Castello unterstreicht Andrades herausragende Position und schreibt dazu: „Se se explicou constantemente a si mesmo como se exemplificou

¹¹⁴¹ Cândido (1971): 113.

¹¹⁴² Vgl. Araújo (o.J.): 1.

¹¹⁴³ Castello (1999, Bd. I): 25

¹¹⁴⁴ Araújo (o.J.): 1.

¹¹⁴⁵ Vgl. Castello (1974): 76.

¹¹⁴⁶ Vgl. Souza (2005): 31.

com a própria obra, assim o fez, em suma, como uma imposição do seu próprio programa de ação e participação, conduzido pela investigação quase imediata dos resultados colhidos [...] simultaneamente em diferentes campos: artes plásticas, arquitetura, folclore e cultura popular, música, língua, além do contacto direto com a paisagem e a vida brasileira em vasta extensão do País [...].¹¹⁴⁷

In der *fase heroica* des Modernismus, die auch der intensivsten Phase seiner schriftstellerischen und folkloristischen Tätigkeit entspricht, lassen sich in Andrades Diskurs drei Hauptpfeiler für die Modernisierung und Nationalisierung der brasilianischen Literatur erkennen: die Vorstellung der ‚nackten‘ Poesie als wahre Dichtung und in ihren zwei Dimensionen – als mündliche Volkspoesie und als ungeschmückte Kunstpoesie –, die Idee des Dichters als kreativer Schöpfer (was wieder an Herders Ansatz erinnert), sowie das Plädoyer für die poetische Polyphonie als innovative Technik, die die brasilianische Identität als ein komplexes Ganzes widerspiegeln soll. Mit seiner auf diesen drei tragenden Säulen gestützten Poetik bezweckt Andrade zudem eine *arte de ação* oder *arte interessada*, die sozial begründet und erzeugt wird, so dass sie die tatsächliche ‚Brasilianisierung des Brasilianers‘ erlangen könnte. Diese Idee greift Antônio Cândido wieder auf: „Quero me referir à definição de nossa literatura como eminentemente interessada. Não quero dizer que seja ‚social‘, nem que deseje tomar partido ideologicamente. Mas apenas que é toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção duma cultura válida no país. Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional.“¹¹⁴⁸

Dass die mündliche Volksdichtung vor allem in der Romantik und im Modernismus ein wesentliches Element dieser *literatura interessada* darstellt, bestätigen folgende Worte von Renato Almeida:

Uma densidade folclórica informa quase toda a nossa obra romântica. O caminho ficou aberto e por ele romancistas e cronistas continuaram, no propósito de condensar os *folkways* e *mores* nacionais. Depois do movimento modernista a preocupação foi específica, invadindo mesmo a poesia e aproveitando-se o folclore num sentido mais funcional, de espelhar a realidade de nossa gente e, através da cultura *folk*, revelar os seus problemas. [...].¹¹⁴⁹

A nossa literatura para conseguir uma visão espectral do Brasil aprofunda o olhar nas capas inferiores da sociedade, desvenda os estratos da sua cultura, observa nas forças líricas, nos traços da imaginação e nas formas plásticas as expressões do seu modo de pensar, sentir e agir. E com elas conformará a figura do brasileiro.¹¹⁵⁰

Angesichts der hier zusammengetragenen Ergebnisse wird die Sonderstellung von José de Alencar und Mário de Andrade als *autores-síntese* – jeweils der Romantik und des Modernismus – bestätigt. In diesem Zusammenhang lässt sich behaupten, dass Alencar und

¹¹⁴⁷ Castello (1974): 76-77.

¹¹⁴⁸ Cândido (1971, Bd. I): 18.

¹¹⁴⁹ Hier nennt Almeida Andrades Rhapsodie-Roman *Macunaíma* als Beispiel.

¹¹⁵⁰ Almeida (1957): 277.

Andrade die zwei Gründungsmomente der brasilianischen Literaturgeschichte repräsentativ synthetisieren und somit als zentrale Figuren im gesamten Prozess der literarischen Identitätskonstruktion fungieren. Der Stellenwert der mündlichen Literatur in diesem Prozess wird dadurch verdeutlicht, dass beide Autoren sie als essenzielle Grundlage in ihren literarischen Diskursen und in ihren poetischen Werken verwenden.

Wenn man Alencar und Andrade als *autores-síntese* versteht, so kann man *Iracema*, *Lenda do Ceará* und *Macunaíma*, *O herói sem nenhum caráter* als *obras-síntese* betrachten. Beide Werke werden vom jeweiligen Autor gezielt als mündliche Literatur ‚getauft‘ – *Iracema* als Legende, *Macunaíma* als Rhapsodie –, auch wenn sie künstlerisch konzipiert wurden. Diese Strategie verstärkt die Idee, dass die Werke die ‚Volksseele‘, d.h. die nationale Identität reflektieren sollen – man erkennt „[...] o sentimento coletivo a que, em princípio, era dirigida a obra.“¹¹⁵¹ Das folgende Zitat von Castello bezieht sich auf Alencars Strategie, kann aber auch für Andrade herangezogen werden: „[...] admitimos, portanto, que elementos dispersos e diversos quanto à origem e amplitude eram retomados ao povo, apresentados sob a forma sintética da lenda ou do mito [oder Rhapsodie im Fall *Macunaímas*] e assim revertidos à fonte originária, isto é, à memória coletiva, como expressão legítima do reconhecimento da nacionalidade.“¹¹⁵²

José de Alencar und Mário de Andrade sowie ihre Werke können schließlich als Inbegriffe für die Nationalisierung der brasilianischen Literatur mit Bezug auf die mündliche Volkspoesie betrachtet werden.

III.4. Schlusswort

Die Suche nach der nationalen Identität stellt ein grundlegendes Problem, aber auch eine wesentliche Motivation in der gesamten brasilianischen Literaturgeschichte dar, anfangs eher unbewusst, ab der Romantik und mit dem Höhepunkt im Modernismus dann als konkretes Streben, das die ehemalige Kolonie als eigenständige Nation gegenüber Portugal und im weitesten Sinne Europa behaupten sollte. Afrânio Coutinho fasst diese Grundfrage zusammen: „A um olhar retrospectivo, a literatura brasileira aparece como a evolução do espírito nacional em busca de sua identidade. Ela é um longo processo de nacionalização, pertinaz, coerente, progressivo. E assim ela se torna a maior expressão do espírito brasileiro. Em busca de sua independência.“¹¹⁵³

Die Vorstellung der Folklore und insbesondere der volkstümlichen mündlichen Literatur als kollektiv entstandenes Kulturgut, das die Wesenszüge des Volks widerspiegelt, bietet sich in

¹¹⁵¹ Amora (1967): 265.

¹¹⁵² Castello (1977): 25.

¹¹⁵³ Coutinho (2004, Bd. VI): 342

diesem Zusammenhang als fruchtbaren Gegenstand. In den Worten Araújo: „A representação da tradição oral [...] suscitou um horizonte de expectativas que aponta no sentido de uma pesquisa interessada na função social das obras que, pela ruptura com as formas obsoletas, buscaram a vitalidade do sistema literário articulando-o aos elementos da tradição cultural [...].“¹¹⁵⁴

Die Beschäftigung mit den literarischen Identitätsdiskursen von José de Alencar und Mário de Andrade deckt zahlreiche Erkenntnisse über das Bewusstsein der Autoren bezüglich des Stellenwerts der mündlichen Literatur im Prozess der Nationalisierung und Modernisierung der brasilianischen Kultur auf. Nicht zuletzt wird dabei auch das Bewusstsein für das eigene literarische Schaffen und somit für die eigene Rolle als Dichter in dieser Entwicklung ersichtlich.

Sowohl die Frage der Nationalidentität als auch die nach den volkstümlichen mündlichen Überlieferungen bleiben bis heute rekurrente Themen in der kulturellen Debatte. Die Identitätssuche wird in der Romantik von der politischen Unabhängigkeitserklärung gefördert, während im Modernismus das 100. Jubiläum dieser Ereignis als Motivation dient, Bilanz über die Entwicklungen als Republik zu ziehen und die Frage der kulturellen Eigenständigkeit zu durchdenken. Im 21. Jahrhundert stellt sich die Identitätsfrage nun aus einer ganz anderen Perspektive. In einer sogenannten ‚digitalen Ära‘, in der nationalen Grenzen stets überschritten werden und nicht mehr die gleiche Bedeutung zu haben scheinen, wäre eine Untersuchung über die Rolle der mündlichen Literatur sicher von Interesse.

In diesem Sinne ist das Thema ‚Mündliche Literatur und nationale Identitätskonstruktion‘ noch lange nicht ausgeschöpft. Diese Arbeit legt somit eine Grundlage für weitere Forschungen vor.

* * *

„Acabou-se a história e morreu a vitória“

¹¹⁵⁴ Araújo (o.J.): 1.

Literaturverzeichnis

A

Academia Brasileira de Letras. *José de Alencar. Biografia*. Online verfügbar unter: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inleid=889&sid=239> (letzter Zugriff: 25.05.11)

Alencar, José de (1856). *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Nacional do Diário.

_____ (1857). *O guarany*. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário.

_____ (1865a). „Prólogo“ in ders. (1865). *Iracema*. Rio de Janeiro: Tip. de Viana e Filhos. S. I-VI.

_____ (1865b). „Notas“ in ders. (1865). *Iracema*. Rio de Janeiro: Tip. de Viana e Filhos. S. 159-190.

_____ (1865c). „Carta ao Dr. Jaguaribe“ in ders. (1865). *Iracema*. Rio de Janeiro: Tip. de Viana e Filhos. S. 191-202.

_____ (1872). „Bênção paterna“ in ders. (1872). *Sonhos d'ouro*. Bd. I. Rio de Janeiro: Livraria Garnier. S. V-XIX.

_____ (1874a). *Ao correr da pena*. São Paulo: Tip. Alemã.

_____ (1874b). *Ubirajara*. Rio de Janeiro: Garnier.

_____ (1893). *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Tip. Leutzinger.

_____ (1938). „Post-scripto“ in ders. *Diva*. São Paulo u.a.: Livraria Editora Record. S. 175-183.

_____ (1957). *O gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____ (1960). „A comédia brasileira (Como e porque sou dramaturgo)“ in ders. *Obra completa*. Bd. IV. Rio de Janeiro: Aguilar. S. 42-46.

_____ (1962). *O nosso cancionero*. Rio de Janeiro: Livraria São José.

_____ (1979). *Iracema* (1979). Kritische Ausgabe von Manuel Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EdUSP.

Alencar, José de/ Nabuco, Joaquim (1965). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Herausgegeben von Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro.

Alvarenga, Oneyda (1950). *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Globo.

_____ (1974). *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Ambrosetti, Juan B. (1917). *Supersticiones y leyendas*. Buenos Aires: La Cultura.

Amora, Antônio Soares (1967). *O Romantismo*. São Paulo: Cultrix.

Andrade, Mário de (1922). „Pefácio interessantíssimo“ in ders. (1987). *Poesias completas*. Kritische Ausgabe von Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ EDUSP. S. 59-77.

_____ (1925). „Modernismo e ação“ in Schwartz, Jorge (2008). *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP. S. 544-547.

_____ (1972). *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins/INL.

_____ (1980). „Na pancada do ganzá. Prefácio“ in *Arte em Revista*. Nr. 3, Jahr II. São Paulo: Kairós Livraria. S. 55-58.

_____ (1982). *Macunaíma. Der Held ohne jeden Charakter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

_____ (2008). *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir.

_____ (2010). *A escrava que não é Isaura. Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Andrade, Oswald de (1918). „A exposição Anita Malfatti“ in Brito, Mário da Silva (1964). *História do modernismo brasileiro. I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. S. 61-62.

Arantes, Otilia Beatriz Fiori/ Arantes, Paulo Eduardo (1996). „Moda caipira“ in *discurso*. Nr. 26. São Paulo: o.V. S. 33-68.

Araújo, Humberto Hermenegildo de (o.J.). *Um mundo feliz: a poesia nas brenhas*. Online verfügbar unter <http://www.hhermenegildo.50webs.com/UM%20MUNDO%20FELIZ.pdf> (letzter Zugriff: 14.05.13).

Armbruster, Claudius (1999). „Literatura na terra: Iberische, portugiesische und/oder brasilianische Literatur im 16. und 17. Jahrhundert“ in *ABP. Zeitschrift zur portugiesischsprachigen Welt*. Nr. 2/1999. Frankfurt a.M.: IKO. S. 5-24.

Artundo, Patrícia (2004). *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: EdUSP.

Assis, Machado de (1866). „Iracema“ in Alencar, José de (1979). *Iracema*. Kritische Ausgabe von M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EdUSP. S. 147-153.

Assmann, Aleida (2001). „Kollektives Gedächtnis“ in Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens [Hrsg.] (2001). *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Hamburg: Rowohlt. S. 308-310.

Assmann, Jan (1988). „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“ in Assmann, Jan; Hölscher, Tonio [Hrsg.] (1988). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 9-19.

_____ (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck.

Assmann, Jan; Hölscher, Tonio [Hrsg.] (1988). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Avancini, José Augusto (1987). „O conceito de simultaneidade na poética de Mário de Andrade: breve análise de ‚A escrava que não é Isaura‘ e de alguns poemas produzidos entre 1922/30“ in *Estudos Ibero-Americanos*. Vol. 13, Nr. 1. Porto Alegre: PUC-RS. S. 37-69.

B

Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter u.a. [Hrsg.] (2000-2005). *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1-7. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Bastos, Alcmeno (o. J. a). *Alencar, o combatente das letras*. Online verfügbar unter <http://www.alcmeno.com/wordpress/wp-content/arquivos/alencar-o-combatente-das-letras.pdf> (letzter Zugriff: 25.07.11)

_____ (o. J. b). *Apontamentos para uma poética de José de Alencar: em torno de ficção, história, indianismo e temas correlatos*. Online verfügbar unter <http://www.alcmeno.com/html/textos/texto06.pdf> (letzter Zugriff: 25.07.11)

Barros, Maria Lindamir de Aguiar (2002). „A literatura popular para além da Modernidade“ in *Anuário de Literatura*. Nr. 10. Florianópolis: UFSC. S. 53-71.

Batista, Marta Rossetti (2002). „Introdução“ in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nr. 30. Brasília: IPHAN. S. 7-23.

_____ [Hrsg.] (2004). *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*. São Paulo: EDUSP.

Bausinger, Hermann (1968). *Formen der „Volkspoesie“*. Berlin: Erich Schmidt.

_____ (1984a). „Folklore, Folkloristik“ in *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* (1977-2010). Bd. 4. Berlin/New York: Walter de Gruyter. S. 1397-1403.

_____ (1984b). „Folklorismus“ in *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* (1977-2010). Bd. 4. Berlin/New York: Walter de Gruyter. S. 1405-1410.

_____ (1996). „Literatur und Volkserzählung“ in *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* (1977-2010). Bd. 8. Berlin/New York: Walter de Gruyter. S. 1119-1137.

_____ (1999). „Naturpoesie“ in *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* (1977-2010). Bd. 9. Berlin/New York: Walter de Gruyter. S. 1273-1280.

_____ (2002). „Vorliterarische Formen“ in Ricklefs, Ulfert [Hrsg.] (2002). *Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 1979-1998.

Belmont, Nicole (2007). „Sébillot, Paul“ in *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* (1977-2010). Bd. 12. Berlin/New York: Walter de Gruyter. S. 467-470.

Berek, Mathias (2009). *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Bering, Dietz (2001). „Kulturelles Gedächtnis“ in Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens [Hrsg.] (2001). *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 329-332.

Berriel, Carlos Eduardo (1987). *Dimensões de Macunaíma: filosofia, gênero e época*. Dissertation (Mestrado). Campinas: Unicamp.

Best, Otto F. (1996). *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Bosi, Alfredo (1994). *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix.

Brito, Mário da Silva (1964). *História do modernismo brasileiro. I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Brück-Pamplona, Lara (2010). „Der Einfluss der Brüder Grimm auf die brasilianische Folkloreforschung und Kinder- und Jugendliteratur. Eine Untersuchung am Beispiel der Märchensammlungen von Monteiro Lobato, Sílvio Romero und Luís da Câmara Cascudo“ in *interjuli – Internationale Kinder- und Jugendliteraturforschung*. Nr. 02/10. Lorch/Rhein: o.V. S. 27-44.

_____ (2014). „Folklore und mündliche Literatur in Deutschland und Brasilien“ in Brück-Pamplona, Lara; Pereira Martins, Alexandre [Hrsg.] (2014). *Contra a corrente. Portugiesischsprachige Literaturen gegen den Strom*. Hamburg: Dr. Kovač. S. 51-81.

Byington, Silvia Ilg (2000). *Pentimentos modernistas. As cores do Brasil na correspondência entre Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade*. Dissertation (Mestrado). Rio de Janeiro: PUC-RJ.

C

Cairo, Luiz Roberto (1996). *O salto por cima da própria sombra: o discurso crítico de Araripe Júnior: uma leitura*. São Paulo: Annablume.

Campos, Haroldo de (1984). „Macunaíma: Die strukturelle Imagination“ in Strausfeld, Mechtild [Hrsg.] (1984). *Brasilianische Literatur*. Übersetzung von Alrun Almeida Faria. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 159-172.

Cândido, Antônio (1964). *Presença da Literatura Brasileira*. São Paulo: Divisão Europeia do Livro.

_____ (1971). *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. Bd. I-II. São Paulo: Martins.

Carvalho, Luis Felipe dos Santos (2010). *Na Fronteira do Outro – motins antropofágicos*. Dissertation (Doutorado). Rio de Janeiro: PUC-RJ.

Cascudo, Luís da Câmara (1951). „O Folclore na obra de José de Alencar“ in Alencar, José de (1957). *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio. S. 3-10.

_____ (1952). *Literatura oral*. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____ (2001). *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global.

_____ (2004). *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global

Castello, José Aderaldo (1974). „Introdução ao estudo da ideologia brasileira. Aspectos da contribuição de Mário de Andrade“ in *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Nr. 22. S. 69-89.

_____ (1977). „O projeto de literatura nacional de Alencar“. Sonderbeilage in *Boletim bibliográfico*. Nr. 38. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade. S. 17-32.

_____ (1999). *A Literatura Brasileira: origens e unidade*. Bd. I-II. São Paulo: EdUSP.

Castro, Sílvio [Hrsg.] (1999a). *História da Literatura Brasileira*. Bd. I-III. Lisboa: Publicações Alfa.

_____ (1999b). „Literatura de testemunho (cronistas e viajantes portugueses e estrangeiros no Brasil dos séculos XVI e XVII)“ in ders. [Hrsg.] (1999). *História da Literatura Brasileira*. Bd. I. Lisboa: Publicações Alfa. S. 63-112.

Coutinho, Afrânio (1987). „Apresentação“ in Alencar, José de (1987). *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. S. 3-11.

_____ (2004). *A literatura no Brasil*. Bd. 1-6. São Paulo: Global.

D

Debenedetti, Salvador (1917). „Ambrosetti y su obra científica“ in Ambrosetti, Juan B. (1917). *Supersticiones y leyendas*. Buenos Aires: La Cultura. S. 7-35.

Dorson, Richard (1976). *Folklore and Fakelore: Essays towards a Discipline of Folk Studies*. Cambridge (USA): Harvard University Press.

Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Online verfügbar unter: <http://www.duden.de>

Dundes, Alan [Hrsg.] (2005). *Folklore. Critical concepts in literary and cultural studies*. Bd. I-IV. London/New York: Routledge.

E

Emrich, Duncan (1946). „Folk-Lore: William John Thoms“ in *California Folklore Quarterly* (1946). Vol. 5, Nr. 4. S. 355-374.

Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung (1977-2010). Bd. 1-13. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Erll, Astrid (2004). „Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff“ in Erll, Astrid; Nünning, Ansgar [Hrsg.] (2004). *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin/New York: Walter de Gruyter. S. 3-22.

F

Figueiredo, Tatiana Longo (o.J.). „Viagem e criação em Mário de Andrade“. <http://www.ieb.usp.br/marioscriptor/congressos/viagem-e-criacao-em-mario-de-andrade.html> (letzter Zugriff: 10.12.14).

Freitas, Maria Eurides Pitombeira de (1986). *As idéias literárias de Alencar: um programa nacionalista*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto.

G

Georges, Robert; Jones, Michael Owen (1995). *Folkloristics: an introduction*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Gerndt, Helge (1997). „Folklore“ in Weimar, Klaus [Hrsg.] (1997-2003): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I. Berlin/New York: Walter de Gruyter. S. 609-612.

_____ (2001). „Volkskunde“ in Ritter, Joachim u.a. [Hrsg.] (1971-2007): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1-13. Basel: Schwabe & Co. AG. S. 1107-1108.

Gosepath, Stefan; Hinsch, Wilfried; Rössler, Beate [Hrsg.] (2008). *Handbuch der politischen Philosophie und Sozialphilosophie*. 2 Bd.. Berlin: Walter de Gruyter.

Grieco, Agrippino (1951). „Alencar“ in Alencar, José de (1957). *O gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio. S. 11-16.

Grimm, Gunter E. (1993). „Briefwechsel über Ossian“ in Herder, Johann Gottfried (1993). *Werke*. Bd. 2 (*Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*). Hrsg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. S. 1111-1131.

Grossmann, Andreas (2001). „Volksgeist; Volksseele“ in Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried; Gabriel, Gottfried [Hrsg.] (1971-2007). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 11. Basel: Schwabe & Co. AG. S. 1102-1107.

H

Hahn, Torsten (2001). „Nation“ in Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens [Hrsg.] (2001). *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Hamburg: Rowohlt. S. 405-408.

Hall, Stuart (1994 a). „Kulturelle Identität und Diaspora“ in ders. (1994). *Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument. S. 26-43.

_____ (1994 b). „Die Frage der kulturellen Identität“ in ders. (1994). *Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument. S. 180-222.

Hardtwig, Wolfgang; Wehler, Hans-Ulrich (1996). *Kulturgeschichte heute*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Heer, Jan de (2009). *The architectonic colour: polychromy in the purist architecture of Le Corbusier*. Rotterdam: 010 Publishers.

Herder, Johann Gottfried (1825). *Vom Geist der Ebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben und der älteren Geschichte des menschlichen Geistes. Erster Teil*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth.

_____ (1985 a). „Von der Ode. Dispositionen, Entwürfe, Fragmente“ in ders. (1985). *Werke*. Bd. 1 (*Frühe Schriften 1764-1772*). Hrsg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. S. 57-99.

_____ (1985 b). „Über die neuere deutsche Literatur“ in ders. (1985). *Werke*. Bd. 1 (*Frühe Schriften 1764-1772*). Hrsg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. S. 161-649.

_____ (1985 c). „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“ in ders. (1985). *Werke*. Bd. 1 (*Frühe Schriften 1764-1772*). Hrsg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. S. 695-810.

_____ (1990 a). „Vorrede“ in ders. (1990). *Werke*. Bd. 3 (*Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*). Hrsg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. S. 15-25.

_____ (1990 b). „Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst“ in ders. (1990). *Werke*. Bd. 3 (*Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*). Hrsg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. S. 47-58.

_____ (1990 c). „Vorrede“ in ders. (1990). *Werke*. Bd. 3 (*Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*). Hrsg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. S. 230-248.

_____ (1993). „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ in ders. (1993). *Werke*. Bd. 2 (*Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*). Hrsg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. S. 447-497.

_____ (2001). *Stimmen der Völker in Liedern*. Hrsg. von Heinz Röllecke. Stuttgart: Reclam.

_____ (2011). „Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiedenem, das daraus folget“ in ders. (2011). *Kleinere Aufsätze*. Bd. 1. Cambridge (USA): Cambridge University Press. S. 31-46.

Herlinghaus, Hermann (2002). „Populär/volkstümlich/Popularkultur“ in Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter u.a. [Hrsg.] (2000-2005). *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 832-884.

Hermann, Siegfried (o. J.). *Einführung in das Alte Testament*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft/ Katholisches Bibelwerk. Online verfügbar unter <http://www.die-bibel.de/bibelwissen/entstehung-der-bibel/altes-und-neues-testament/> (letzter Zugriff: 07.12.2014).

Herter, Hans (1972). „Proteus“ in Ziegler, Konrat [Hrsg.] (1972). *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike*. Bd. 4. Stuttgart: Druckenmüller. S. 1196-1197.

Honold, Alexander (2007). „Ethnologie und Literatur“ in Burdorf, Dieter u.a. [Hrsg.] (2007). *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. S. 211-213.

Hopfe, Karin (1996). *Vicente Huidobro, der Creacionismo und das Problem der Mimesis*. Tübingen: Gunter Narr.

Huidobro, Vicente (2008). „A criação pura“ in Schwartz, Jorge (2008). *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP. S. 109-113.

J

Jürgensen, Christoph; Irsigler, Ingo (2010). *Sturm und Drang*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

K

Kagarow, Eugen (1929). „Folkloristik und Volkskunde“ in Schlesische Gesellschaft für Volkskunde (1929). *Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde*. Bd. 30. Breslau: M. & H. Marcus. S. 70-77.

Kaschuba, Wolfgang (1999). *Einführung in die Europäische Ethnologie*. München: C.H. Beck.

Klaiber, Walter (o. J.). *Einführung in das Neue Testament*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft/ Katholisches Bibelwerk. Online verfügbar unter <http://www.die-bibel.de/bibelwissen/entstehung-der-bibel/altes-und-neues-testament/> (letzter Zugriff: 07.12.2014).

Klengel, Susanne (2013). „Mário de Andrade – Lehrling in Sachen Primitivismus? Oder: Vom Verlernen des Primitivismus“ in Gess, Nicola [Hrsg.] (2013). *Literarischer Primitivismus*. Berlin: Walter de Gruyter. S. 253-267.

Kohler, Georg; Heinle, Andreas (2008). „Nation“ in Gosepath, Stefan u.a. [Hrsg.] (2008): *Handbuch der politischen Philosophie und Sozialphilosophie*. Bd. 2. Berlin: Walter de Gruyter. S. 875-880.

Kopisch, Wendy Anne (2012). *Naturlyrik im Zeichen der ökologischen Krise: Begrifflichkeiten, Rezeption, Kontexte*. Kassel: Kassel University Press.

L

Lang, Bernhard (1994). *Die Bibel*. Paderborn: Schöningh.

Leal, José da Silva Mendes (1863). *Calabar*. Rio de Janeiro: Tip. do Correio Mercantil.

Linton, Ralph (1943). „Nativistic movements“ in *American Anthropologist*. Band 45, Nr. 2. S. 230-240. Online verfügbar unter <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.1943.45.2.02a00070/pdf> (letzter Zugriff: 01.10.13)

Lobato, Monteiro (1917). „Paranóia ou mistificação?“ in Brito, Mário da Silva (1964). *História do modernismo brasileiro. I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. S. 52-56.

Löchte, Anne (2005). *Johann Gottfried Herder: Kulturtheorie und Humanitätsidee der Ideen, Humanitätsbriefe und Adrastea*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

_____ (2008). „Herder, Johann Gottfried (1744-1803)“ in Gosepath, Stefan u.a. [Hrsg.] (2008): *Handbuch der politischen Philosophie und Sozialphilosophie*. Bd. 1. Berlin: Walter de Gruyter. S. 493-494.

Lopes, Beatriz/ Gomes, André Luís (2014). „Cultura popular nos arquivos de Mário de Andrade: Na pancada do ganzá e Os fundos Villa-Lobos“ in *Signo*. Vol. 39, Nr. 66. Santa Cruz do Sul: UNISC. S. 164-186. Online verfügbar unter: <http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/viewFile/4644/3465> (letzter Zugriff: 22.08.14).

Lopes, Rodrigo Garcia; Mendonça, Maurício Arruda (2002). „Iluminuras: poesia em transe“ in Rimbaud, Arthur (2002). *Iluminuras: gravuras coloridas*. Hrsg. und übersetzt von Rodrigo Garcia Lopes und Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras. S. 131-172.

Lopez, Telê Porto Ancona (1976 a). „Viagens etnográficas‘ de Mário de Andrade“ in Andrade, Mário de (1976). *O turista aprendiz*. Hrsg. von Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades. S. 15-23.

_____ (1976 b). „Um projeto de livro“ in Andrade, Mário de (1976). *O turista aprendiz*. Hrsg. von Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades. S. 25-33.

_____ (1976 c). „A edição de ‚O turista aprendiz‘“ in Andrade, Mário de (1976). *O turista aprendiz*. Hrsg. von Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades. S. 35-38.

_____ (1976 d). „A bordo do diário“ in Andrade, Mário de (1976). *O turista aprendiz*. Hrsg. von Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades. S. 39-43.

_____ (1980). „Um projeto de Mário de Andrade“ in *Arte em Revista*. Nr. 3, Jahr II. São Paulo: Kairós Livraria. S. 52-53.

_____ (1993). „As viagens do fotógrafo“ in Andrade, Mário de (1993). *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: IEB. S. 109-119.

_____ (1996). *Mariodeandradiando*. São Paulo: HUCITEC.

Lorenz, Günter (1983). „Am Anfang war das Wort... Anmerkungen zur oralen Literaturtradition Brasiliens und ihrer Wirkung“ in *Zeitschrift für Kulturaustausch*. Nr. 33. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen. S. 7-16.

Lukács, Georg (2009). *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Hrsg. von Frank Benseler und Rüdiger Dannemann. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

M

MacGregor-Villareal, Mary (1994). *Brazilian folk narrative scholarship. A critical survey and selective annotated bibliography*. New York/London: Garland.

Magalhães, Domingos Gonçalves de (1833). „Carta ao meu amigo Dr. Cândido Borges Monteiro“ in ders. (1864). *Poesias avulsas*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier. S. 331-364.

Marquardt, Hans (1978). „Nachwort“ in Herder, Johann Gottfried (1978). *Stimmen der Völker in Liedern. Eine Auswahl*. Hrsg. von Hans Marquardt. Berlin: Verlag der Nation. S. 273-282.

Martins, Wilson (2002). *A idéia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks.

_____ (2010). *História da inteligência brasileira*. Bd. I-VII. Ponta Grossa: Ed. UEPG.

Matos, Cláudia Neiva de (1994). *A Poesia Popular na República das Letras: Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/MinC/Funarte.

Matuschek, Stefan (2011). „Dichtender Nationalgeist. Vom Spiel zum Ernst literarischer Anonymität“ in Pabst, Stephan [Hrsg.] (2011). *Anonymität und Autorschaft: Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter. S. 235-247.

Meyer, Marlyse (1996). *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras.

Meyer-Clason, Curt (1982). „Nachwort“ in Andrade, Mário de (1982). *Macunaíma. Der Held ohne jeden Charakter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 170-182.

Moisés, Massaud (2004). *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.

Moniz, António Manuel de Andrade (2009). „A trilogia indianista de Alencar – identidade e miscigenação“ in *Revista de Letras*. Nr. 29(2), vol. 1 (Jan./Jul.). Fortaleza: UFC.

Montaigne, Michel de (1836). *Essais*. Paris: Firmin Didot.

Moraes, Eduardo Jardim de (1983). *A constituição da idéia de modernidade no modernismo brasileiro*. Dissertation (Doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ.

Moraes, Marcos Antonio de (2010). „A escrava que se conta“ in Andrade, Mário de (2010). *A escrava que não é Isaura. Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. S. 125-151.

Moraes, Vera Lúcia Albuquerque de (2005). „Letras de saudade e amor“ in *O Povo* (07.06.2005). Fortaleza.

Moser, Hans (1962). „Vom Folklorismus in unserer Zeit“ in Deutsche Gesellschaft für Volkskunde (1962). *Zeitschrift für Volkskunde*. Bd. 58. Münster u.a.: Waxmann. S. 177-209.

Mota, Artur (1921). *José de Alencar (o escritor e o político). Sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Briguiet.

Murari, Luciana (2007). *„Brasil, ficção geográfica“: ciência e nacionalidade no país d'Os Sertões*. São Paulo: Annablume.

N

Natal, Caio Meneguello (2007). „Mário de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da nação“ in *História social*. Nr. 13. Campinas: Unicamp. S. 193-207.

Neto, Francisco Firmino Sales (2008). *mara Cascudo e o regionalismo-tradicionalista nordestino*. João Pessoa: EDUFPB.

Neto, Lira (2006). *O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar, ou, A mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil*. São Paulo: Globo.

Neumann, Birgit (2003). „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten“ in Erll, Astrid; Gymnich, Marion; Nünning, Ansgar [Hrsg.] (2003). *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. S. 49-77.

P

Pereira, Maria Betânia Almeida (2014). „Mário de Andrade e a estética popular“ in *Logos e Veritas*. Vol. 1, Nr. 1. S. 24-29. Online verfügbar unter: http://revistalogoseveritas.inf.br/lev/wp-content/uploads/2014/01/05_Mario-de-Andrade-e-a-estetica-popular.pdf (letzter Zugriff: 05.12.14).

Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens [Hrsg.] (2001). *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Petzoldt, Leander (1993). „Volkskunde“ in Meid, Volker [Hrsg.] (1993). *Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. Bd. 14. Gütersloh/München: Bertelsmann. S. 461-464.

Pimentel, Osmar (1951). „Um inventor de mundo novo“ in Alencar, José de (1957). *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio. S. 11-14.

Pinto, Maria Inez Machado Borges (2001). „Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade“ in *Revista Brasileira de História*. Vol. 21, Nr. 42. S. 435-455. Online verfügbar unter: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000300009 (letzter Zugriff: 10.03.14).

Pöge-Alder, Kathrin (2007). *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*. Tübingen: Gunter Narr.

Proença, Manoel Cavalcanti / Esteves, Manuel (1962). „Romance de vaqueiros“ in Alencar, José de (1962). *O nosso cancionista*. Rio de Janeiro: Livraria São José. S. 5-12.

Proença, Manoel Cavalcanti (1969). *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____ (1972). *José de Alencar na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____ (1979). „Introdução crítico-filológica“ in Alencar, José de (1979). *Iracema*. Kiritische Ausgabe von M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EdUSP.

Propp, Vladimir (1984). *Theory and History of Folklore*. Übersetzung von Ariadna Y. Martin und Richard P. Martin. Manchester: Manchester University Press.

R

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (1997-2003). Bd. I-III. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Redding, J. Gregory (1993). „So hätten die Engländer nichts – wie wir Nichts haben“: The influence of Percy's *Reliques* on Herder's conception of *Volkslied*“ in *New German Review*. Vol. 9. Los Angeles: UCLA. S. 17-29.

Regenbogen, Arnim; Meyer, Uwe [Hrsg.] (1998). *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Hamburg: Felix Meiner.

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nr. 30. Brasília: IPHAN.

Ribeiro, Cristina Betioli (2008). *Um norte para o romance brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas*. Dissertation (Mestrado). Campinas: Unicamp.

Ribeiro, João (1969). *O folclore*. Rio de Janeiro: Organizações Simões.

Ricardo, Cassiano (1986). „Gonçalves Dias e o indianismo“ in Coutinho, Afrânio [Hrsg.] (1986): *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio. S. 70-138.

Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried; Gabriel, Gottfried [Hrsg.] (1971-2007). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1-13. Basel: Schwabe & Co. AG.

Rodrigues, Antonio Edmilson Martins (2001). *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: FGV.

Röllecke, Heinz (2001). „Nachwort“ in Herder, Johann Gottfried (2001). *Stimmen der Völker in Liedern*. Hrsg. von Heinz Röllecke. Stuttgart: Reclam. S. 461-496.

Romero, Sílvio (1905). *Evolução da litteratura brasileira (vista synthetica)*. O.O.: Campanha.

_____ (1980). *História da Literatura Brasileira*. Bd. I. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____ (2002). *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Landy.

Roncari, Luiz (2002). *Literatura brasileira. Dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EdUSP.

S

Santiago, Silviano (1988). *Romances para estudo. Iracema, José de Alencar*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Santos, Marcelo Burgos P. (2009). „O Turista Aprendiz: breves notas e observações sobre a viagem de formação de Mário de Andrade“ in *Aurora*. Nr. 6. São Paulo: PUC-SP. S. 110-124. Online verfügbar unter: http://www.pucsp.br/revistaaurora/edicoes_pdf/Aurora_6.pdf (letzter Zugriff: 11.05.13).

Sébillot, Paul (1913). *Le Folklore: Littérature orale et ethnographie traditionnelle*. Paris: Octave Doin et Fils Editeurs.

Schlichthorst, Carl (1829). *Rio de Janeiro wie es ist. Beiträge zur Tages- und Sitten-Geschichte der Hauptstadt von Brasilien*. Hannover: Verlag der Hahn'sche Buchhandlung.

Schmidt-Wiegand, Ruth (2003). „Jacob und Wilhelm Grimm – Mitbegründer der Germanistik“ in Heidenreich, Bernd; Grothe, Ewald [Hrsg.] (2003). *Kultur und Politik – Die Grimms*. Frankfurt a.M: Societäts-Verlag. S. 109-127.

Schulz, Armin (2003). „Volkslied“ in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (1997-2003). Bd. III. Berlin/New York: Walter de Gruyter. S. 794-797.

Schwartz, Jorge (2008). *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP.

Siepmann, Helmut (2003). *Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur*. München: C.H. Beck.

Silva, Daniel Pinha (2007). *Como e porque sou moderno: o lugar do passado no pensamento crítico de José de Alencar*. Dissertation (Mestrado). Rio de Janeiro: PUC-RJ.

_____ (2009). „Modernos contra o antigo: José de Alencar e o debate letrado de 1870“ in *Sæculum – Revista de História*. Nr. 20 (Jan./Jun.). João Pessoa: UFPB. S. 80-92.

Souza, Cristiane Rodrigues de (2006). *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume.

Souza, Gilda de Mello e (1979). *O tupi e o alaúde. Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

_____ (2005). *A idéia e o figurado*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

Steinig, Martina (2006). „*Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder...*“ *Lied- und Gedichteinlagen im Roman der Romantik*. Berlin: Frank & Timme.

Sträter, Thomas (2010). *Feste und Proteste. Literatur und Musik in der lateinamerikanischen Moderne bei Jorge Luis Borges, Mário de Andrade, Alejo Carpentier und José María Arguedas*. Berlin: edition tranvía – Verlag Walter Frey.

T

Távora, Franklin (1872). *Cartas a Cincinnati: estudos críticos de Semprônio sobre o Gaúcho e a Iracema, obras de Sênio (J. de Alencar)*. Pernambuco [Recife]: J.-W. de Medeiros.

_____ (1876). *O Cabelleira*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional.

Teles, Gilberto Mendonça (1972). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Apresentação crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes.

Thoms, William John (1846). „Folk-Lore“ in Dundes, Alan [Hrsg.] (1999): *International Folkloristics: classic contributions of the founders of folklore*. Lanham u.a.: Rowman Littlefield. S. 11-13.

Toni, Flávia Camargo (2002). „Me fiz brasileiro para o Brasil“ in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nr. 30. Brasília: IPHAN. S. 73-89.

Travassos, Elizabeth (2000). *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____ (2002). „Mário e o folclore“ in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nr. 30. Brasília: IPHAN. S. 91-109.

Tufano, Douglas (2003). *Modernismo: literatura brasileira (1922-1945)*. São Paulo: Paulus.

U

Uther, Hans-Jörg (2003). „Die Brüder Grimm als Sammler von Märchen und Sagen“ in Heidenreich, Bernd; Grothe, Ewald [Hrsg.] (2003). *Kultur und Politik – Die Grimms*. Frankfurt a.M: Societäts-Verlag. S. 67-107.

V

Volobuef, Karin (1999). *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

W

Wahl, Harald Martin (1997). *Die Jakobserzählungen: Studien Zu Ihrer Mündlichen Überlieferung, Verschriftung und Historizität*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Weitzel, Antônio Henrique (1983). *Folclore literário e folclore lingüístico (Pesquisas de literatura oral e de linguagem popular)*. Juiz de Fora: o.V.

Wilpert, Gero von (1989). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner.

Wilson, William (2005). „Herder, folklore and romantic nationalism“ in Dundes, Alan [Hrsg.] (2005). *Folklore. Critical concepts in literary and cultural studies*. Bd. II. London/New York: Routledge. S. 4-21.

Wisnik, José Miguel (1977). *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

Wodak, Ruth u.a. (1998). *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Wolf, Ferdinand (1863). *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne*. Berlin: A. Ascher & Co.

Wolf, Friedrich August (1832). *Vorlesung über die Geschichte der römischen Literatur*. Herausgegeben von J. D. Gürtler. Leipzig: August Lehnhold.