Maria Marques de Almeida e Silva Chaves de Almeida

Assistente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Ex-bolseira do Instituto Nacional de Investigação Científica

# Alfred Andersch: O devir de um escritor.

## Análise dos processos de estilização literária de vivências pessoais na construção de uma escrita autobiográfica específica

*Dissertação de Doutoramento em Literatura Alemã, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto*

Porto
1992

A meu Pai. A minha Mãe.

*In memoriam*

*"Schreiben ist ein lebensgefährlicher Beruf."*

(A. Andersch an Arno Schmidt, 1960. *Briefwechsel*, 1985, p. 209)

*"Das wahre Leben liegt nicht im Leben selbst, sondern im Nachdenken über das Leben."*

(A. Andersch, *Aus einem römischen Winter*, 1962, p. 26)

*"(...)*
*weiβ ja nicht einmal*
*was ich bin*
*und will's auch nicht*
*so genau wissen"*

(A. Andersch, "Andererseits", in *empört euch der himmel ist blau*, 1977, p. 101)

# Índice Geral

Nota prévia ..... IX
Chave das siglas e abreviaturas usadas ..... XI
Introdução ..... 1
1. Génese e razões de uma opção temática ..... 1
2. Objectivos do trabalho ..... 8
3. Delimitação do *corpus* ..... 11
4. Situação actual dos estudos anderschianos ..... 24
5. Razões de uma (não) opção metodológica ..... 50

Capítulo I
Pressupostos teóricos da literatura autobiográfica ..... 59

1. Origem terminológica ..... 61
2. Autobiografia *é* literatura? ..... 62
3. Tentativa de definição de autobiografia ..... 66
4. Evolução da escrita autobiográfica ..... 69
5. Distinção entre as várias formas autobiográficas ..... 88
6. O problema da identidade do EU ..... 94
7. O uso do pronome pessoal na escrita autobiográfica ..... 111
8. As noções de *verdade* e *sinceridade* na acto autobiográfico ..... 116
9. As categorias *espaço* e *tempo* na obra autobiográfica ..... 128
10. O papel da memória na autobiografia ..... 137

Capítulo II
Dados biobibliográficos de Alfred Andersch ..... 145

Capítulo III
Análise motívica dos textos autobiográficos ..... 177

1. O mundo da infância e da adolescência ..... 186
   1.1 A influência do ambiente familiar ..... 186

1.2 A vivência infantil da religião ... 191
1.3 A primeira visão da realidade política ... 194
1.4 A experiência escolar ... 195
1.5 O primeiro contacto com o mundo do trabalho ... 215
1.6 As primeiras vivências da sexualidade ... 225

2. O tempo de militância política ... 233
3. A experiência do nacional-socialismo e da guerra ... 245
4. A experiência-limite: a deserção ... 286
5. A vivência da América como prisioneiro de guerra ... 326
6. Um momento da vida profissional ... 374
7. A transposição do *"alter ego"* para diversos tempos e espaços ... 382
8. A revisão do passado em dois textos-fragmentos na primeira pessoa ... 412

Capítulo IV
Posturas vitais ... 470

1. A vivência do espaço e a arte da descrição ... 471
2. A experiência do tempo e do *espírito da época* na consciência subjectiva ... 491
3. A função da memória na reconstituição literária do passado ... 498
4. Os mitos da fuga e da liberdade ... 503
5. A arte como expressão estética da liberdade ... 510
   5.1 As duas fases iniciais da vivência artística ... 511
   5.2 O papel da personagem-artista e a função nuclear do objecto artístico ... 522
   5.3 O binómio arte/ política ... 527
   5.4 Reflexões metaliterárias através da ficção ... 531
   5.5 Significado e intencionalidade do uso diverso das pessoas gramaticais ... 567
6. Concepções poetológicas ... 576
   6.1 Modos de estruturação da prosa narrativa ... 576
   6.2 A visão nominalista da realidade e seus reflexos na escrita ... 585
   6.3 "O anti-simbolista" ... 595

Considerações finais ... 597
Índice bibliográfico ... 605
Zusammenfassung ... 644

# Nota Prévia

O trabalho aqui apresentado, cuja génese e objectivos serão de seguida explicitados em pormenor, deve desde já considerar-se como o resultado da convergência de diversos factores que contribuíram para a concretização de uma ideia gerada em alguns momentos de leitura agradável, inicialmente vaga, inconsciente e não votada a qualquer finalidade de ordem prática. Com efeito, para além do interesse pessoal que sempre dedicámos à escrita literária de feição autobiográfica, interesse neste caso coadjuvado pelo elemento imprevisível do acaso que favoreceu a nossa descoberta do autor Alfred Andersch, devemos referir os inestimáveis estímulos e apoios exteriores com que contámos para a concepção deste estudo em bases científicas e para a sua realização definitiva. Sem estes, seria de todo impossível proceder não só à estruturação e desenvolvimento de um primeiro esboço de investigação, mas também à execução material dos trabalhos prévios de pesquisa bibliográfica. Finalmente — *"last but not the least"* — foi elemento determinante o clima de simpatia humana criado pelo permanente incentivo e a pronta disponibilidade de muitas presenças amigas, a quem ficamos a dever manifestações de compreensão e confiança que seria imperdoável esquecermos neste momento.

Tais são os pressupostos que nos impõem registar aqui a expressão do maior reconhecimento a todas as pessoas e instituições que, de um ou de outro modo, contribuíram para que atingíssemos a meta final do percurso de um trabalho cujas lacunas e deficiências, porém, imputamos exclusivamente a limitações próprias.

Primeiramente, toda a nossa gratidão vai para o Professor Doutor Olívio Caeiro que nos deu o impulso inicial para este género de estudo e que desde o primeiro momento, na qualidade de professor orientador, generosamente concedeu grande parte do seu tempo, experiência e interesse à leitura e debate de todos os pontos da dissertação. Em numerosas sessões recebemos sempre o seu conselho amigo, quer relativamente aos processos práticos de elaboração do trabalho quer sobre questões de ordem ideológica e metodológica. Muito especialmente evocamos as suas palavras de estímulo e confiança ao longo destes nem sempre fáceis anos de trabalho.

À Professora Doutora Maria Manuela Gouveia Delille, temos a agradecer o seu contributo para o nosso melhor conhecimento da problemática da análise do texto literário, durante as sessões de trabalho realizadas no Instituto de Estudos Germanísticos da Faculdade de Letras do Porto, nos anos em que este departamento esteve sob a sua orientação.

Ao Professor Doutor Jochen Vogt da Universidade de Essen e, muito particularmente, ao especialista da obra anderschiana Professor Doutor Erhard Schütz da Universidade de Berlim, devemos agradecer o apoio que nos foi dado sobretudo através de informações bibliográficas e envio de material de consulta.

Ao Instituto Nacional de Investigação Científica, agradecemos a concessão da equiparação a bolseira, entre 1982 e 1985, e de um subsídio para a execução gráfica deste trabalho.

À Fundação Calouste Gulbenkian, temos a agradecer a concessão de subsídios de estadia na República Federal da Alemanha, na cidade de Marbach/Neckar, onde tivemos a oportunidade de proceder à leitura dos manuscritos de Alfred Andersch no Arquivo de Literatura Alemã, trabalho imprescindível para levar a bom termo este tipo de investigação.

Igualmente agradecemos ao Director e aos responsáveis pela Biblioteca e Secção de Manuscritos do referido *Deutsches Literaturarchiv* em Marbach as facilidades e ajuda que nos foram concedidas no trabalho de consulta dos manuscritos.

A Marina Pestana, a maior gratidão pela preciosa ajuda que me deu ao proceder à leitura cuidada e paciente de cada página deste trabalho.

A Luís de Oliveira e Silva agradeço a leitura e sugestões dadas para a parte do Capítulo I respeitante ao problema da identidade do Eu.

Muito particularmente à minha família e também aos meus amigos e colegas, a expressão do mais sentido reconhecimento pelo apoio incondicional que sempre me dispensaram em horas de crise e desânimo.

*Uma última evocação para a memória de Alfred Andersch, cuja escrita nos trouxe muitos momentos de prazer estético e uma mensagem de profundo significado humano.*

# Chave das siglas e abreviaturas usadas

AAL *Das Alfred Andersch Lesebuch* (hg. v. Gerd Haffmans)., Zürich, 1979
- AP, *in* AAL — *Alte Peripherie*
- BK, *in* AAL — *Die Blindheit des Kunstwerks*
- BR, *in* AAL — *Brüder*
- DLE, *in* AAL — *Deutsche Literatur in der Entscheidung*
- DS, *in* AAL — *Der Seesack. Aus einer Autobiographie*
- FCF, *in* AAL — *Festschrift für Captain Fleischer*
- IW, *in* AAL — *Die Inseln unter dem Winde*
- LB, *in* AAL — *Lin aus den Baracken*

BS *Arno Schmidt: Briefwechsel mit A. Andersch.* Zürich, 1985.

BT *Böse Träume.* Zürich, 1981.

DR *Die Redakteur.*, 1952.

DRo *Die Rote. Roman.* Zürich, 1974.

EF *Efraim. Roman.* Zürich, 1976.

EG *Erinnerte Gestalten. Frühe Erzählungen.* Zürich, 1986.
- ET *in* EG — *Ein Techniker*
- SA *in* EG — *Sechzehnjähriger allein*
- SM *in* EG — *Skizze zu einem jungen Mann*

EHB *empört euch der himmel ist blau. Gedichte und Nachdichtungen 1946-1976.* Zürich, 1977.

EWL ...einmal wirklich leben. *Ein Tagebuch in Briefen an Hedwig Andersch 1943 bis 1975,* hg. v. Winfried Stephan, Zürich, 1986.

EZ *Einige Zeichnungen,* Zürich, 1977.

FC *Fraülein Christine,* USA, 1945.

FE *Flucht in Etrurien. Zwei Erzählungen und ein Bericht.* Zürich, 1981.
- AE *in* FE — *Amerikaner — Erster Eindruck*
- HF *in* FE — *Heimatfront*
- FE *in* FE — *Flucht in Etrurien*

GL *Geister und Leute. Zehn Geschichten.* Zürich, 1974.
- CF *in* GL — *Cadenza Finale.*

HB *Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze.* Zürich, 1984.

HÖ *Hörspiele.* Zürich, 1973.

JZ *Jahre in Zügen.* München, 1944.

KF *Die Kirschen der Freiheit. Ein Bericht.* Zürich, 1971.

LH *Ein Liebhaber des Halbschattens. Drei Erzählungen.* Frankfurt/Main, 1968.

ML *Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen.* Frankfurt/Main, 1978.
MVP *Mein Verschwinden in Providence. Neun Erzählungen.* Zürich, 1979.
NH *Neue Hörspiele.* Zürich, 1979.
ÖB *Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend. Reportagen und Aufsätze.* Zürich, 1977.
PSG *Piazza San Gaetano. Neapolitanische Suite.* Olten, 1957.
RW *Aus einem römischen Winter. Reisebilder.* Zürich, 1979.
SG *Sansibar oder der letzte Grund. Roman.* Zürich, 1979.
SK *Ein neuer Scheiterhaufen für alte Ketzer. Kritiken und Rezensionen.* Zürich, 1979.
TZ *Texte und Zeichen. Eine literarische Zeitschrift,* Neuwied/Darmsdadt, 1955--1957.
ÜAA *Über Alfred Andersch. Essays. Aufsätze, Briefe, Gespräche* (Hg. v. Gerd Haffmans). Zürich, 1980.
VM *Der Vater eines Mörders. Eine Schulgeschichte.* Zürich, 1981.
WI *Winterspelt. Roman.* Zürich, 1977.
WN *Wanderungen im Norden. Reisebericht.* Zürich, 1984.

DLA *Deutsches Literaturarchiv,* Marbach/Neckar.

| | |
|---|---|
| "Anamnese..." | *Anamnese, déjà-vu, Erinnerung* |
| "Der gute Nährboden..." | *Der gute Nährboden für Demokratie* |
| "Getty..." | *Getty oder die Umerziehung in der Retorte* |
| "Ein Auftrag..." | *Ein Auftrag für Lord Glouster* |
| "Papier..." | *Papier, das sich rot färbt* |
| "Terrassen-Morgen..." | *Terrassen-Morgen oder Variationen über eine zerbrochene Schallplatte* |
| "Über das Wohnen..." | *Über das Wohnen der Künstler heute* |
| "Der Ruf" (U.S.A.) | *Der Ruf. Zeitschrift deutscher Kriegsgefangener in den U.S.A.* |
| "Der Ruf..." | *Der Ruf. Unabhängige Blätter der jungen Generation.* |

# Introdução

## 1. Génese e razões de uma opção temática

O momento da decisão na escolha de um tema de dissertação sobre a obra literária de um determinado escritor é por vezes difícil de fixar rigorosamente e pode mesmo ser irrelevante; maior interesse terá, porventura, o desvendamento do processo de escolha, isto é, como foi decidido optar por este e não por outro autor ou tema, quais as circunstâncias que para isso concorreram e que razões profundas estão na base da decisão tomada.

Conscientemente reconhecemos nestas primeiras palavras um humilde reflexo da leitura da obra que nos propomos estudar, concretamente uma certa influência subliminar, na aplicação ao nosso caso pessoal e à situação em causa, dos termos *escolha* e *decisão*, que exprimem conceitos fulcrais na problemática de Alfred Andersch. Por outro lado, embora tais palavras nos tenham surgido à mente, logo no início da escrita, dum modo directo e espontâneo, devemos deter-nos um pouco sobre a questão nelas contida: porquê, entre a multiplicidade de temas e autores passíveis de estudo aprofundado na literatura alemã contemporânea (esta delimitação prévia, feita por motivos de preferência epocal, simplificou a escolha), porquê seleccionar como objecto de investigação os escritos autobiográficos de Andersch?

Recuando até um tempo distante e incerto — finais dos anos sessenta — julgamos poder responder: o primeiro momento, talvez decisivo, de que falávamos foi um momento inconsciente de atracção súbita por um título estranho, de ressonâncias poéticas, num pequeníssimo volume de capa amarela, que nos chamou particularmente a atenção: *Die Kirschen der Freiheit* [1], da autoria de Alfred Andersch, nome que até então nos era totalmente desconhecido. Dado que para nós as palavras sempre valeram tanto pela sua harmonia acústica como pela carga semântica transmitida ao receptor, tal título provocou uma natural curiosidade logo satisfeita

---

[1] Alfred Andersch, *Die Kirschen der Freiheit. Ein Bericht*. Stuttgart, 1967. Devemos observar que, para efeitos de localização das citações transcritas ao longo deste trabalho, a edição utilizada é, não esta, mas a que consta do índice bibliográfico.

pela leitura do livro. Era urgente saber o que estaria oculto por detrás de uma expressão que apresentava como determinativo dum nome concreto um nome que designa um conceito abstracto: seria uma simples associação de vocábulos díspares para atrair o interesse do leitor, ou um tropo específico usado intencionalmente no seu sentido metafórico ou simbólico para servir de sugestivo título a uma obra rica de significado?[1]. Depois de termos obtido a resposta satisfatória para tais hipóteses, o nosso interesse pelo autor, assim descoberto por mercê do acaso, foi aumentando progressivamente e no decurso de vários anos lemos quase todas as obras entretanto publicadas. Jamais pensaríamos então que o entusiasmo espontâneo por essa primeira leitura totalmente afastada de preocupações de investigação, levasse, muito tempo passado, a um empenhamento científico traduzido na prática pela elaboração de uma tese de doutoramento. O impulso inicial transformara-se num desejo de conhecimento mais profundo do autor que suscitara a nossa admiração pela coragem revelada ao publicar tal obra em 1952, na República Federal da Alemanha, em circunstâncias espácio-temporais bastante adversas à abordagem do tema focado.[2] Assim, quando em 1975 assumimos a responsabilidade da leccionação de uma cadeira de Literatura Alemã na Faculdade de Letras do Porto — *A narrativa alemã do pós-guerra* —, pudemos dar forma concreta ao interesse crescente por Andersch, incluindo no programa a obra referida, a par de outras de Wolfgang Borchert e Heinrich Böll. Devemos aliás acrescentar que o facto de Andersch não ser um autor conhecido em Portugal[3] (ao contrário daqueles, ambos traduzidos em português, e sendo então Böll o recente laureado com o Prémio Nobel), nos encorajou no desejo e no esforço de divulgação da

---

[1] A resposta rigorosa à questão sugerida pelo título será dada a seu tempo através da análise da obra. Contudo, ao fazermos esta evocação de um determinado momento, não resistimos à tentação de exercer um pouco a imaginação e a memória, tentando registar a impressão profunda que nos deixou aquela primeira leitura. Ainda relativamente à expressão usada como título, aventamos a possibilidade de caracterizá-la (abusivamente, talvez) de hipálage, o que nos é sugerido pelos inúmeros exemplos obtidos na obra de Eça de Queiroz: "o cigarro pensativo", "o óculo furioso". É evidente que o processo de associação das palavras (substantivo/adjectivo) não é aqui o mesmo que no título anderschiano. Contudo este, se formado à maneira queiroziana, teria certamente sentido idêntico, embora não o mesmo efeito sonoro nem igual peso semântico, pois nos parece ser a força do determinativo maior que a do adjectivo; a hipotética expressão equivalente — "die freien Kirschen" — seria realmente uma hipálage.

[2] Sendo este tema a deserção, registe-se como nota curiosa o facto de esta obra, ao tempo da nossa leitura, no Portugal da década de sessenta, evocar um fenómeno que, sendo embora uma realidade concreta pungente, era um assunto tabu nos meios de comunicação oral e escrita. Neste sentido, o pequeno livro foi para nós uma surpresa, pondo a descoberto, num outro tempo e lugar, a face interior de um fenómeno de trágica actualidade no ambiente então vivido no nosso país.

[3] Apesar de as obras de Andersch terem sido traduzidas em várias línguas, até à data presente temos conhecimento de duas únicas traduções em português: de um conto, publicado no Brasil, e de um curto relato viagístico (*vd.* Maria M. Almeida, "Reise in die Revolution, de A. Andersch. Impressões dum escritor alemão sobre a sua viagem a Portugal em 1975", *in RUNA*, nº 3, Lisboa, 1985, pp. 115-131).

sua obra, ainda que somente no âmbito limitado de uma sala de aula, alguns anos antes da necessidade de opção por um tema de pesquisa.

Uma vez sumariamente exposta a génese do nosso interesse pelo autor, resta-nos justificar a escolha do assunto a abordar a partir das leituras posteriormente feitas. O que em *Die Kirschen der Freiheit* mais nos atraíra fora a abordagem original do tema da *liberdade* — a palavra mágica que nos prendera a atenção no primeiro contacto com o autor e que constitui o fulcro da narrativa. Ao lermos outras obras verificámos ser essa a temática fundamental da produção anderschiana, o que reforçou o nosso propósito de tomar como objecto de investigação essa problemática, tão aliciante quanto, seguramente, complexa. Porém, depois de consultar a bibliografia crítica, concluímos que esse era dum modo geral (e justificadamente) o aspecto mais focado em artigos de jornal, ensaios críticos e estudos parciais ou globais sobre o autor. A existência de uma obra essencialmente dedicada ao tema da liberdade, como prova o sugestivo título — *In der Faszination der Freiheit* [1] —, forçou-nos a desistir definitivamente da decisão primitiva. Tentámos, pois, abordar um assunto mais afastado da atenção dos críticos, esforço para o qual tivemos o contributo decisivo das sugestões dadas pelo nosso orientador, Professor Doutor Olívio Caeiro[2], e também pelo Professor Doutor Erhard Schütz, com quem debatemos a questão durante breves conversas. Deste modo, após as nossas próprias reflexões sobre a obra entretanto quase integralmente lida, foi possível a fixação definitiva do tema.

Uma releitura mais atenta do texto *Die Kirschen der Freiheit* e a leitura de alguns dos numerosos contos e do último romance e, muito especialmente, das obras publicadas postumamente, leituras complementadas com o conhecimento então já aprofundado da biografia do escritor, levaram-nos à conclusão de que o indíviduo Alfred Andersch se projectara de tal modo na sua escrita que isso nos permitia destacar no conjunto da obra um acervo de escritos mais ou menos explicitamente de carácter autobiográfico. Porém, se era evidente o cunho de confissão pessoal da primeira obra que lemos, isso não deixava de ser um tanto problemático em outras, facto que exigia um estudo sistemático, ou pelo menos uma leitura analítica de grande parte da vasta produção anderschiana. A primeira fase do nosso trabalho foi, pois, seleccionar um conjunto de textos, muito heterogéneos na sua extensão, temática abordada e técnicas narrativas usadas, com os quais nos foi possível determinar o *corpus* que será objecto

---

[1] Alfons Bühlmann, *In der Faszination der Freiheit. Eine Untersuchung zur Struktur der Grundthematik im Werk von Alfred Andersch*, Berlin, 1973.

[2] Devemos dizer que o particular interesse do Professor Caeiro pela literatura alemã de índole pessoal vem de longa data: depois da dissertação de doutoramento, *O Diário de Platten-Hallermünde. Expressão duma crise espiritual*, Lisboa, 1968, o seu empenhamento tem-se traduzido pela divulgação da escrita autobiográfica de outros escritores, alemães e portugueses.

de investigação. Concluída a triagem, afigurou-se-nos mais claramente que o tratamento intensivo dos textos autobiográficos poderia trazer à bibliografia crítica de Andersch um contributo de certa importância. Com efeito, embora nos últimos anos, em parte devido à publicação póstuma de algumas obras, a importância da problemática do elemento vivencial tenha suscitado uma atenção cada vez maior por parte da crítica anderschiana, não existe ainda um trabalho de fundo cujo objectivo seja *exclusivamente* a análise dos escritos pessoais [1]. Este facto foi ressaltado por Irene H. Leonard, autora de uma das mais recentes (e profundas) obras escritas sobre Andersch. É certamente compreensível que registemos aqui a satisfação com que, alguns anos após a escolha do tema e numa fase de elaboração do trabalho já relativamente adiantada, pudemos ler o seu comentário, que confirmou a justeza e a oportunidade da nossa decisão. No capítulo dedicado aos contos autobiográficos, cujo protagonista é Franz Kien (o *alter ego* de Andersch), a autora observa: *"Dieser Gesichtspunkt wurde merkwürdigerweise von Kritikern vernachlässigt. Meines Wissens ist noch nie eine zusammenhängende Studie über die acht Franz Kien–Texte geschrieben worden".*[2]

É, pois, de ordem pragmática a primeira razão da nossa opção temática, tal como o é também um outro aspecto da questão: a sua grande actualidade. Efectivamente, como consequência lógica da proliferação de escritos de índole autobiográfica, tem vindo a aumentar nos últimos decénios e em diferentes quadrantes o interesse da crítica por esta forma de expressão literária (facto confirmado pela vasta, embora seguramente incompleta bibliografia que consultámos). Num artigo em que aborda um dos problemas fulcrais suscitados pela escrita pessoal, o crítico Paul Jay justifica esse interesse: *"A preoccupation during the last decade with the problem of the subject in literary discourse, and with the role of language in our conception of the* self *has led to a new interest in autobiography, and in autobiographical fiction"* [3]

A crescente publicação de obras críticas corresponde, pois, obviamente, à necessidade premente do estudo da especificidade do Eu autobiográfico e também da

---

[1] Cumpre-nos aqui referir o contributo pioneiro de E. Schütz, que escreveu em 1982 um artigo de título esclarecedor — *"Alfred Andersch. Exemplarische Lebensbeschreibung westdeutscher Nachriegsliteratur"* e mais tarde, um outro significativamente intitulado *"Erschriebenes Leben. Autobiographie eines Autors"*. (*In* Volker Wehdeking, (Hg.), *Zu Alfred Andersch*, Stuttgart, 1983, pp. 132-142).

[2] Irene Heidelberger-Leonard, *Alfred Andersch: Die ästhetische Position als politisches Gewissen. Zu den Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Wirklichkeit in den Romanen*, Frankfurt/Main, 1986, p.36. Em nota, a autora apresenta a excepção que já referimos, mencionando um dos ensaios de Schütz que, contudo, na sua (e na nossa) opinião não colmata a lacuna justamente apontada: *"Dieses Versäumnis ist mittlerweile von E. Schütz mit seinem interessanten Beitrag* Erschriebenes Leben *nachgeholt worden, obwohl auch er keine eingehende Untersuchung der Franz Kien-Geschichten unternimmt; ihm geht es vielmehr darum, das autobiographische Moment im ganzen Werk Anderschs zu untersuchen". (id., ibid.)*. Acrescente-se desde já que o presente estudo visa alargar a análise a outros textos pessoais de Andersch, alguns, curiosamente, nem sequer referidos por I. Leonard.

[3] Paul L. Jay, "Being in the text. Autobiography and the problem of the subject", in *Modern Language Notes*, vol. 97, Nr.4, May 1982, p. 1045.

análise e interpretação de numerosas obras confessionais, vindas a lume no nosso século sob a forma de memórias, diários, apontamentos evocativos, autobiografias, ou ficção autobiográfica. São obras de escritores contemporâneos de diversos países que num dado momento da sua existência — não é imperioso que memórias autobiográficas sejam necessariamente obra da fase final da vida —, lançam um olhar retrospectivo ao seu passado, ou apenas a determinados instantes, entregando-se, a par da ficção narrativa, à transposição das suas evocações para a forma escrita.[1]

Na sequência e como corolário implícito destas observações, cumpre-nos finalmente referir que a opção pelo tema deste trabalho não é apenas devida às razões práticas acima apontadas, mas (talvez predominantemente) é a resposta a um profundo gosto pessoal pela obra literária de cunho acentuadamente subjectivo, quer memorialística, diarística, epistolar ou de ficção autobiográfica. Desde sempre a encarámos como um campo muito rico de possibilidades de exploração analítica do indivíduo, pela carga existencial que contém; além disso, após a experiência de várias leituras, consideramo-la tanto mais reveladora da complexidade humana quanto mais se afasta da forma linear da autobiografia tradicional, isto é, quanto mais profundamente a expressão escrita da vivência do real se aproxima da fronteira da ficção ou a ultrapassa. Concluimos assim que neste tipo de literatura, entre muitos outros problemas, se impõe o da fixação possível dos limites entre o vivido e o ficcional através da análise da ficcionalização do real, estudo que obriga a um sério

---

[1] Importa observarmos que, ao considerar-se o conjunto da obra de certos autores, os escritos de carácter autobiográfico são por vezes os menos divulgados; porém, muito frequentemente, podem e devem alinhar com as obras de ficção em igualdade de valor estético-formal. Citaremos apenas alguns dos exemplos mais conhecidos de escrita autobiográfica do nosso século pertencentes a diversas literaturas, prova de que , se esta prática constitui um traço característico do tempo histórico que vivemos, não é seguramente monopólio de um só espaço literário. Assim, em Portugal: *Diário* (12 volumes), Coimbra, 1967-1974 e *A criação do mundo* (4 volumes), Coimbra, 1937, 1938, 1939 e 1974, de Miguel Torga; *Conta-corrente* (5 volumes, Lisboa, 1981-1987), de Vergílio Ferreira; *O mundo à minha procura*, 3 vols., Lisboa, 1964, de Ruben A.. Em França, de Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, 1972; de Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une fille rangée, La force de l'âge , La force des choses, Une mort très douce* e *La cérémonie des adieux*, Paris, respectivamente, 1958, 1960, 1963 , 1965 e 1989; de André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, 1926, e *Journal* (1889-1951); de Claude Roy, *Moi, je. Essai d'autobiographie*, Paris, 1969; *Nous. Essai d'autobiographie*, 1972; *Somme Toute*, 1976; *Tous*, 1980 . Em Inglaterra, *A writer's diary*, Londres, 1920, de Virginia Woolf; *Letters and Journals*, Londres, 1927, de Katherine Mansfield. Em Itália, *Diario in pubblico*, 1957, de Elio Vittorini; na Suíça, *Tagebuch 1946-1949*, (1950), *Tagebuch 1966-71* (1972) e *Montauk. Eine Erzählung*, 1975, de Max Frisch; na Áustria, de Peter Handke, *Wunschloses Unglück*, 1972 e *Das Gewicht der Welt, Journal*,(1974-1977); de Thomas Bernhard, *Die Ursache* , 1975, *Der Keller*, 1976, *Der Atem*, 1978, *Die Kälte*, 1981 e *Ein Kind*, 1982; de Elias Canetti, *Die gerettete Zunge*, 1977, *Die Fackel im Ohr* , 1980 e *Das Augenspiel*, 1985. Na R.F.A., *Das Haus der Kindheit*, 1956, de Marie Luise Kaschnitz; de Franz Kafka, *Tagebücher 1915-1923*, (1967); de Wolfgang Koeppen, *Jugend*, 1976; de Peter Weiss, *Abschied von den Eltern*, 1961; *Fluchtpunkt*, 1962; *Die Ästhetik des Widerstands. Roman*, 1975, 1978; *Nachgetragene Liebe*, 1980, de Peter Härtling; *Von der Natur nicht vorgesehen*, 1974, de Hilde Domin. Na R.D.A., *Kindheitsmuster*, 1976, de Christa Wolf.

trabalho analítico; isto nos pareceu um desafio de tal modo aliciante que a ele nos abalançámos com entusiasmo, embora com algum receio.

Partimos do princípio estabelecido de que toda a criação literária, sendo manifestação do espírito humano, tem necessariamente, (embora em graus diferentes), marcas inalienáveis de subjectividade, mesmo quando se apresenta sob a forma de ficção *pura*. Nesta ordem de ideias, *toda* a literatura está obviamente incluída no âmbito dos nossos interesses, embora nos mereça uma especial preferência a obra de cariz marcadamente pessoal pelo facto de nos facultar, além do *"prazer do texto"*, a revelação da presença, por vezes contraditória, sempre transfigurada ou mesmo deliberadamente velada, do seu criador. Como forma de apoio às nossas palavras sobre o papel da subjectividade e das vivências pessoais na literatura, podemos destacar testemunhos de alguns escritores, produzidos em contextos diversos e que, em certos casos, recolhemos fortuitamente. Apresentando perspectivas com várias *nuances*, estes depoimentos revelam (além do conhecimento de causa) o interesse que a questão merece por parte dos que nela estão directamente envolvidos, os próprios protagonistas da escrita literária.

Considera José Cardoso Pires: *"Aquilo que alimenta quem escreve é a vida paralela que se tem quando se escreve uma história, ou por outras palavras: por detrás do livro escrito está um livro vivido em termos de quotidiano, de experiência, mas também um livro vivido, em cima da escrita."*[1] Ao desvendar o seu processo de escrita, afirma Vergílio Ferreira: *"O truque ou tique ou segredo da minha escrita é o situar-me no centro vivido de tudo, mesmo, ou antes do mais, nas* descrições. *Aí me acontece apanhar o cruzamento da realidade* objectiva *e a sua vivência emotiva (...). O meu processo é viver ou vivenciar o que estou a descrever e, sem me separar da raiz emotiva, tactear a sua expressão de modo a que ela prolongue ou mantenha a vivência".*[2] De modo dialéctico, Mário Cláudio expõe a sua teoria sobre a escrita como máscara do sujeito escrevente: *"A escrita é uma coisa que se faz para não falar de si, mas o resultado acaba sempre por ser aquilo que se queria evitar. A escrita é uma máscara, um obnubilamento em que se canaliza o que há de mais autêntico através de todas as trapaças. É através da negação da sua própria voz que o escritor fala a sua voz mais verdadeira, ou dito de outro modo, quanto mais esconde, mais denuncia."*[3]

---

[1] José Cardoso Pires, *in O Jornal*, Lisboa, 10/1/1983, p. 40.

[2] Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente 1* (1969-1976), Lisboa, 1981, pp. 165/6.

[3] Mário Cláudio, *in Jornal das Letras e Artes*, Lisboa, 16/4/1985.

Focando mais directamente a questão, eis os testemunhos de um escritor brasileiro e de um outro, português, respectivamente Gilberto Freyre e João de Melo: *"Considero-me um escritor autobiográfico; sempre me projecto sobre as minhas obras. Isto pode ser uma forma de narcisismo, mas é também uma forma de ser sincero"*[1]; *"Sou um homem muito inquieto que se interroga permanentemente pela escrita. Para mim a literatura sem pessoas não é nada (...). Há um enorme eu por dentro de tudo aquilo que escrevo. Toda a escrita é autobiográfica!"*[2] Finalmente, as palavras de Fernando Namora que vão no mesmo sentido das anteriores e simultaneamente asinalam a distinção entre a realidade da vida e a realidade da ficção, obviamente um pressuposto inerente às declarações acima apresentadas e aos nossos comentários: "(...) *Para alguns, porém, escrever tem os limites da experiência vivida. Nesses me incluo. Os meus livros representam quase um itinerário de geografia humana, por mim percorrido; as andanças do homem explicam as do escritor (...). Entenda-se contudo, acerca destas considerações, que experiência, coisa vivida, não quer dizer osmose passiva do real para o que é descrito*".[3] E ainda, de modo extremamente sucinto: *"Nada a fazer: é sempre de nós que falamos"*.[4]

Entre os numerosos possíveis testemunhos de escritores alemães contemporâneos seleccionamos o de Wolfgang Koeppen, amigo e admirador de Alfred Andersch, que, numa entrevista, apresenta face à literatura a sua atitude pessoal, considerando-a passível de generalização à maioria dos escritores: *"Literatur ist mein Leben, ob ich nun schreibe oder nicht schreibe, es ist mein Leben ... Ich lebe literarisch (...). Und dann lebe ich auch etwas wie eine Romanfigur. Ich könnte es mir einfach machen, wenn ich andauernd mein Leben erzählen würde und aus meinem Leben Bücher entstehen liesse; bis zu einem gewissen Grad tut das ja jeder Schriftsteller, seine Werke sind eine Art fortlaufender Biographie, aber bei mir ist es so, daß wahrscheinlich mehr als bei anderen der normale Kontakt zum Leben, zur bürgerlichen Existenz geschwächt ist (...). Ich lebe in einem Roman, und das mindert meinen Willen, ihn zu schreiben, zehrt auch an meiner Kraft."*[5] Ou ainda a frase lapidar do escritor suíço Max Frisch: *"Schreiben ist sich selber lesen."*[6]

---

[1] Gilberto Freyre, numa entrevista à Radiotelevisão Portuguesa, em 18/1/1983.

[2] João de Melo, numa entrevista a *O Jornal*, Lisboa, 31/3/1983, p. 11.

[3] Fernando Namora, *Casa da Malta*, Lisboa, 1965, p. 24.

[4] F.Namora, *Jornal sem data. Cadernos de um escritor*, Lisboa, 1989, p. 156.

[5] Christian Linder, "Schreiben als Zustand. Ein Gespräch mit W. Koeppen", in *Über W. Koeppen*, hg. v. Ulrich Greiner, Frankfurt/M., 1976, pp.259/60, 262, (sublinhados nossos). Oportunamente veremos como as frases sublinhadas, de ressonância kafkiana, têm paralelo em afirmações de A. Andersch.

[6] Max Frisch, *Tagebuch I*, 1950, p. 19.

## 2. Objectivos do trabalho

Apresentadas as premissas da nossa opção pela escrita autobiográfica de Andersch, balizadas triplamente pelo gosto da literatura autobiográfica em geral, pela actualidade desta forma de expressão literária e por um interesse espontâneo pela obra do autor, consideremos agora os objectivos globais deste trabalho. Através da análise de determinados temas abordados em textos de extensão, género literário, traços formais, técnicas narrativas e valor estético extremamente variados, propomo-nos reconstituir sistematicamente, de entre a vasta produção anderschiana, o conjunto de obras que devem ser incluídas no âmbito da literatura de carácter autobiográfico. Assim, a essência desta investigação consiste no estudo aprofundado de cada um dos núcleos motívicos que constituem o material biográfico usado por Andersch na literarização de determinados momentos da sua existência.

Procuraremos analisar o fenómeno da transformação em escrita literária de vivências, experiências, recordações e reflexões produzidas pela instância narradora de cada texto, justificar o facto de, nos diversos escritos, o autor usar diferentes modos de expressão, e verificar como estes se apresentam na prática concreta da escrita. Importa saber como o cidadão Alfred Andersch, situado num tempo e num espaço determinados, surge como escritor, transpondo para a linguagem artística uma expressão vivida, isto é, como a vida é transfigurada em arte; nas palavras de Erhard Schütz, — *"wie einer zu einem wird, der schreibt, und welche Gründe es geben kann, mit Schreiben fortzufahren"*.[1] Esta ideia, que constitui um dos núcleos de que decorrem as nossas investigações, é aprofundada pelo mesmo crítico: partindo da definição do que apelida *história natural* de um escritor, Schütz equaciona a questão contida no binómio vida individual/ expressão escrita, aplicando-a à existência pessoal e literária de Andersch: *"Die* Naturgeschichte *eines Schriftstellers zu schreiben, heißt daher: zu fragen, wie jemand zu einem wird, der schreibt. Wie er dann bemerkt, daß er dazu geworden ist, und sich — schreibend — der Gründe zu versichern sucht, — und so wieder Geschriebenes an die Stelle dessen setzt, wonach er fragte: individuelles Leben"*.[2] Ainda num outro passo da sua obra crítica, Schütz apresenta uma variante deste pressuposto, perspectivando o conjunto da produção literária de Andersch a partir da questionação sobre a processualidade do fenómeno de transposição de uma

---

[1] Cf. Erhard Schütz, *art. cit., in* V. Wehdeking (Hg.), *op. cit.*, 1983, p. 139.

[2] E. Schütz, *Alfred Andersch*, München, 1980, pp.7/8.

realidade humana para uma realidade estética: *"Über dem gesamten Werk Anderschs steht daher die — unausgesprochene — Frage: Wie wird einer wie ich zu einem* ästhetischen Menschen, *zum Autor von Kunstwerken?"*.[1]

É justamente neste sentido que se orienta um outro vector do nosso estudo, complementar do anterior; através da análise dos vários cambiantes da escrita anderschiana, igualmente tentaremos enunciar as implicações e aprofundar o sentido da pergunta que o escritor, mais ou menos implicitamente, sempre se formulou ao longo da vida, pergunta a que corresponde na obra o desejo permanente de descobrir a resposta adequada: como encontrar-me a mim mesmo? A nossa convicção de que a tónica dominante da existência de Andersch como indivíduo e como escritor é a urgência de conhecimento da sua pessoa pode facilmente ser justificada pelas suas próprias palavras, escritas em 1967, ainda que a propósito de uma personagem por ele criada: *"In dem Buch, das* Efraim *heiβt, erzählt ein Mensch von sich. Indem ich ihn erzählen lieβ (...),bin ich selbst mir darüber klar geworden, daβ mich, wenigstens in diesem Augenblick, nichts so sehr interessiert wie das, was ein einzelner Mensch von sich selbst mitzuteilen hat"*.[2] Neste comentário ao processo de auto-análise realizado por uma figura ficcional — o protagonista do romance *Efraim* —, Andersch, que mais tarde expressamente declara não se identificar de modo algum com o seu herói, (cf. VM,131) apresenta num tom fortemente pessoalizado o objectivo da sua própria escrita. Por outro lado, porém, deve observar-se que no poema cujo título — *Gnothi seauton* — é o original grego da máxima de Sócrates "conhece-te a ti mesmo", os versos que constituem a última estrofe são como que uma contradição relativamente ao desejo de se conhecer em profundidade. Após a confissão de que as figuras do seu romance *Winterspelt* são "figuras abertas", e que não faz ideia de quem elas sejam, pois se fizesse não as teria descrito, e mesmo tendo-as descrito, continua a não saber, conclui o poema voltando-se para si mesmo: *"(...) weiβ ja nicht einmal/ wer ich bin/ und will's auch gar nicht/ so genau wissen/*. "(EHB, 101, sublinhados nossos) Esta recusa em conhecer-se melhor, expressa num tom de desistência reforçado pelas palavras *"so genau"*, não invalida, contudo, a natureza introspectiva de grande parte da sua obra; pelo contrário, a nosso ver, pode mesmo trair o desejo de, através da técnica de afirmação pela negativa (uma certa forma de *understatement*), conferir maior

---

[1] *Id., ibid.*, p.29. Embora o modo de formular esta interrogação contenha uma certa tonalidade psicológica que poderia eventualmente sugerir uma leitura de pendor biografista — *"Das Werk als Ausdruck der Person"* (cf. *id., ibid.*), observe-se desde já que não é este o tipo de abordagem que pretendemos fazer, como a seu tempo será exposto, nem é obviamente a intenção do crítico (cf. *id. ibid.*, pp.29/30).

[2] A.Andersch, "Notiz über *Efraim*", in Gerd Haffmans (Hg.) , *ÜberAlfred Andersch*, Zürich, 1980, p.117.

intensidade à busca de autoconhecimento como o grande objectivo da sua vida através da escrita.

Numa outra perspectiva, a entrega do autor à decifração do seu Eu e à tentativa de resolução das contradições inerentes à natureza de todo o ser humano (aliás particularmente evidentes na sua personalidade e obra)[1], adquire um alcance mais vasto, extravasando os limites meramente individuais. Com efeito, o acto consciente de sondagem interior tendente à descoberta e interpretação exaustiva dos mais recônditos movimentos e motivações, assenta na sua convicção de que o conhecimento da subjectividade de um indivíduo contribui para o acesso à verdade objectiva. Disto mesmo é prova insofismável o seu testemunho no relato autobiográfico datado de 1952, obra que o narrador apresenta deste modo: *"Dieses Buch will nichts als die Wahrheit sagen, eine ganz private und subjektive Wahrheit. Aber ich bin überzeugt, daß jede private und subjektive Wahrheit, wenn sie nur wirklich wahr ist, zur Erkenntnis der objektiven Wahrheit beiträgt"* (KF, 71).

Estas palavras sugerem uma outra virtualidade presente no estudo dos escritos de Andersch: a concentração da sua escrita no fenómeno da auto-análise torna possível ao leitor um alargamento de horizontes no conhecimento global da "verdade" da natureza humana e, concretamente, de um destino individual que, sendo condicionado por um dado contexto espácio-temporal, é por isso mesmo representativo também de uma "verdade" no sentido histórico e sociológico. Teremos, portanto, em conta, igualmente este aspecto que consideramos de grande interesse, muito especialmente pelo facto de se tratar de um escritor contemporâneo.

Na tentativa de seguir o processo de transformação da realidade em arte narrativa, acompanharemos o percurso do *indivíduo* A. Andersch na sua evolução para o *escritor* A. Andersch, atributos que acabam por tornar-se coincidentes. Efectivamente, a atitude existencial deste autor pode cifrar-se na interacção de dois aspectos — viver em função da escrita, escrever em função da vida, — que cristalizam numa profunda e intrínseca vivência da linguagem. Como oportunamente veremos, esta questão concreta da sua relação com a escrita é objecto de reflexão do escritor, em várias ocasiões e em formas literárias muito diversificadas. Nesta ordem de ideias serão assinalados os momentos e processos de modificação da escrita ao longo do tempo e das sucessivas experiências pessoais, a fim de ser mais rigorosamente analisada a dimensão da correspondência entre o fenómeno da escrita e a vivência do real. O acompanhamento muito próximo da evolução das técnicas narrativas usadas permitir-nos-á cumprir este objectivo primordial e, concomitantemente, responder ao

---

[1] Cf. Schütz, *op. cit.* 1980, pp.12 ss..

nosso interesse pelo desvendamento dos segredos da eclosão de uma obra literária: com efeito, a análise textual imanente revelará não só o modo como surge no espírito do autor e na prática da escrita a ideia-base de um texto, mas também as evoluções que este pode sofrer até atingir a forma definitiva e perfeita. Este é o motivo por que a consulta dos manuscritos anderschianos — indispensável para penetrar nos escaninhos da criação poética — se revela um trabalho fascinante por meio do qual, explicitamente ou na leitura das entrelinhas, se podem descortinar as dificuldades e alegrias, os avanços e recuos, as dúvidas e interrogações inerentes a todo o processo criativo.

O objectivo último é, pois, reconstituir através dos textos o Eu construído esteticamente por Andersch — o Eu autobiográfico, designação cujo conteúdo não é fácil de caracterizar e que apresenta, mesmo para o escritor, um problema praticamente insolúvel: no posfácio ao último texto autobiográfico que escreveu, em 1979/80, Andersch muito lucidamente exprime a sua própria "ignorância" sobre os motivos que o levaram a apresentar o seu Eu de formas muito diversificadas e anota essa contradição interna da sua actividade de criador com o seguinte comentário, significativo apesar de inconclusivo para efeitos de rigor crítico: *"So widersprüchlich geht es zu in der Werkstatt des Schreibens"* (VM,131).

## 3. Delimitação do *corpus*

Sendo a finalidade deste trabalho o estudo da problemática da ficcionalização do Eu autobiográfico na produção literária de Alfred Andersch, importa estabelecer os seus limites no que respeita à selecção do material a estudar. Distinguiremos dois tipos de obras que serão objecto de análise: aquelas que o próprio autor considerou autobiográficas (o que contudo, nem sempre aconteceu logo no momento da sua publicação), das quais ele apresentou em posfácios, entrevistas ou outros escritos autobiográficos posteriores, a justificação e mesmo a interpretação, e, por outro lado, as obras de ficção em que podem ser detectados elementos subjectivos, sem que este facto tenha sido admitido pelo autor de um modo totalmente explícito.

Quanto ao melhor critério para escolher qual a sequência dos numerosos textos a analisar, de grande heterogeneidade na extensão e no valor literário, partimos do princípio de que o chamado"método biografista" é alheio aos nossos desígnios, pelo que é totalmente desprovido de interesse um estudo de género "reconstituição da vida na obra". Assim sendo, a metodologia que nos parece ser a mais correcta nesta apresentação prévia e que posteriormente, no decurso da análise textual, seguiremos com certa margem de flexibilidade exigida pela prática concreta, resulta num critério misto: adoptaremos uma perspectiva cronológica, seriando os textos em que se processa a transfiguração literária de sucessivos momentos de vivências reais; concomitantemente, respeitaremos sempre que possível ou necessário a cronologia da escrita de Andersch ao longo de mais de trinta e cinco anos de actividade literária. Este processo será expressamente aplicado como técnica específica de análise no caso dos vários textos que focam com maiores ou menores variantes a mesma experiência vivida; tal solução permitir-nos-á obter uma rápida visão diacrónica de um conjunto de momentos do passado que foram progressiva e repetidamente objecto de evocação e consequente tratamento literário. Cremos ser este o critério mais conclusivo para o escopo deste trabalho: com efeito, dar-nos-á a oportunidade de verificar qual o destaque conferido pelo autor a algumas das suas recordações, que por vezes se repetem em momentos do seu labor literário muito distanciados no tempo; por outro lado, o trabalho de confronto entre as diversas formas estéticas aplicadas a uma mesma vivência evocada em diversas circunstâncias de tempo e lugar, possibilitará também uma leitura intertextual rica em virtualidades.

Do exposto decorre que a seriação dos textos conforme a progressão das experiências pessoais e a consequente análise segundo um critério de ordem temática nos impõe uma solução prática de compromisso: a tentativa de verificação dos diversos processos de estilização poética usados por Andersch leva-nos, por um lado, a tomar como ponto de partida as suas primeiras vivências, forçando-nos a acompanhá-lo ao longo do seu percurso biográfico, sem que isso, todavia, implique o referido risco dum mecanicismo biografista; por outro lado, na abordagem dos núcleos temáticos que constituem o objecto literário de mais que uma obra, seguiremos o critério da sequência das datas de escrita e publicação, o que nos permitirá o estudo comparativo a que acima aludimos.

Estudaremos, pois, o modo de abordagem e a interpretação do próprio Andersch dos mesmos factos vividos em circunstâncias diferentes e literarizados em momentos e formas diversas. Na sequência destes textos será adoptada a cronologia da sua escrita para se verificar se há evolução formal e conteudística nessa selecção de vivências dispersas e na sua esteticização. Procuramos assim fazer a articulação da

cronologia da escrita com a análise textual, sendo uma premissa de que *a priori* partimos o facto de ser já muito significativa a atitude do escritor ao seleccionar apenas determinados episódios do seu passado e ao abordá-los em momentos e modos diversos. Assim, a aproximação ao texto far-se-á visando a resposta a três questões: *quais* os factos escolhidos, *quando* e *como* o escritor os literariza.

Em primeiro lugar propomo-nos apresentar um conjunto de textos, ou explicitamente autobiográficos ou que em maior ou menor grau revelam traços pessoais, que são considerados os primeiros escritos de Andersch[1], cuja seriação cronológica só muito recentemente foi possível fixar em definitivo, após a descoberta de alguns inéditos e sua publicação póstuma. Como fontes de informação usámos os testemunhos do autor nas cartas a sua mãe[2] e em referências posteriores, recorremos às consultas que fizemos dos manuscritos anderschianos existentes no Arquivo de Marbach/N. *(Deutsches Literaturarchiv)* e à leitura de obras de crítica, utilizando as conclusões de Gerd Haffmans, que publicou a quase totalidade das obras de Andersch, e ainda de Erhard Schütz e de Volker Wehdeking — os críticos que mais detalhadamente se ocuparam da fase inicial da actividade literária do escritor, para além do facto de Wehdeking ter editado também alguns textos. Igualmente teremos em conta os dados bibliográficos constantes das obras ulteriormente publicadas em 1987, 1988 e 1990, mais completas e já com conclusões definitivas.

Partindo desta base podemos concluir que, se excluirmos textos escritos antes e durante a guerra provavelmente desaparecidos durante o bombardeamento à sua casa em Hamburgo,[3] aquele que até ao momento é considerado o primeiro texto é um "esboço": *Skizze zu einem jungen Mann* cuja escrita, segundo foi apurado por Wehdeking, data de 1941, em Hamburgo, e que permaneceu inédito até 1983, quando

---

[1] A propósito desta questão — a data exacta do início da escrita de Andersch, podemos constatar quase com certeza que, depois da sua incorporação na *Wehrmacht* como soldado de ocupação em França, em 1940/41, Andersch começou a escrever, segundo Wehdeking, não "para a gaveta" mas tentando a publicação nos suplementos literários de jornais como o *Frankfurter Zeitung*, que recusou, no início de 1942 a história *Skizze zu einem jungen Mann*, que é, ainda na opinião daquele crítico, *"Andersch allererster Erzählversuch"* (Vd. V.Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 3 ).

[2] A. Andersch, " ... einmal wirklich leben". *Ein Tagebuch in Briefen an Hedwig Andersch 1943 bis 1975*, hg. v. Winfried Stephan, Zürich, 1986.

[3] Deste facto é testemunho a transcrição feita por Andersch, numa carta escrita a sua mãe em Agosto de 1943, de uma longa lista de livros e objectos perdidos em consequência dos bombardeamentos de Hamburgo em 27/28 de Julho desse ano, enviada ao *"Kriegssachschäden-Amt"* para efeitos de indemnização. Segundo Wehdeking, os primeiros textos de Andersch são poemas líricos, escritos a partir de 1933, na tradição de Rilke e da lírica da natureza, sendo a prosa mais antiga uma série de quadros da natureza do Norte da Alemanha, surgida entre 1939 e 1943 e depois continuada no campo de prisioneiros nos Estados Unidos. (Cf. V. Wehdeking, "Alfred Andersch. Zwei Texte. Zur Datierung und zum Kontext der Nachlaβ-Texte", in *Sprache im Technischen Zeitalter*, 112, Dezember 1989, 27 Jhg., p. 281).

este crítico a publicou em apêndice ao seu volume sobre Andersch.[1] A fixação exacta da data deste texto foi sujeita a alterações, certamente resultantes das sucessivas buscas de Wehdeking no arquivo da editora Diogenes em Zurique e no Arquivo de Marbach; de facto, só em 1983 Wehdeking pôde escrever: "*Die* Skizze zu einem jungen Mann, *Andersch allererster Erzählversuch* (...)";[2] antes desta conclusão , em 1981, considerara: "*die erste Erzählung des jungen Anderschs erschien ein Jahr vor Kriegsende*", palavras iniciais de um artigo sobre uma outra história, na realidade escrita posteriormente.[3]

Em segundo lugar na lista bibliográfica das obras postumamente publicadas a partir do espólio existente na editora Diogenes, Wehdeking regista um texto cujo manuscrito não é datado, mas ao qual, com base em indícios biográficos e provas de estilo, atribui a data aproximada de 1942/43 e que ele próprio divulgou numa revista, quarenta anos passados: a história constitui a primeira versão de um motivo que Andersch abordará posteriormente mais duas vezes e detém o longo título, em tom ligeiramente preciosista, " *Der Terrassen-Morgen oder Variationen über eine zerbrochene Schallplatte*".[4]

A história que figura em terceiro lugar, cujo manuscrito não tem data de concepção, intitula-se *Sechzehnjähriger allein* e é a mesma que foi publicada com alguns cortes num jornal de Colónia em 1944, com o título *Erste Ausfahrt*.[5]

Como testumunho directo do autor em relação às suas primeiras tentativas no domínio da literatura, pode ler-se numa carta de 1943 a sua mãe, a primeira referência, nesta série epistolar, a um escrito seu intitulado *Der verlorene Sohn*, e também à opinião do redactor do jornal que lhe falara muito bem do seu trabalho e

---

1 A. Andersch, "Skizze zu einem jungen Mann", *in* V.Wehdeking, *A.Andersch*, Stuttgart, pp. 166-177.

2 *Wehdeking., op. cit.*, 1983, p. 3. O autor afirma que, após alguns anos como empregado na indústria em Munique e Hamburgo e depois como soldado de ocupação no Norte de França em 1940/41, Andersch começou a escrever não apenas para a gaveta, mas tentou, no início de 1942, publicar esse seu primeiro texto no suplemento do *Frankfurter Zeitung*, o que não conseguiu" (cf. *op.cit.*,p.1).

3 Cf.V.Wehdeking. "*Erste Ausfahrt*, Überraschendes vom jungen Andersch", *in Neue Rundschau*, 92, 1981, Heft 4,p. 129.

4 A.Andersch, "Der Terrassen- Morgen oder Variationen über eine zerbrochene Schallplatte", in *Die Horen, Zeitschrift für Literatur, Graphik und Kritik*, Band I, 125, 1982, pp. 127-130. O texto foi publicado na revista logo a seguir a um artigo de Wehdeking sobre os primeiros escritos de A.Andersch — "A. Anderschs *Flucht in Etrurien*. Aufbruch zu den *Kirschen der Freiheit* und zu sich selbst" (*loc. cit.*,pp.123/6) — e é antecedido de um curto comentário sugestivamente intitulado *Der ganz frühe Andersch: Ein Stück* "Sklavensprache". Curioso (e incompreensível) é o facto de nesse comentário o crítico expor as razões, já referidas no nosso texto, por que fixou a data da génese desse conto "entre 1942 e 1943", enquanto na lista bibliográfica que consta do seu livro de 1983 anota como data "*ca.* 1943/44", (cf. *op. cit.*, p. 152).

5 A.Andersch, "Erste Ausfahrt", *in Kölnische Zeitung*, 25.4.1944, p. 4; reprodução de excertos no artigo supracitado de Wehdeking; tb. in *Tintenfaß* 14, Zürich, 1985, pp. 133-142.

provavelmente viria ainda a publicar aquela história no *Kölnische Zeitung* (cf. EWL, 21). O editor das cartas, Winfried Stephan, reconhece como Wehdeking a coincidência (com poucas alterações) entre as histórias intituladas *Sechzehnjähriger allein* e *Erste Ausfahrt*, e acrescenta que o texto está incluído no manuscrito intitulado *Erinnerte Gestalten*. Quanto ao título referido por Andersch na carta, Stephan aventa duas hopóteses: "Der verlorene Sohn *ist vielleicht ein Arbeitstitel dieser Erzählung oder nicht mehr erhalten*". (EWL,228). Pensamos ser provável a primeira hipótese, pois de acordo com a nossa experiência no contacto com outros manuscritos, Andersch usa frequentemente durante a génese do seu trabalho referências, anotações e designações diversas da versão definitiva; também, como a seu tempo veremos, qualquer dos três títulos é adequado à acção da história que efectivamente, como dissemos, veio a ser publicada alguns meses mais tarde, com o título final de *Erste Ausfahrt*.

Ainda em relação ao manuscrito intitulado *Erinnerte Gestalten* que Andersch numa carta datada de 1944 considerava pomposamente ser "*das Gesamtmanuskript meiner Bücher*", (EWL, 24), é transcrita pelo autor a cópia de uma carta vinda da editora Suhrkamp de Berlim, à qual Andersch enviara o manuscrito, esperando que não se tivesse perdido no último bombardeamento (cf. EWL, 37/38). Nessa carta o leitor da editora (que, segundo investigações de W. Stephan era nessa altura, provavelmente, o escritor Hermann Kasack) refere-se aos "três estudos" com palavras elogiosas, sobretudo ao segundo e ao terceiro, lamentando que este último já tivesse sido publicado, de outro modo poderia ser incluído na *Neue Rundschau* (a referência é obviamente a *Erste Ausfahrt*); a recusa de publicação em livro é justificada pelo facto de a extensão dos três textos ser considerada insuficiente para constituir um volume, independentemente de uma outra razão: o primeiro esboço *(Skizze...)* não pareceu ao leitor mover-se no mesmo nível que os outros textos (cf. EWL, 37/8), juízo que pode ser justamente comprovado pela leitura comparativa dos três textos. [1]

Se nos ocupámos tão longamente desta carta, aparentemente a simples notificação de uma editorial dirigida a um dos seguramente numerosos autores de textos candidatos a publicação, é porque na realidade o seu teor contém muito mais do que isso: a apreciação autorizada feita por H.Kasack, escritor, mais tarde membro fundador do PEN Club alemão e presidente da "*Deutsche Akademie für Sprache und*

---

[1] O manuscrito em causa constava, portanto, dos textos *Skizze zu einem jungen Mann, Der Techniker* e *Erste Ausfahrt*, que foram publicados por esta ordem, apenas em 1986, num volume que mantém o mesmo título, *Erinnerte Gestalten*, passando o último texto a ser intitulado *Sechzehnjähriger allein* (in *Erinnerte Gestalten*, Zürich, 1986, pp. 163-179). Sobre as vicissitudes de Andersch aquando das suas tentativas para ver publicados os seus primeiros textos, *vd.* Jendricke, 1988, *op. cit.* pp.38/9. No nosso estudo consideraremos diferentemente estes textos, cujo valor biográfico e literário é muito desigual.

*Dichtung*" a um manuscrito constituído pela "totalidade da obra" de um escritor incipiente, constitui rigorosamente a primeira crítica séria ao labor literário de Andersch. Eis as palavras de Kasack: "*Sie geben in Ihrer Prosa eine Form, die sich im Grunde um den reinen Bericht mit Mitteln der Erzählung bemüht. Dadurch entsteht eine sehr klare und kühle Atmosphäre im einzelnen, der auch die Genauigkeit des Stils sehr glücklich entspricht (...). Wir sehen in Ihren Arbeiten einen so interessanten Weg zur Prosa, daß wir Sie bitten möchten, uns Ihre weiteren Arbeiten jederzeit vorzulegen*". (21.5.1944, EWL, 37/8). É extremamente significativo, a nosso ver, o facto de neste juízo crítico, formulado num tempo tão recuado como 1944, serem apontados determinados traços e processos literários característicos da escrita anderschiana posterior, embora obviamente sujeitos a profundas modificações quantitativas e qualitativas ao longo da sua actividade: a forma de relato utilizando meios da ficção narrativa, a capacidade de reconstituição sóbria e clara de um ambiente e a precisão do estilo. Simultaneamente, esses trabalhos de principiante eram já, aos olhos do crítico, um indício seguro de uma via original na prosa alemã: é neste sentido de originalidade que, com base no nosso "mais saber" sobre o percurso de Andersch na evolução da literatura do seu país, pensamos dever ser entendido o adjectivo "*interessant*", usado pelo leitor da referida editora.

Curioso é também registar a enorme distância (mais profunda que a contada em anos) que separa a imediata reacção a esta carta — "*Heute bekam ich auch eine Stellungnahme des Suhrkamp-Verlages zu meinem Manuskript. Ich freue mich sehr darüber, obwohl es eine Ablehnung ist*" (21.5.1944, EWL, 36) — e o testemunho do "velho" escritor, passadas mais de três décadas, relativamente às suas primeiras incursões no domínio da literatura: "*Ich habe auch während dieser Zeit* [1933-1945], *geschrieben, feine, kleine Prosa-Etüden, unerträgliches Zeug, es liegt noch immer auf dem Boden eines Schranks, ich werde es demnächst verbrennen* (...)"(BT, 68). A afirmação data de 1979 e prova que Andersch, (aliás como a maioria dos escritores), não tinha em grande conta as suas primícias literárias; porém, desse "material delicado e intragável" ironicamente rejeitado, algo nos ficou que, se não possui grande valor estético, é para nós de certo interesse não só do ponto de vista meramente humano, mas também para melhor compreendermos o fenómeno da génese e evolução do escritor; especialmente no caso vertente de um estudo autobiográfico, torna-se indispensável a leitura e análise desses textos, uma vez que o pendor confessional é geralmente um elemento dominante no início de uma vida literária.

Após a sua deserção em Junho de 1944, enquanto prisioneiro de guerra na Itália e nos Estados Unidos, Andersch teve possibilidades de continuar a dedicar-se à escrita e fê-lo com grande entusiasmo, o que é verificável nas primeiras cartas a sua

mãe escritas na qualidade de P.O.W. (a sigla usada para designar "prisoner of war"): "(...) *ich mache hier im Lager Schriftplakate für die Lagerleitung und bin auch sonst durch literarische Arbeiten gut beschäftigt.*" (6.7.1944, EWL, 42)[1]; do campo de Ruston, Louisiana, anuncia o seguinte, alguns meses mais tarde, revelando a sua ocupação num trabalho já de maior fôlego: "(...) *und in der Freizeit und im Nachtdienst schreibe ich an einem Buch*" (17.10.1944, EWL,46). Para a provável identificação deste "livro", anotem-se as seguintes palavras, escritas à mão na capa dum texto com o carimbo da censura, que indicam o local de escrita: "*geschrieben im Herbst 1944" in* Louisiana[2]; a publicação deste texto, intitulado *Amerikaner – Erster Eindruck*, só ocorreu postumamente, em 1981.[3] Um outro escrito que, segundo Wehdeking, o próprio Andersch considerou ter sido terminado no campo de prisioneiros embora iniciado já em 1943,[4] é um relato intitulado *Jahre in Zügen. Ein Bericht* , que foi publicado apenas em 1946,[5] já na Alemanha. Muito recentemente, em 1989, o mesmo crítico, que tem publicado vários textos inéditos de Andersch, editou e comentou mais dois, escritos igualmente nos Estados Unidos, que têm um certo interesse pela sua inter-relação com obras posteriores: *Hundert Pfund* e *Tagebuchblatt aus der Eifel.*[6]

Em Abril de 1945 Andersch foi transferido para o campo de Fort Kearney, onde se tornou colaborador e depois responsável pelo suplemento literário da revista aí publicada, dirigida por um grupo de prisioneiros de guerra e controlada pelas autoridades americanas. Nesta revista, intitulada *Der Ruf. Zeitschrift deutscher Kriegsgefangener in den USA*, foram publicados vários textos de Andersch – histórias curtas, reportagens e ensaios de crítica literária, que surgiam quer anonimamente quer assinados com as iniciais A.A ou F.A. (F. é a inicial do diminutivo Fred com que Andersch assina, p. ex., as cartas a sua mãe), ou ainda sob diversos pseudónimos: Fritz

---

[1] Registamos como nota curiosa uma declaração encontrada por W.Stephan no espólio de Andersch, que dá conta de como nesse tempo (Agosto de 1944), eram avaliadas as aptidões literárias do futuro escritor; invocando o contributo válido do soldado A. Andersch para a publicação da revista do campo de prisioneiros, o responsável religioso do campo atesta: "*Ich empfehle ihn aufs beste zu Schrifstell. Arbeiten jeder Art*". (*Vd.* EWL, 228/9).

[2] Cf. Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 153.

[3] A. Andersch, "Amerikaner–Erster Eindruck" in *Flucht in Etrurien. Zwei Erzählungen und ein Bericht*, Zürich, 1981, pp. 171-199.

[4] Cf. Wehdeking, 1983, *op. cit.*, p. 153.

[5] A. Andersch, "Jahre in Zügen. Ein Bericht", in *Der Ruf*, 1946, 2, pp. 9-12.

[6] *Apud* V. Wehdeking, *A. Andersch. Zwei Texte ...*, 1989, p. 281.

Achleitner [1] (que contém as mesmas iniciais), Thomas Gradinger (cuja origem não é facilmente detectável, o que aliás pouco interessa)[2] e Anton Windisch. Este é o nome que surge como autor do conto *Hundert Pfund* e de um outro muito curto que apareceu na revista em 15 de Junho de 1945, foi publicado por Wehdeking em 1971 e durante muito tempo foi considerado como a primeira publicação de Andersch, antes das pesquisas efectuadas por este e os outros editores ou críticos referidos: intitula-se *Fräulein Christine.*[3]

Digno de registo é o facto de neste conto uma das personagens se chamar Werner Rott tal como o protagonista de *Erste Ausfahrt,* um nome que surge em outros textos de cariz autobiográfico até 1950: no relato *Jahre in Zügen* uma das figuras principais apresenta o nome de Werner R., uma variante suficientemente explícita. Werner Rott é o protagonista de mais uma história que, juntamente com o texto já citado *Amerikaner-Erster Eindruck* faz parte do volume intitulado *Flucht in Etrurien*: *Heimatfront* que, na opinião do editor G. Haffmans, teria sido escrita provavelmente em 1946 e nunca fora publicada antes[4]; o conto que dá o título à colectânea —*Flucht in Etrurien* — que aparecera em forma de folhetim no jornal *Frankfurter Allgemeine* entre 10 e 20 de Agosto de 1950[5], tem como protagonista um soldado de nome Werner. Como vemos, o ciclo de Werner Rott comporta vários textos, sendo esta figura-chave a

---

[1] Sob este pseudónimo publica o conto *Münchner Frühlingshut* em Maio de 1945 na revista do campo, *Der Ruf* e ainda o referido texto *Tagebuchblatt aus der Eifel.* B. Jendricke menciona ainda outro pseudónimo: Gerd Klaass, usado em 1947 para assinar, por exemplo o conto "Das patriotische Trinkwasser" *(Der Ruf,* p.228; *vd.* Jendrike, *op. cit.,* p. 140).

[2] É porém curioso assinalar que o protagonista do texto *Der Techniker,* do manuscrito *Erinnerte Gestalten,* tem o nome de Albert Gradinger.

[3] Anton Windisch (pseudónimo de Alfred Andersch), Fräulein Christine, in *Der Ruf* (U.S.A.), 15/6/1945, p. 6; também in V. Wehdeking, *Der Nullpunkt. Über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur (1945/48) in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern,* Stuttgart, 1971,pp. 201/203.

[4] A.Andersch, "Heimatfront", in *Flucht in Etrurien,* 1981, pp. 9-93; cf. *id. ibid,* p. 200.

[5] A.Andersch, "Flucht in Etrurien," in *Flucht in Etrurien* , 1981, pp. 94-170; cf. *id. ibid.,* p. 200. De notar que neste volume, em que estão reunidas as três narrativas mencionadas, o editor Haffmans segue a ordem cronológica da diegese, que não é a ordem da data de escrita por nós parcialmente seguida na enumeração dos textos que constituem o *corpus* deste trabalho, segundo o critério exposto. É assim respeitada pelo editor a cronologia das vivências narradas, o que é justificável e mesmo necessário para uma boa compreensão da parte do leitor e é, como dissemos, o critério que usaremos na análise textual. Este não é, como já é possivel concluir, o processo criativo de Andersch no registo das suas evocações pessoais: o escritor não segue uma ordem linear partindo de recordações mais antigas para experiências mais recentes, mas evoca momentos isolados da sua vida sem preocupações (pelo menos aparentemente), de ordem cronológica, mas talvez agindo apenas sob a pressão da força da memória e da exigência de efabulação autobiográfica.

primeira personagem escolhida por Andersch para "viver na terceira pessoa"[1] e portanto o precursor, nos textos autobiográficos, de Franz Kien, que o autor mais tarde abertamente reconhecerá como o seu "*alter ego*", protagonista de um ciclo muito posterior composto de seis histórias, as "*Franz Kien-Geschichten*". A origem do nome do principal "*alter ego*" de Andersch é, segundo Wehdeking e I.Leonard, a aliança dos nomes dos dois protagonistas do romance *Die Blendung*, de Elias Canetti.

O texto escrito na primeira pessoa, "*Der richtige Nährboden für die Demokratie. Bericht von einer Reise in den deutschen Westen*" apareceu pela primeira vez em 1947 na revista *Der Ruf* editada na Alemanha, e foi mais tarde incluído num volume com obras de índole diversa, como sendo uma reportagem autobiográfica.[2] Igualmente em 1947 é publicado um outro escrito de natureza ensaística que regista vivências de 1945 no campo de prisioneiros de Fort Getty: *Getty oder die Umerziehung in der Retorte*.[3]

Do ano de 1950 data o texto *Anfang und Ende*, publicado mais tarde, em 1958, com o novo título *Drei Phasen*, no volume *Geister und Leute* que contém dez histórias de temática muito diversificada.[4] À maneira de prefácio, com o título "*Des Autors Inhaltsangabe*", o autor apresenta as características essenciais de cada um dos textos e a propósito de *Drei Phasen* afirma que nele usou a técnica fílmica dos chamados "*cutters*". Com efeito, escrito na primeira pessoa por vezes alargada a um colectivo por meio da forma plural "*wir*", o texto é uma montagem das vivências do sujeito, correspondentes a três momentos decisivos da sua existência que são apresentados alternadamente sem interrupção, distinguindo-os apenas a abertura de um novo período gramatical e um sinal gráfico de separação. O leitor é assim forçado a descodificar as categorias de espaço e de tempo para reconstituir a sequência cronológica dos factos. *Drei Phasen* é portanto um texto tripartido em que são registados pelo método da justaposição determinados momentos-chave que, distribuídos por vários capítulos, integram a primeira obra autobiográfica extensa e também a que foi primeiramente publicada em volume: trata-se da obra que, como dissemos, nos fez descobrir Alfred Andersch, e que despoletou o interesse pelo conhecimento de outras: *Die*

---

[1] Cf. Bertolt Brecht, *Me-ti/Buch der Wendungen*, in *Gesammelte Werke 12, Prosa 2*, Frankfurt/M., 1967, p. 546: "*In der dritten Person leben*".

[2] A.Andersch, "Der richtige Nährboden für die Demokratie. Ein Bericht von einer Reise in den deutschen Westen", in *Der Ruf*, Heft 11, München,15/1/1947, pp. 272-279; tb. in G. Haffmans, (Hg), *Das Alfred Andersch Lesebuch*, 1979, pp. 102-108-

[3] A.Andersch, "Getty oder die Umerziehung in der Retorte," in *Frankfurter Hefte*, 11,1947, pp. 1089-1096.

[4] A.Andersch, *Geister und Leute. Zehn Geschichten*. Olten/Freiburg, 1958; Zürich, 1974, pp. 124-130.

*Kirschen der Freiheit. Ein Bericht*, a história da sua deserção que, segundo o autor, foi escrita entre Janeiro de 1951 e Junho de 1952.[1]

Como veremos detalhadamente, há uma estreita relação motívica entre este relato e o conto anterior, *Flucht in Etrurien*, mas os críticos divergem na fixação da cronologia da escrita dos dois textos: Haffmans afirma em 1981 que *Flucht in Etrurien* é uma forma prévia autónoma de *Die Kirschen der Freiheit*, (cf. FE, 200), enquanto Donal Mc Laughlin, em 1985, com base em investigações mais profundas, sustenta a tese contrária: que existia antes de FE, uma primeira versão de KF, escrita nos meados dos anos quarenta no campo de prisioneiros nos Estados Unidos.[2] Em 1952 Andersch testemunha numa carta a sua mãe o tipo de recepção que antevê para o seu livro, previsão que a realidade largamente ultrapassará: "(...) *weil ich mit meinem Buch, das wahrscheinlich eine kleine Sensation werden wird, gerade fertiggeworden bin*"(EWL, 72, sublinhados nossos).

Com efeito, tendo em conta, por um lado o tema abordado — a história da sua deserção do exército hitleriano —, e por outro o momento histórico vivido na Alemanha em 1952 — apenas sete anos após o final da guerra, na época da Restauração empreendida com êxito por Adenauer, quando se debatiam as questões escaldantes da instauração do serviço militar obrigatório e do rearmamento da Alemanha —, não é de estranhar que a obra tivesse desencadeado uma polémica apaixonante, que adquiriu tons de certa violência e mobilizou toda a opinião pública. Considerada por alguns como a confissão ostensivamente provocatória de um acto a vários títulos reprovável, e por outros, adversários do rumo seguido pela política alemã, recebida com entusiasmo e plena concordância, a obra foi, consequentemente, avaliada unicamente à luz de critérios de ordem moral que excluíam qualquer juízo de carácter estético. A diversidade de reacções ao seu aparecimento constituiu um caso típico indiciante da interacção que pode existir entre uma obra e o seu público, sem estar em causa a sua condição primeira de obra literária.

A problemática da recepção a *Die Kirschen der Freiheit* esboçou-se logo nas circunstâncias que rodearam a publicação: tendo sido apresentada pelo menos a duas editoras — a *Fischer* e a *Rowohlt* —, esta recusou-a por considerá-la "invendável" e o livro acabou por ser publicado na editora dos *Frankfurter Hefte*, em que Andersch editava então a série intitulada *"studio frankfurt"*.[3] Porém, devido ao interesse

---

[1] A. Andersch, *Die Kirschen der Freiheit. Ein Bericht*, Frankfurt,/M. 1952; Stuttgart, 1967; Zürich, 1968, 1971.

[2] Cf. Donal Mc Laughlin, "Zum Nachleben von Alfred Andersch" (in *Kürbiskern*, 4, Oktober, München, 1985, p. 112).

[3] Cf. E. Schütz, *op.cit.*, 1980, pp. 34/5.

suscitado pela controversa temática sobre a qual todos os alemães, partindo da sua própria experiência de ex-cidadãos do "Terceiro Reich", tinham algo a dizer, a obra foi um grande sucesso editorial; assim é que, ainda antes do final do ano da publicação, indiferente à quantidade e contundência das críticas contrárias, Andersch pôde escrever as seguintes palavras reveladoras de um certo orgulho e da plena consciência de "ter acertado no alvo": "*Mein Buch scheint ins Schwarze zu treffen. Die ersten fünfhundert Exemplare, die der Verlag auslieferte, waren sofort vergriffen. Die Presse- Resonanz ist außerordentlich*(...). *Ich glaube, jetzt bin ich wirklich ein berühmter Mann geworden; der PEN-Club hat sich auch schon gemeldet*"(EWL, 78). Como nota complementar, é interessante registar um depoimento de G.Haffmans (que é também um indício da personalidade de Andersch), sobre a particularidade de o escritor frequentemente ter publicado obras ou divulgado opiniões de índole política ou literária, em momentos cujo "*Zeitgeist*" era fundamentalmente oposto ao que ele próprio apresentava como sendo a sua visão da realidade; dando exemplos de alguns casos verificados até à data em que escreve (1979), Haffmans pronuncia-se do seguinte modo sobre o relato de 1952, data em que se manifesta claramente a situação de Andersch"contra a corrente do tempo":"(...) *A.Andersch hat stets im unrechten Moment das Rechte* (...) *deutlich und unüberhörbar gesagt: Als Gesamtdeutschland mit der Wiederaufrüstung begann, erschien sein Bericht seiner Desertion,* Die Kirschen der Freiheit".(AAL, 420).

É neste relato autobiográfico que Andersch regista a evocação do seu passado mais remoto, sendo portanto com o primeiro capítulo que daremos início à análise textual. Como esta obra contém evocações de várias fases de experiências desde a infância até ao momento da deserção, será abordada em vários momentos deste estudo, de acordo com a seriação motivica a que procedemos. O desenvolvimento narrativo de alguns episódios da adolescência e juventude brevemente evocados nessa obra são apresentados em forma ficcional em vários textos de datas diferentes — as já mencionadas "histórias de Franz Kien", cuja escrita não segue a ordem cronológica das vivências narradas. A primeira publicação de um conto com este protagonista regista um momento da adolescência, tem como título *Alte Peripherie,* e foi integrado na obra *Ein Liebhaber des Halbschattens.*[1] Das outras narrativas deste volume, uma é escrita na primeira pessoa, não sendo porém autobiográfica, e a outra na terceira pessoa, não tendo o protagonista o nome de Franz Kien. Nada portanto faria crer ao leitor estar perante um texto autobiográfico, dado que esta figura surge no mundo ficcional do autor pela primeira vez e no mesmo plano que outras, portanto aparentemente sem qualquer tratamento literário específico. Como veremos, é o próprio autor que mais

---

[1] A. Andersch, *Ein Liebhaber des Halbschattens. Drei Erzählungen.*, Olten/Freiburg, 1963; Zürich, 1974.

tarde esclarecerá os leitores sobre a identidade do seu protagonista, que aparece de novo num curto texto de 1969, intitulado *Der Redakteur 1952.*[1]

Em 1971, fazendo parte de um conjunto de nove narrativas, são publicados no volume *Mein Verschwinden in Providence*[2] mais três contos cujo protagonista é Franz Kien : *Brüder, Festschrift für Captain Fleischer*" (que fora já transmitido como peça radiofónica na estação emissora do Hesse, em 22 de Setembro de 1968) e *Die Inseln unter dem Winde* (publicado antes no jornal *Die Zeit,* em 30 de Julho de 1971). Aos contos sobre F. Kien já mencionados juntou o autor mais um em 1979 — *Lin aus den Baracken* —, e o conjunto desses cinco textos (não foi incluído *Der Redakteur 1952*) foi publicado entre muitos outros de natureza diversa (ensaios literários, reportagens de viagens, poemas e *Erzählungen*) no volume organizado e editado por G.Haffmans *Das Alfred Andersch Lesebuch* [3] no índice desta obra os cinco textos são apresentados sob a designação comum — *Franz Kien. 5 autobiographische Geschichten*". Algumas destas histórias constituem, portanto, um regresso a experiências marcantes dos anos jovens e outras são, nas palavras de Andersch, uma espécie de continuação de *Die Kirschen de Freiheit* no que respeita à cronologia dos eventos narrados. O mais longo texto de Franz Kien, concluído pouco antes da morte do autor e só publicado postumamente em 1980, é *Der Vater eines Mörders. Eine Schulgeschichte,*[4] que descreve rigorosamente, em cerca de cem páginas, um momento particularmente decisivo para a progressão do trajecto biográfico de Andersch, uma experiência-limite com a escassa duração de uma hora da sua vida escolar. Não é casual, antes muito sintomático, o facto de este último texto (além de outros, escritos igualmente na fase final da vida), ser explicitamente autobiográfico: é o reflexo do desejo premente de introspecção traduzido na escrita desde o início da actividade criadora, desejo que perdurou, literalmente, até aos derradeiros momentos. A leitura desta obra justifica totalmente a opinião de alguns críticos, que a consideram o texto anderschiano de maior perfeição formal.

Só passados alguns anos após a primeira apresentação da figura literária de Franz Kien — uma personagem entre outras, protagonizando vários acontecimentos

---

[1] A.Andersch, "Der Redakteur 1952. Ein Bruch-stück," in *Merkur,* Stuttgart, 23, Heft 2, 1969, pp. 159-160.

[2] A.Andersch *Mein Verschwinden in Providence. Neun neue Erzählungen,* Zürich, 1971,1979.

[3] Gerhard Haffmans, (Hg.), *op. cit.*, 1979, pp. 13-75. *Alte Peripherie,* pp. 15-35; *Die Inseln unter dem Winde,* pp 36-47; *Lin aus den Baracken,* pp. 48-56; *Brüder,* pp. 57-62; *Festschrift für Captain Fleischer,* pp. 63-75. Partindo do princípio de que o editor pretendeu aqui, na seriação das cinco histórias de Franz Kien, seguir cronologicamente as experiências vividas, critério que seguiremos na análise temática e textual, devemos observar que a relação de sequência entre a segunda e a terceira não está correcta. Isso mesmo foi anotado por Irene H.Leonard na sua obra crítica: *"Dem Herausgeber des Lesebuchs, G.H., scheint hier ein Fehler unterlaufen zu sein, denn der* chronologischen Folge der erzählten Zeit *nach liegt* Lin aus den Baracken (1932) *vor den* Inseln unter dem Winde (1933), *da sich letztere Geschichte* nach *Anderschs Inhaftierung im KZ Dachau abspielt"* (*op.cit.*,pp. 45/46, nota 34). Teremos ocasião de esclarecer esta nota através da análise minuciosa dos textos em causa.

[4] A.Andersch, *Der Vater eines Mörders. Eine Schulgeschichte,* Zürich, 1980.

na aparência desligados de qualquer conteúdo vivencial —, Andersch confere a essa figura um estatuto específico no conjunto da sua ficção, o de ser o seu "outro Eu". Em 1973 mais um texto de Franz Kien, (mais precisamente um conjunto de oito textos díspares), é publicado: *Achtmal zehn Sätze* [1] que, na opinião de Schütz, "*verlängert nicht nur die autobiographischen Versuche in die aktuelle Gegenwart, sondern zeigt* (...) *die Widerspruchsstruktur der dargestellten Selbstbeobachtung* (...).[2]

O longo texto de 1977 *Der Seesack. Aus einer Autobiographie* [3] acusa claramente no título a intenção autobiográfica, o que acontece pela primeira vez num título anderschiano. Trata-se, pois, de um excerto de uma possível autobiografia a ser escrita talvez sistematicamente e com continuidade, hipótese que pode ser confirmada pela análise dos manuscritos. Na sequência de *Der Seesack* e após uma interrupção de quase dois anos, o texto *Böse Träume* ,[4] publicado postumamente, é a continuação das suas evocações, constituindo assim ambos os textos o embrião do que poderia vir a ser um registo autobiográfico mais abrangente.

Após a enumeração dos textos mencionados, evocações pessoais mais ou menos longas, dispersas no tempo e expressas em modos literários muito diversos, é-nos lícito concluir que, não fora a morte do autor, esses fragmentos de vida teriam seguramente adquirido maior amplitude e profundidade a ponto de constituirem uma autobiografia completa. Por outro lado, podemos também verificar que muito do que Andersch escrevera nos primeiros anos da sua actividade literária não foi por ele considerado digno de publicação; ou, interpretando este facto de outro modo, o escritor esperaria talvez o momento oportuno de compor uma autobiografia completa em que seriam integrados os momentos vividos já registados literariamente.

Um outro grupo de obras que serão objecto da nossa atenção, embora referidas apenas na medida em que se torne necessário esclarecer qualquer aspecto da escrita autobiográfica ou estabelecer comparações intertextuais, é o constituído por narrativas e romances não autobiográficos, mas em que surgem episodicamente reflexos pessoais mais ou menos velados do mundo subjectivo do autor: estão neste caso os romances

---

1 A.Andersch, "Achtmal zehn Sätze ", in *Süddeutsche Zeitung*, 12./13 . Mai, 1973.

2 Schütz, *op.cit.*, 1980, p.42 .

3 A.Andersch, "Der Seesack. Aus einer Autobiographie", in *Literaturmagazin 7*, hg. v. Nicolas Born und Jürgen Manthey; Reinbek, 1977, pp. 116-133; tb. in G. Haffmans, (Hg.), *op. cit.*, 1979, pp. 83-101.

4 A.Andersch, "Böse Träume" in *Tintenfaß . Magazin für Literatur und Kunst*, (hg. v. G. Haffmans), Zürich, 1981, pp.43-69.

*Sansibar oder der letzte Grund* (1957)[1] e *Winterspelt* (1974),[2] sendo de destacar este último pela posição especial que ocupa no universo ficcional de Andersch como espaço reflector de vivências pessoais; também alguns poemas da colectânea *empört euch der himmel ist blau* (1977),[3] determinados passos concretos de peças radiofónicas, contos e narrativas de ficção e ainda alguns trechos dos seus livros de viagens e ensaios críticos. Abordaremos com certo pormenor o texto de 1971, *Mein Verschwinden in Providence. Vielleicht ein Roman-Entwurf,* inserido num volume de narrativas já referido.[4]

O romance *Efraim*,[5] juntamente com escritos de carácter teórico, será largamente utilizado no capítulo dedicado ao estudo das concepções poetológicas de Andersch e da evolução da sua postura face ao fenómeno da escrita em geral e dos seus processos literários em particular.

Como elemento informativo utilizaremos as entrevistas, declarações escritas e cartas do autor, testemunhos por vezes decisivos para o esclarecimento de pontos obscuros na análise da temática autobiográfica projectada na escrita.

## 4. Situação actual dos estudos anderschianos

*"Franz Kien wird von Andersch (...) ausdrücklich als* mein anderes Ich *vorgestellt. Dieser Gesichtspunkt wurde merkwürdigerweise von Kritikern vernachlässigt. Meines Wissens ist noch nie eine zusammenhängende Studie über die acht Franz Kien-Texte geschrieben worden"* (Irene Leonard, *op. cit.*, 1986, p. 36).

Propomo-nos de seguida fazer um balanço da literatura crítica sobre a obra de Andersch, enumerando e comentando cronologicamente os principais trabalhos publicados a partir de 1952, diversos na extensão, nos aspectos temáticos focados, no tipo de abordagem usado e no mérito científico da análise apresentada. Ao debruçarmo-nos com certo pormenor sobre o panorama da crítica anderschiana até este

---

[1] A.Andersch, *Sansibar oder der letzte Grund. Roman.* Freiburg /Olten, 1957; Zürich, 1970.

[2] A.Andersch, *Winterspelt.* Zürich, 1974; 1977.

[3] A.Andersch, *empört euch der himmel ist blau. Gedichte und Nachdichtungen* 1946-1976, Zürich, 1977.

[4] *Vd.* A.Andersch, *Mein Verschwinden in Providence. Neun Erzählungen* , 1979, pp. 233-273.

[5] A.Andersch, *Efraim. Roman* , Zürich, 1967; 1976.

momento, a nossa finalidade é verificar se resta ainda espaço para um estudo específico dos seus escritos autobiográficos que constitui o objectivo desta dissertação, questão cuja resposta negativa está implícita na epígrafe acima transcrita.

Como muito recentemente afirmou o crítico Donal Mc Laughlin, a morte de um autor conhecido tem sempre como consequência um recrudescimento do interesse público pela sua pessoa e obra, e uma atenção específica também da parte da crítica especializada, que adquire nova amplitude e melhor qualidade, até mesmo pela publicação de material até aí inédito porque interdito, de que resultam publicações póstumas [1]. Isto é verdade no caso de Andersch, pois após um silêncio da crítica entre 1970 e a sua morte, em 1980, surgiram várias obras de maior envergadura e profundidade a partir desta data. No conjunto faremos a distinção entre dois tipos de crítica: a crítica como reacção imediata após a publicação das obras, em artigos de jornais e em revistas literárias, entrevistas com o autor, programas radiofónicos e televisivos, e a crítica mais distanciada no tempo, e por isso mais profunda e reflectida, expressa em obras de maior ou menor fôlego.

O primeiro tipo de crítica, sobretudo na forma escrita, tem características específicas: revela espontaneidade e imediaticidade, reflectindo o acolhimento do público leitor, tornando assim a obra mais viva no próprio momento da sua divulgação. No caso das obras de Andersch estas formas de crítica são muito numerosas e variadas, dispersas por revistas, jornais alemães, suíços e também franceses, italianos e ingleses; acusam fielmente a natureza da recepção feita à obra, não só pelos críticos profissionais mas também pelos próprios leitores: há por vezes nas páginas dedicadas à crítica literária testemunhos muito significativos de cidadãos, que contribuem para o aprofundamento do binómio autor-leitor através da obra literária. Esta é projectada para fora de si mesma, para o horizonte de expectativas dos seus receptores que, ao participarem activamente na produção literária, completam-na fechando o círculo da comunicação artística. Não nos deteremos nessas críticas esparsas, apenas constatamos, após a consulta de todos os jornais e revistas onde elas foram publicadas que, desde o aparecimento da primeira obra, sempre despertou grande interesse nos meios literários e entre o público a publicação de mais um título de Alfred Andersch, apesar da sua ausência da R.F.A. a partir de 1958, da sua existência retirada e duma certa indiferença pela integração no chamado "meio literário".

A crítica anderschiana sobre a qual nos debruçaremos mais longamente é constituída por obras, algumas muito vastas, dedicadas à totalidade da obra, a obras singulares ou ainda a uma temática específica, das quais analisaremos algumas, com o

---

[1] Cf. Donal Mc Laughlin, *art. cit.*, 1985, p. 111.

fim de verificar quais foram os aspectos mais explorados pelos diversos críticos e qual a metodologia usada nessa crítica.

Em 1971 é publicado o volume de Livia Z. Wittmann *"Alfred Andersch"*[1], cronologicamente a primeira obra de fundo sobre o conjunto da produção do autor até essa data. No prefácio é exposto o objectivo da obra: *(...) den Versuch einer kritischen Auseinandersetzung mit dem erzählerischen und essayistischen Werk A. Anderschs (...). Es verbindet Einzelinterpretationen der Romane und der Reisebücher mit umfassenden Analysen der Kunsttheorie und Praxis sowie der sprachlichen Leistung des Dichters.*[2]

Após a afirmação de que Andersch é um escritor polémico, a autora apresenta em traços muito gerais um perfil biográfico, fazendo depois a análise das várias obras de acordo com a cronologia do seu aparecimento (o relato autobiográfico, os três romances e os livros de viagens); finalmente, dedica um capítulo à questão da linguagem e um outro, intitulado *"Kunsttheorie als Praxis"*, abordando problemas de estilo.

Na análise de cada obra são focados os aspectos mais relevantes: a sua recepção crítica, os motivos principais, a caracterização e evolução das personagens e a filosofia subjacente à acção romanesca. Contudo, o maior interesse da autora pela obra anderschiana é de natureza estética: no final de cada capítulo dedicado a cada uma das obras há sempre um espaço reservado à linguagem; a sua pesquisa concentra-se principalmente na exegese de textos e análise estilística, com vastas considerações sobre a teoria da arte e estética da linguagem. Por outro lado, as interpretações dos textos tendem a valorizar o pendor filosófico que a autora considera ser muito acentuado em Andersch. Como exemplo podemos citar as suas conclusões ao frisar, a propósito de *Die Kirschen der Freiheit,* que o autor não apresenta as consequências políticas nem do seu abandono do partido comunista nem da deserção do exército de Hitler; em contrapartida, *"(...) er berschränkte sich auf die Erläuterung des ethischen Prinzips seiner Entscheidung oder gab ihr eine philosophische Deutung"*. [3]

Livia Wittmann acentua também a importância dos diversos *"topoi"*, símbolos, motivos e mitos nos romances e desenvolve vasta teoria sobre o seu significado para a evolução das personagens: por exemplo, anota o relevo dado por Andersch às cores, à pintura e à música de "jazz" no relato autobiográfico; às torres da

---

[1] Livia Z. Wittmann, *Alfred Andersch*, Stuttgart, 1971.

[2] *Id. ibid.*, p. 7.

[3] *Id., ibid.*, p. 25.

igreja de Rerik, à parede de tijolos, ao mito da ilha distante no romance *Sansibar oder Der letzte Grund*, em *Die Rote*, sobretudo os motivos da *"Trivialliteratur"* — sexo, violência e morte; em *Efraim*, o motivo central do judeu errante. É precisamente a este romance — o de maior envergadura escrito por Andersch até então — que a autora dedica o mais longo capítulo e uma análise ideológica e linguística muito completa. Realça o aspecto da problemática do judeu na figura do protagonista, afirmando mesmo que *Efraim* é a primeira obra alemã do pós-guerra em que tal questão foi focada com autenticidade e profundidade. Na personagem Efraim, a autora simultaneamente estuda o problema do intelectual europeu no período da guerra fria, que se sente apátrida porque judeu e que, como jornalista, oscila entre o mundo ocidental e o mundo oriental. Por outro lado, mais do que em relação às outras obras, L. Wittmann analisa a questão da vida do artista, (neste caso de um artista escritor), mais concretamente a incursão de Efraim jornalista no mundo da arte da escrita, e ainda as complexas questões decorrentes da entrega à arte. Segundo a autora o romance, partindo de dados biográficos expostos pelo protagonista, torna-se uma visão da história da Alemanha e da Europa entre os anos 30 e 60 filtrada pelas vivências e recordações de uma figura que, do modo mais trágico, foi marcada pelos acontecimentos da época e se sente vítima de um destino eterno. É concedido grande espaço à análise da teoria do Acaso elaborada pelo protagonista que, face às arbitrariedades e violências da realidade, deixa de acreditar na lei da causalidade entregando-se a uma visão do mundo assente na casualidade. Os factos históricos de 1962 que constituem uma parte estrutural do romance são analisados pela autora em subcapítulos: *"Bundesrepublikanische Gegenwart"*, com referência ao chamado *"Spiegel-Affäre"* e *"Jenseits der Mauer"*, focando a divisão da Alemanha simbolizada no Muro de Berlim, de construção muito recente (1961) em relação ao presente da narração que praticamente coincide com o tempo diegético.

Mas, como já observámos, L. Wittmann dedica muita atenção aos aspectos formais da obra de Andersch, como se verifica pelos títulos de muitos capítulos e subcapítulos: *"Motive, Topoi"*, *"Handlungsgefüge, Erzählhaltung, Struktur"*, *"Das literarische Zitat"*, *"Die gewählte Möglichkeit des Schreibens"*, *"Ausnutzung sprachlicher Möglichkeiten"*, *"Die Sprache als filtriertes Bewußtsein"*, *"Möglichkeiten der Darstellung"*.[1] No final do volume aponta os pressupostos do estilo de Andersch e as suas principais características.

A conclusão de que *"Andersch ist ein visueller Erzähler"*[2] é justificada pelo facto de o escritor apresentar os factos narrados em cenas épicas fazendo o leitor aproximar-se o mais possível da realidade, usando uma linguagem directa,

---

[1] *Cf. id. ibid.*, pp 5/6.

[2] *Id. ibid.*, p. 124.

transparente, objectiva e sensorial; considera ser típico de Andersch a expressão do pensamento em imagens que se tornam *"topoi,"* com um sentido fortemente simbólico. A força visual da narrativa anderschiana é para Livia Wittmann evidente na técnica de montagem, por meio da qual as figuras e situações são apresentadas através de processos fílmicos e de um estilo a que ele próprio chama *"estilo fotográfico"*. A autora faz uma análise cuidada da evolução da linguagem de Andersch através duma passagem cronológica por todas as obras desde as primeiras publicações em jornais e revistas até ao romance *Efraim;* conclui que o escritor abandona gradualmente a forte influência da linguagem corrente e da imprensa nacional-socialista presente nos artigos de *Der Ruf*, à mistura com a linguagem típica dum marxista, ex-militante do KPD, passando pelo uso de elementos linguísticos muito próprios (o *"erlebte Rede"*, o monólogo interior, a técnica de montagem fílmica, a obsessão de pormenor na descrição de figuras, paisagens ou factos) até à linguagem usada em *Efraim*.

O capítulo final da obra versa a teoria da arte de A. Andersch como prática realizada na obra: a autora parte mais uma vez do estilo usado por Andersch e outros colaboradores de *Der Ruf* chamado por H.W. Richter de *"magischer Realismus"*, isto é, a arte pela qual os escritores aderiram à realidade depois de 1945 e, sem as inibições e censuras impostas pelo regime nazi, de novo escreviam o que verdadeiramente pensavam. Assim a literatura realista é para Andersch, em 1948, *"eine Literatur aus Wahrheitsliebe"* e oito anos depois mantém-se este pressuposto no ensaio *Die Blindheit des Kunstwerks*. O conceito de realismo de Andersch é formulado pela autora em dois aspectos: *"Inhaltlicher Realismus"* e *"Realistische Stilmittel"*; o primeiro é definido como sendo o tratamento que o escritor dá a acontecimentos do passado vistos objectivamente a partir da distância temporal e de uma certa distanciação psicológica, e que são experiências comuns do autor e dos seus leitores. L. Wittmann afirma que esse realismo assenta numa concepção materialista do mundo na qual se fundem elementos de uma perspectiva idealista colhidos na filosofia do existencialismo. Com o fim de, mais uma vez, provar o realismo de Andersch, a autora termina a sua análise defendendo a ideia de que as figuras anderschianas, ainda que desadaptadas do meio social em que vivem, buscando-se angustiosamente a si mesmas, têm contudo inteira confiança nas coisas e factos concretos, nunca pondo em causa o mundo dos objectos reais, no qual procuram um refúgio para as suas dúvidas existenciais.

Como se deduz do exposto, a obra de L. Wittmann não toma de modo algum em consideração a relevância do elemento autobiográfico na escrita anderschiana.

Em 1973 Alfons Bühlmann publicou um fascinante livro intitulado *"In der Faszination der Freiheit"*, cujo subtítulo — *"Eine Untersuchung zur Struktur der Grundthematik im Werk von A. Andersch"* — concretiza melhor os seus objectivos. O autor conseguiu, com efeito, mesmo ainda antes da publicação da grande obra *Winterspelt*, analisar com muita profundidade e simultaneamente por meio de uma linguagem rigorosa e num estilo cheio de beleza, a temática fundamental de Andersch: a liberdade do homem em todos os seus cambiantes como oposição ao domínio das opressões exteriores.

Bühlmann estrutura a teoria anderschiana da liberdade com base na dialéctica entre o "terror dos mecanismos" *("der Terror der Mechanismen")* e "a fascinação da liberdade" *("die Faszination der Freiheit")* que ele analisa como sendo "uma liberdade emancipada" *("eine emanzipierte Freiheit")*. É, aliás, sempre com base em princípios dialécticos que o crítico considera os vários aspectos da obra anderschiana; assim, à semelhança da filosofia de Heidegger, Andersch dá uma imagem dialéctica do homem: cheias de tensões, contraditórias, as suas personagens são um misto de intelectualismo frio e de profunda sensibilidade, tornando-se assim "românticos frios" *("kalte Romantiker")*, como se define a si mesmo o protagonista de um dos romances; todas as suas figuras são produto destes dois pólos da natureza humana. Bühlmann alarga este conceito dialéctico à pessoa de Andersch e ao conjunto das suas obras que, para além de, formalmente, serem estruturadas dialecticamente, fundem estética e compromisso, moralismo e arte, razão e sentimento: *"Rationalität und Sensibilität sind daher die Grundeigenschaften jener Literatur, die Andersch als Kritiker bei andern sucht und als Schriftsteller selbst erstrebt"*.[1]

Para a análise do conceito de liberdade Bühlmann parte da experiência traumatizante da realidade vivida por Andersch na infância e adolescência, da sua fuga a essa existência não livre e consequente inserção na História através do empenhamento político. Considera então que a defesa da realização pelo homem de actos livres é a motivação central da vida de Andersch e um motivo que se projecta na sua produção literária: a arte é assim tomada como manifestação da liberdade e tem um sentido existencial e, por sua vez, a liberdade torna-se o cânone absoluto da arte. Ao analisar a noção anderschiana de liberdade absoluta, refere o modelo existencialista de liberdade, possível apenas em relação dialéctica com o compromisso e desenvolve em várias páginas a ideia de que a liberdade total é para Andersch um mito. Esta conclusão é explicitada do seguinte modo: sendo a liberdade um curto momento entre duas dependências, um instante único de ausência de compromissos, o ser humano e a

---

[1] Alfons Bühlmann, *op. cit.*, 1973, p. 42.

personagem de Andersch vivem para esse momento; a liberdade absoluta torna-se assim uma entidade mítica. Mas, continua o crítico a observar, é uma realidade que Andersch considera poder ser vivida e que possui os seus lugares míticos: ou concretos — o mar, a ilha, o deserto —, ou revelando-se em puras abstracções — o nada, o infinito, o vazio, o silêncio — símbolos de liberdade e motivos recorrentes em toda a obra.[1] Assim, na conclusão de Bühlmann, viver na liberdade é para Andersch uma utopia fascinante que assume um carácter religioso, sendo o instante de liberdade um momento místico.

Bühlmann dedica também dois capítulos à linguagem de Andersch como instrumento de procura de verdade, da realidade do mundo e de si próprio. A criação literária é para ele, à semelhança de Sartre, um acto de liberdade, a revelação de si mesmo e a comunicação com uma segunda pessoa. O autor caracteriza o estilo anderschiano como pleno de objectividade, de realismo e exaustiva pormenorização nas descrições (estilo de reportagem, quase romance policial, com influência das técnicas fotográficas e de montagem fílmica)[2]. Por outro lado aponta a riquíssima simbologia usada pelo autor; contudo acentua que os símbolos para Andersch não são um substituto da realidade mas servem a revelação da realidade. Na mesma linha analisa a importância que têm para Andersch as cores, que se tornaram "*Leitmotive*", com predominância da cor cinzenta, a cor do vazio, do nada e dos "heróis cinzentos" de Andersch.

A leitura desta obra, cheia de interesse não só como um bom livro de crítica mas também pelo seu estilo verdadeiramente literário, leva-nos à conclusão de que difícil será a qualquer crítico apresentar com maior profusão e originalidade de ideias a variedade de questões postas pelo tema da liberdade em Andersch. Contudo somos de opinião que, por vezes, o brilho e exuberância da linguagem e a riqueza das associações de ideias na interpretação das obras de Andersch perturbam um pouco a estruturação lógica dos temas tratados, como se pode verificar consultando o índice da obra. Finalmente, no que respeita ao tema específico do nosso trabalho, cumpre-nos reconhecer que, não se concentrando embora nos textos de índole pessoal, Bühlmann elabora as suas teses partindo de dados biográficos de Andersch para chegar à definição das personagens por ele criadas e ao seu conceito de liberdade, pelo que recorreremos oportunamente às suas conclusões.

---

[1] Cf. *Id. ibid.*, pp. 54/55, 139.

[2] Cf. *id., ibid.*, p. 108.

A primeira grande colectânea de artigos e ensaios sobre a obra anderschiana deve-se ao editor suíço de A. Andersch — Gerd Haffmans que, em 1974, compilou críticas dispersas em vários jornais e revistas no volume *Über Alfred Andersch* [1]. Cada capítulo corresponde a uma obra da qual se apresentam críticas de diversos autores às quais estão apostas as datas em que surgiram pela primeira vez, de um modo geral logo a seguir à publicação das obras visadas. Não nos parece ter grande interesse analisar estes artigos individualmente, não apresentando a maior parte, à luz da crítica actual, aspectos muito originais. Contudo alguns têm o valor de ser assinados por nomes tão sonantes como os dos escritores Siegfried Lenz, Max Frisch, Heinrich Böll, H.Werner Richter, H.Magnus Enzensberger, Arno Schmidt, Wilhelm Koeppen, Helmut Heissenbüttel, Karl Krolow, ou dos críticos Karl Korn, Fritz Raddatz, Marcel Reich-Ranicki, Armin Mohler, R. Dieter Brinkmann; além disso, têm a importância de acusarem a impressão imediatamente causada pelas obras de Andersch. Extremamente relevante é o primeiro conjunto de oito ensaios, não tanto sobre a obra como sobre o próprio escritor, entre os quais se conta uma carta de Thomas Mann e outra de H.W. Richter dirigidas a Andersch em épocas da sua vida muito distantes e diversas, respectivamente em 1955 e 1979, tendo por isso um valor pessoal e histórico muito particulares. Por outro lado, os vários "retratos" de Andersch esboçados por alguns autores são fonte inestimável de elementos importantes sobre a figura do escritor (alguns dos quais serão utilizados neste trabalho) e revelam a simpatia e admiração, por vezes a fascinação do seu autor por um escritor original, desconcertante, paradoxal, simultaneamente um venerador da escrita e um marginal da literatura: como exemplo, o curioso ensaio de Max Bense, *"Porträt Alfred Andersch* 1962", que oportunamente citaremos. Um sentimento de profunda amizade é expresso por Max Frisch, seu vizinho na aldeia suíça do Ticino, que escreve, por ocasião da homenagem prestada ao escritor no seu 65.º aniversário, o artigo *"Laudatio auf Alfred Andersch"*, cujas primeiras palavras são: *"Liebe Gisela Andersch, lieber Alfred Andersch, wir sind hier, um Euch zu ehren"*.[2]

De Janeiro de 1979 datam os cadernos 61/62 da colectânea *Text+Kritik*[3] editada por Heinz Ludwig Arnold. Contendo ensaios de vários autores sobre obras e aspectos temáticos diversos, inclui também poemas, uma curta narrativa e uma peça de Andersch. O tema mais relevantemente tratado nesta publicação diz respeito à questão

---

[1] Gerd Haffmans (Hg.), op. cit., 1980.

[2] *Id. ibid.*, p. 51.

[3] Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Alfred Andersch*, Text+Kritik, H. 61/62, Januar, 1979.

central da problemática anderschiana: a fuga e a liberdade em relação dialéctica com o destino do homem, concretizada pela análise de duas obras, *Die Kirschen der Freiheit* e *Winterspelt*. Outro tema focado num longo artigo constitui uma das preocupações constantes de Andersch: é a relação da sua teoria da arte com a prática estética nas obras, fazendo os autores diversas reflexões sobre os pressupostos culturais da arte anderschiana; para este escritor a forma da obra de arte é ao mesmo tempo conteúdo e a literatura deve debruçar-se sobre os problemas do seu tempo. Esta questão ocupar-nos-á especificamente no último capítulo deste trabalho, em que trataremos da vivência da escrita e dos processos estéticos de Andersch.

Em conclusão, podemos afirmar que nenhum dos artigos destas duas obras de conjunto apresenta qualquer interesse específico pela problemática das incidências pessoais na produção literária de Andersch.

Em 1980, já após a morte do escritor, surgiu a obra de Erhard Schütz *Alfred Andersch* ,[1] a primeira dedicada à totalidade da obra de Andersch publicada ainda em vida do autor, uma monografia em cuja "observação prévia" logo se esclarece o interesse do autor em considerar a obra anderschiana à luz, ou pelo menos tendo em conta, a sua personalidade e biografia. Esse capítulo introdutório tem significativamente o título de *"Naturgeschichte eines Schriftstellers"* e põe uma questão fundamental que já aflorámos e que é nossa própria intenção tentar resolver:"*(...) zu fragen wie jemand zu einem wird, der schreibt"*. [2]

Schütz percorre cronologicamente todas as fases da actividade literária de Andersch primeiro como publicista, passando pela sua "decisão" — o acto de deserção narrado em *Die Kirschen der Freiheit* — focando depois a fase de autor de *"Erzählungen"* e romances e as suas experiências em todos os géneros: livros de viagens, reportagens, *"Hörspiele"*, ensaios críticos e poesia — e por fim como *"autor de uma obra de arte:* Winterspelt"[3]. Ao formular a questão acima referida subordinada ao tópico *"Naturgeschichte"*, o crítico especifica, contudo, que não é a biografia de Andersch *"tout court"* que lhe importa, mas o que dessa biografia ele tentou objectivar em obra. Desde já pode concluir-se, portanto, que esta obra crítica é, entre aquelas de

---

[1] Erhard Schütz, *Alfred Andersch, op. cit.*, 1980.

[2] *Id., ibid.*, p. 7.

[3] Cf. *id., ibid.*, p.5.

que nos ocupámos, a que mais se aproxima, na sua finalidade que não na sua estrutura, do nosso propósito ao escrever este trabalho. Schütz foi o primeiro crítico a abordar em profundidade a importância do factor individual e a tirar daí ilações para a interpretação da obra.

Focando todos os momentos decisivos da biobibliografia de Andersch, Schütz faz a análise das diversas obras sempre na perspectiva da personalidade do autor e da inserção deste numa dada conjuntura sócio-histórica; assim, reportando-se à *"história natural"* do escritor, aponta as contradições registadas na obra de Andersch que considera um reflexo das contradições da sua personalidade, assente sobretudo em dois pólos: como pessoa, ele é dotado das características opostas de elitismo e interesse pelas massas, e, como escritor, há uma tensão, sempre presente nas suas obras, entre a estética e a moral. Tais atitudes contrárias seriam, segundo a análise por vezes de tipo psicanalítico feita por Schütz, produto da insegurança interior de Andersch. A despeito deste facto, é muito firme a sua atitude perante a profissão de escritor escolhida com total liberdade interior e partindo do pressuposto de que a realização da vocação artística é uma das manifestações existenciais do homem; é aquilo que Schütz denomina *"In-die-Berufung-Gehen"*, fenómeno que ele considera ser o núcleo do método literário de Andersch *("der Kern des schriftstellerischen Verfahrens von Andersch")*, [1] expressão na qual o vocábulo *"Berufung"* pode conter o duplo sentido de "ofício" e de "vocação" — chamamento interior a que não se pode fugir.

Ainda na tentativa de interpretar, a partir da psicologia do indivíduo Andersch, as suas opções estéticas, o crítico conclui, a propósito da rigorosa objectividade e realismo da sua escrita, que estas características são processos de autodefesa contra uma certa fragilidade psicológica: *"Am Ende führt das auf den — begründbaren—Verdacht, hinter dem rigoros behaupteten Objektivismus suche ein höchst fragiles Individuum sich zu schützen—gesellschaftlich wie individuell (...)"*[2]

Na sua exposição Schütz dá grande relevo ao trabalho de Andersch como publicista, referindo-se-lhe como um *"Anfang in den Anfängen"*, fazendo assim a sobreposição do tempo de iniciação da sua actividade literária com os primeiros tempos da literatura alemã do pós-guerra, considerando este como um reinício, embora discutível, após o período nacional-socialista. A propósito, Schütz refere-se ao debate sempre renovadamente aceso sobre a existência ou não-existência em 1945 da chamada *"Stunde Null"* na política e na literatura, para concluir que realmente não existia uma *"tabula rasa"* absoluta, mas certas continuidades e, por outro lado, "novos inícios" materializados no entusiasmo de um recomeço por parte dos jovens escritores regressados da guerra e dos campos de prisioneiros, (o que está claramente reflectido na biografia de Andersch depois de 1944).

---

[1] *Id., ibid.*, p. 14.
[2] *Id., ibid.*, p. 17.

Acentuando a importância da adesão de Andersch ao existencialismo de Sartre, Schütz tira a conclusão de que a filosofia existencialista do escritor é, nesta fase da sua vida pessoal e literária (cerca de 1947), uma peça essencial de auto-análise e auto-reflexão conseguidas através do caminho da arte, afirmando por fim: *"Daraus folgt konsequenterweise ihre [der Kunst] Selbstreflexion als die Selbstreflexion des Schreibers und die Reflexion des Schreibvorgangs"*[1].

Analisando o artigo de Andersch *Aus der grauen Kladde*, Schütz expõe o seu objectivo nesta obra de crítica, escrita tendo em conta pressupostos de ordem psicológica e sociológica, (objectivo que também podemos tomar como nosso): *"Nicht die Biografie ist (...) hier Ziel der Darstellung, sondern das, was sich aus dieser Biografie heraus in Werken zu objektivieren versucht hat: die Struktur des Widerspruchs, die noch den Widerspruch von Widerspruchsbewußtsein und Versöhnungswunsch einschließt"*[2]. Ao conjunto de escritos autobiográficos denominados globalmente *"Franz-Kien-Texte"*, dedica o autor grande atenção, afirmando que a tentativa de reconstituição autobiográfica feita por Andersch dum modo disperso poderia ter sido comparável às realizações de Christa Wolf, *Kindheitsmuster* e de Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, caso a morte não tivesse interrompido a sua empresa[3].

Ao abordar os romances, Schütz não só faz a sua análise e interpretação, mas também comenta largamente diversas críticas publicadas em jornais e revistas, o que tem interesse para avaliarmos o tipo de recepção que obtêm da parte de um crítico, em 1980, as diversas críticas publicadas logo a seguir às obras. Importante para o nosso estudo é a busca que o autor faz dos elementos autobiográficos em cada um dos romances e a aproximação entre algumas personagens e o seu criador. Considera também que a tese exposta por Andersch no primeiro romance *Sansibar oder der letzte Grund*, — *"in der Kunst die rechtfertigende Anleitung zur individuellen Entscheidung des richtigen Lebens zu suchen"*[4]— é apresentada sucessivamente nos outros romances; estes contêm igualmente as contradições entre a realidade da vida quotidiana e a arte, conflito não resolvido por Andersch, ele próprio seguindo o caminho do isolamento crescente que advém da criação artística. Outro problema contido na composição romanesca de Andersch é, segundo Schütz, a não realização do seu desejo de, por exemplo em *Die Rote*, elevar a descrição da realidade à esfera da poesia e tentar descobrir o significado das coisas através da sua descrição rigorosamente exacta. O autor conclui que este romance é esteticamente falhado e que no seguinte,

---

[1] *Id., ibid.*, p. 29.

[2] *Id., ibid.*, pp. 29/30.

[3] Cf. *id., ibid.* 41 - 43.

[4] *Id., ibid.*, p. 57.

*Efraim*, como que naturalmente, o tema central é a estética da narrativa: *(...) wird daher gerade die Möglichkeit der genauen Beschreibung, schließlich das Erzählen selbst problematisch und zum Thema"*[1]. Contudo a figura de Efraim, por muito ambígua e contraditória, não consegue fazer do romance uma obra inteiramente conseguida no respeitante à resolução das contradições, o que só acontece em *Winterspelt*; sobre este romance, como justificação à sua tese em relação à questão da produtividade artística das contradições anderschianas, escreve Schütz que, ao contrário do que desejava com a escrita de *Efraim*, só com *Winterspelt*, na distanciação histórica, Andersch conseguiu produzir a obra de arte conseguida.[2]

Schütz dedica também grande atenção a um aspecto da produção literária de Andersch que até então apenas tinha merecido tão grande interesse por parte da autora Livia Wittmann: trata-se dos numerosos relatos de viagens, que contêm momentos autobiográficos, mas sobretudo apresentam a atitude de Andersch perante o espectáculo de beleza de criaturas, paisagens, ambientes e formas, como sendo a atitude própria de um penetrante observador do homem e da natureza, um eterno descobridor dos segredos da vida e da essência da criação em todos os seres. Com este processo de percepção apaixonada dos fenómenos naturais e humanos, Andersch consegue estruturar nos seus livros de viagens uma teoria estética da natureza que ele designou de descrição exacta em forma pura *("exakte Deskription in reiner Form")*; este seria o motivo por que Andersch deu ao seu *Lesebuch* o subtítulo *Lehrbuch der Beschreibungen;* com efeito são as coisas, os objectos, que fundamentalmente lhe interessam, daí o seu gosto pelas descrições[3].

Ao fazer o comentário sobre as peças radiofónicas e *"Erzählungen"*, Schütz observa que tais obras mostram a versatilidade das capacidades literárias de Andersch e atribui-hes uma função predominantemente didáctica e uma intenção informativa. Analisando algumas das narrativas conclui mais uma vez, a propósito de *Mein Verschwinden in Providence* que uma característica fundamental da obra anderschiana é o facto de esta viver do contraste, evidente não só na existêzxncia de segmentos textuais contraditórios mas também na oposição entre personagens, teses e modelos de acção.[4]

---

[1] *Id., ibid.*, p. 67.

[2] Cf. *id., ibid.*, p. 77.

[3] Cf. *id., ibid.*, p. 85.

[4] Cf. *id., ibid.*, p. 104.

Um capítulo é dedicado ao estudo da actividade de Andersch como crítico, autor de ensaios sobre arte, literatura, música, filosofia, etc.; ao escolher como objecto de crítica a obra de um determinado escritor ou pintor, ele põe-se a si próprio em questão do ponto de vista literário e assim cada um dos seus ensaios pode ser considerado sempre como um *"inquérito a si mesmo" ("Selbstbefragung")*, mostrando-o ao leitor como um indivíduo rico de contradições e paradoxos o que, na opinião de Schütz, é fruto da insegurança da sua própria identidade e constitui uma das mais profundas motivações da sua escrita.[1]

Um tema muito polémico é o que respeita à atitude de admiração de Andersch por certos autores considerados do ponto de vista político muito conservadores. Schütz procura esclarecer o amor que Andersch sempre revelou e a defesa que sempre fez do escritor Ernst Jünger, o que para alguns autores é incompreensível e mesmo condenável, dada a posição de conformismo de Jünger face ao nacional-socialismo; este facto contraditório é para Schütz explicável, pelo facto de o autor de *In Stahlgewittern* ser uma figura exemplar da atitude de retirada da política para a estética o que, acrescentamos nós, tem paralelo evidente com uma fase decisiva da existência do próprio Andersch.

Sobre os poemas anderschianos Schütz exprime uma opinião muito original: considerando que são objectos estéticos autónomos, afirma porém que contêm algo em comum com muitos textos críticos e teóricos; daí, obviamente, resulta o facto de Schütz juntar no mesmo capítulo géneros tão díspares como os ensaios e a poesia o que, aparentemente, é pelo menos estranho. Considera que, segundo o próprio escritor, em ambos os géneros se encontram descrições da génese de obras de arte, e que a origem temática dos poemas deve ver-se em conjunto com os textos em prosa, (este facto será por nós tomado em consideração na análise de alguns textos): *"So sind sie beides: selbst ästhetische Objekte und zugleich Mittel zur Einsicht in andere ästhetische Objekte"*.[2] É a seguinte a conclusão sobre o significado profundo da poesia: *"Eben dies zeigen aber die Gedichte: Die gespannte und zugleich auch abwehrende Suche nach sich selbst."*[3]

Ao longo romance *Winterspelt* Schütz dedica todo um capítulo a que dá significativamente o título *"Autor eines Kunstwerks"*, o que revela a sua grande admiração por uma obra que ele defende com forte argumentação contra quaisquer críticas negativas. Podemos afirmar que entre as análises feitas a este romance a sua é a mais profunda, uma vez que contempla os múltiplos aspectos desta complexa obra.

---

[1] Cf. *id., ibid.*, p. 106.

[2] *Id., ibid.*, p. 111.

[3] *Id., ibid.*, p. 115.

Uma interessante observação é a que respeita ao papel da citação no texto, a qual Schütz considera parte da técnica específica do romance, exemplificando com uma montagem de citações da *Ética* de Espinosa (um dos filósofos que mais influenciaram Andersch), que constitui um momento de contradição na sequência da acção romanesca; na citação está reflectido o romance no seu tema e método.[1] Igualmente o crítico se debruça em pormenor sobre o problema da relação entre ficção e documento que constitui o travejamento do romance. Como que confirmando o que já antes concluíra e nós apontámos, afirma que a problemática das contradições, presente e insolúvel em todos os outros romances, é usada pelo autor dum modo produtivo, sendo incluída toda a sua existência no processo da produção desta obra.[2]

Propositadamente nos alargámos mais do que habitualmente no comentário a esta obra de crítica, que nos parece conter grande número de conclusões originais sobre o escritor Andersch visto a uma nova e enriquecedora perspectiva, que por sua vez abre à crítica mais vastos horizontes, proporcionando outras pistas de análise e descoberta. Desta possibilidade de abertura (que nos leva à convicção de que o conceito de "obra aberta" não se limita às obras de ficção mas pode ser extensivo a certas obras de crítica), é prova evidente a seguinte afirmação que termina o capítulo V e que efectivamente contém todo um programa de investigação sobre o escritor:*"Die Suche nach dem eigenen Selbst, die Suche in eigenen und fremden Widersprüchen, eine Suche, die zugleich auch ein Sichentziehen bedeutet, diese Suche konstituiert sein Werk.*[3]

Por nossa parte aceitamos o desafio que a frase parece conter.

Além desta obra, assente como vimos no princípio da contradição, considerada esta pelo autor uma dominante na escrita, porque determinante da personalidade de Andersch, Schütz escreveu também, respectivamente em 1982 e 1983, dois artigos que já citámos, versando especificamente e apenas os escritos autobiográficos: *"Alfred Andersch. Exemplarische Lebensbeschreibung westdeutscher Nachkriegsliteratur"* e *"Erschriebenes Leben. Autobiographie eines Autors"*.

Em 1983 é publicado um volume de grande valor informativo e crítico sobre a totalidade da obra de Andersch.[4] O autor, Volker Wehdeking, seguindo linearmente a ordem cronológica da escrita de Andersch a partir de 1941 até 1980, ano da morte do escritor, apresenta uma certa originalidade na concepção, ordenamento e estruturação

---

1 *Cf. id., ibid.*, p. 128.

2 *Cf. id., ibid.*, p. 133.

3 *Id., ibid*, p. 115.

4 Volker Wehdeking, *op. cit.*, 1983.

dos numerosos elementos que constituem a sua visão da personalidade de Andersch como homem e como artista. Em relação às obras de crítica anteriormente comentadas, podemos concluir que Wehdeking apresenta da produção anderschiana uma perspectiva nova e mais completa, para o que certamente muito terão contribuído as informações recebidas de Gisela Andersch e os conhecimentos colhidos directamente no arquivo da editora Diogenes de Zurique além de, obviamente, as suas pesquisas no Arquivo de Literatura de Marbach,[1] factos que são comunicados pelo autor no início da obra.

A impressão de originalidade na abordagem da obra anderschiana é imediata logo na leitura do índice no qual, a cada período de tempo analisado, o autor atribui um título que caracteriza a actividade literária de Andersch em estreita ligação e condicionada pelo tempo histórico. Assim, damos como exemplo: o primeiro período, entre 1939 e 1944, tem por título *"Kunst in der Katakombe"* e o seguinte (1945-1951) *"Schreiben im Kolonialdeutschland"*; 1952-1955: *"Restauration und Gegenerzählen."* [2] Tais títulos são verdadeiros marcos documentais da história da Alemanha tal como esta foi vivida e narrada por Andersch, abarcando assim a problemática alemã de grande parte do século XX: Wehdeking dá ao capítulo sobre a análise do romance *Winterspelt* o título *"Winterspelt: Die offen gehaltene Deutsche Frage"*[3], estabelecendo assim a ligação desta obra, cujo núcleo temático é um episódio de guerra concreto, rigorosamente datado, com a generalidade da questão histórico-política da Alemanha, considerada como um tema ainda em aberto e projectando-se para além do presente. Para o conhecedor da totalidade da obra de Andersch, alguns subtítulos aparentemente obscuros e abstractos — *"Schyzophrener Zeitgeist", (1.1.3.), "Erinnern, Durcharbeiten, Trauerarbeit" (3.3.2), "Sansibar oder die mitverantwortete Welt" (4.4.2.1), "Fabios Rote und beider Dritte Möglichkeit" (4.4.3),* — resultam muito esclarecedores do modo como Wehdeking inteligentemente aborda cada texto, resumindo numa única expressão ou frase o essencial da sua interpretação, captando lapidarmente o espírito da obra.

Logo no início da introdução o autor coloca Andersch na senda de Sartre, considerando-o adepto da "literatura de compromisso" desde as primeiras produções até à sua morte. Seguidamente explicita o método de construção da sua obra crítica:

---

[1] Consideramos dever referir que apenas conseguimos acesso a esta fonte informativa.

[2] É curiso referir que a autora de um outro estudo sobre Andersch, Ursula Reinhold, considera não muito conseguida a divisão em oito capítulos desta obra, pois é notório que em parte os títulos constituem um certo contraste com os conteúdos do texto, dando exemplos dessas incoerências (Cf. Ursula Reinhold, "Bücher von und über Alfred Andersch", *in Zeitschrift für Germanistik*, 6, Leipzig, 1987, pp. 722/3). Quanto a nós, pensamos que, sendo de leitura muito interessante e agradável, a obra por vezes apresenta certos motivos ou muito dispersos ou repetidamente. Por sua vez, o crítico inglês Rhys Williams, numa recensão crítica, afirmando ser esta monografia um contributo precioso para a investigação anderschiana, lamenta contudo que o interesse de Wehdeking pela história da literatura o tenha levado longe demais na interpretação de Andersch, a partir das muitas influências de literaturas estrangeiras, sobretudo da americana, que ele vê nas suas obras , e também das relações com teorias literárias contemporâneas, e até com o cinema, pelo que a criação autonómica de Andersch ameaça desaparecer sob o peso das alusões e correspondências literárias. (Cf. Rhys Williams, in *Germanistik*, 1987, p. 69).

[3] *Id., ibid*, V.

afirma que utilizou os meios duma sociologia crítica da literatura para atingir o seu objectivo que, segundo as suas palavras, é o seguinte: *"Es geht mir darum, zu dem vom Autor immer sehr ernst genommenen ästhetischen Strukturbild das historishe Bezugsbild zu finden. Die Veränderungen der Themen und Techniken Anderschs sollen mit den Wandlungen der bundesdeutschen Gesellschaft in Konvergenz und Divergenz zusammengesehen werden"*[1]. Esta abordagem deve também ser considerada em função do leitor, isto é, do seu horizonte de expectativas, do que se infere que os métodos usados nesta obra relevam duma visão sociológica e da estética da recepção.

Com efeito o estudo de Wehdeking incide menos na análise dos textos do que essencialmente na descrição e efeitos da estrutura estética dos romances, narrativas e relatos viagísticos de Andersch, a partir de testemunhos estéticos e ideológicos do autor, e ainda na caracterização da sua escrita como detentora duma estratégia de influência sobre o leitor, do que resulta uma estrutura apelativa das obras anderschianas. Isto mesmo conclui Ursula Reinhold que, além de, como já dissemos, criticar o modo de estruturação da obra de Wehdeking, considera insuficiente a sua análise e interpretação textual dos complexos romances *Efraim* e *Winterspelt*, e muito incompletas as conclusões sobre a especificidade única das criações romanescas de Andersch.[2]

Como ponto de partida para o seu estudo de Wehdeking toma a influência decisiva que teve sobre Andersch a leitura, em 1947, da obra de Sartre *Les Mouches*, a que se seguiram outras que lhe teriam transmitido a crença, sempre materializada na sua vida e obra, na força transformadora da "literatura de compromisso" e numa "síntese da liberdade e socialismo na relação humana"[3], segundo as suas próprias palavras. O crítico foca também outra influência importante — a do escritor norte-americano Ernest Hemingway, pela sua atitude activa face à política e pelo seu traço estilístico característico — o *"understatement"*.

Com base nas anotações existentes no espólio de Andersch, Wehdeking indica as fases cronológicas da evolução do escritor, dentro das quais analisa sucessivamente as suas atitudes perante a vida e a política e sobretudo as diferentes criações literárias: os tempos da esperança (1944-1955; 1956-1960), da irresolução (1961-1970), do cinismo

---

[1] *Cf. id., ibid.*, VII.

[2] *Cf.* U. Reinhold, *art. cit.*, pp. 721/22.

[3] Cf. Wehdeking, *op. cit.*, VII.

(1968-1973) e o tempo reencontrado (1974)[1]. Uma afirmação resume lapidarmente a posição de Andersch como escritor face ao tempo: *"Andersch liegt von den Zeitdimensionen am ehesten die in der Erinnerung gegenwärtige Vergangenheit, vereinzelt sogar die erinnerte Utopie"*[2], afirmação que na realidade corresponde ao programa temático e estético-literário adoptado por Andersch sobretudo nos escritos autobiográficos.

Mencionando ainda a importância das leituras de Diderot, Heidegger, Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Rilke, Jünger e Josef Conrad, Wehdeking explana em grande pormenor a questão das influências literárias e filosóficas em Andersch. Considera contudo que é a Thomas Mann que o escritor mais deve para a sua formação estética: um dos subtítulos que usa no livro é mesmo, significativamente, *"Porträt des Künstlers (Andersch) als junger (Thomas) Mann"*,[3] sustentando que o jovem Andersch mostra um grande entusiasmo, quase identificação, com T. Mann de quem, do ponto de vista estético-formal, apreende sobretudo o uso da técnica do *"Leitmotiv"*.

São acentuados os efeitos benéficos da dedicação de Andersch durante longos anos à actividade jornalística para o surgimento da sua consciência de escritor responsável perante a sua época, concluindo Wehdeking que esses anos "roubados" à literatura de ficção não foram perdidos. Paralelamente à exposição das concepções filosóficas, políticas e estéticas de Andersch, o autor faz a análise dos contos e *"Erzählungen"* que lhe parecem ilustrar melhor os aspectos que vai focando.

Já não no plano literário mas no plano político, é desenvolvida em toda a obra a tese de que a estadia de Andersch no campo de prisioneiros nos Estados Unidos entre 1944 e 1945 lhe proporcionou o contacto com as liberdades e a democracia americana, os ideais de Roosevelt, ideais que ele transporta consigo no regresso à Alemanha, dos quais alimenta a sua esperança numa Europa unida, livre e socialista, e que duram indefectivelmente durante muitos anos. Dessa impressão eufórica da América, porém, começa pouco a pouco a haver uma distanciação crescente ao longo do tempo até que, em 1968, — o ano em que se inicia *"die Zeit des Zynismus"* — a actuação dos Estados Unidos no Vietname e mais tarde a sua cumplicidade no derrube do Chile de Allende desmoronam definitivamente a sua admiração pela América.

Com apoio nas concepções históricas de Alfred Grosser e das teorias psicanalíticas de Alexander e Margarete Mitscherlich, Wehdeking desenvolve em profundidade a ideia fundamental de que toda a obra de Andersch é *"Trauerarbeit"*

---

[1] Cf. *id., ibid*, IX

[2] *Id., ibid*, X.

[3] *Id., ibid.*, p. 2.

(usando a expressão de Mitscherlich) desde a primeira até à última obra. Na sua opinião, o escritor não fez mais do que realizar na prática literária o necessário trabalho de reflexão sobre o passado histórico da Alemanha, o "luto" pelos graves e consequentes erros políticos cometidos, já iniciados na República de Weimar (tal é a opinião de A. Grosser) que levaram aos crimes do nacional-socialismo.[1]

Por outro lado, é dado grande relevo à polémica mantida por Andersch em 1974 com o escritor Hans-Magnus Enzensberger sobre a função da literatura, chegando Wehdeking à conclusão de que Andersch ao longo da sua evolução defende e concretiza sempre a obediência às leis da estética, mantendo contudo a sua concepção da literatura como intervenção crítica na sociedade do seu tempo, à maneira do existencialismo sartriano e da *"littérature engagée"*. É de notar a posição de Wehdeking perante a teoria existencialista de Andersch, original em relação a todas as outras críticas sobre a obra anderschiana neste pormenor: o crítico observa traços cristãos no pensamento existencialista de Andersch o que seria interessante debater, dada a posição muito específica do escritor face à religião.

Wehdeking analisa com certa profundidade cada uma das obras mais vastas e alguns dos pequenos contos e *"Erzählungen"*. Concluindo, podemos acrescentar que há nesta obra de crítica um maior interesse pelos escritos autobiográficos que nas já abordadas (com excepção de alguns capítulos da obra de E. Schütz e dos seus artigos); o autor procura descobrir a génese das obras e observa paralelamente a escrita e a realidade sociopolítica vivida por Andersch, de tal modo que este livro contém, para o nosso próprio estudo, elementos preciosos que não poderemos deixar de citar oportunamente.

Tal como em 1974 fizera G. Haffmans na sua editora Diogenes, fez em 1983 o crítico Volker Wehdeking, que editou o volume *Zu Alfred Andersch*,[2] no qual compilou artigos sobre a obra anderschiana elaborados segundo mais recentes processos de investigação e à luz das teorias estéticas actuais, e que focam temas mais específicos. São disso exemplo os ensaios *"A. Andersch und Italien. Neorealismus und lebenslange Impulse"*, de Wolfgang Eitel; *"In Freiheit flüchtig. Über die Frauengestalten in A. Anderschs Romanen"*, de Elisabeth Plessen; *"Gefangen in*

---

[1] *Cf. id., ibid.*, pp. 63 /4.

[2] Volker Wehdeking, (Hg), *op. cit.*,, 1983.

*Freiheit — oder die Arbeit des Verschmelzens der verschiedenen Zeit-Ebenen in eine einzige Zeit"*, de Ingeborg Drewitz; *"Winterspelt. Bauhaus, Polyphonie"*, de Friedhelm Kroll e *"Rollendistanz, Entwurfsmöglichkeit und Erinnerung. Aspekte interpersoneller und interkultureller Identität in Anderschs* Efraim,"de Willy Michel. Surgem também novas perspectivas de análise através de estudos comparativos: além do já referido ensaio sobre as relações de Andersch com o neo-realismo italiano, há também análises conjuntas das suas obras em confronto com as de outros escritores alemães e estrangeiros: com Sartre, em *"Die Kirschen Etruriens in der Faszination von Sartres Appell zur Entscheidung"*, de Gehard Hay; com Jean Améry, em *"Schein und Sein in* Efraim. *Eine Auseinandersetzung von A. Andersch mit J. Améry"*, de Irene Heidelberger-Leonard; com E. A. Poe e E. Hemingway, em *"A. Andersch. Seismographisches Erzählen — Poe/Hemingway"*, de M. Durzac e ainda, do próprio V. Wehdeking, *"Ich repräsentiere nichts — A. Andersch und T. Mann"*.

Na primeira parte são investigadas as premissas estéticas da prosa narrativa anderschiana, na segunda são abordadas questões temáticas específicas e textos não ficcionais, prosa viagística ou reportagens e escritos autobiográficos, contando-se nesta obra o relevante estudo de E. Schütz, já referido; em *"Erschriebenes Leben. Autobiographie eines Autors"*, Schütz apresenta a experiência pessoal como elemento constituinte da escrita anderschiana, e mostra como as vivências autobiográficas são trabalhadas narrativamente de maneiras diversas, o que é justamente um dos objectivos do nosso próprio estudo. Interessante é o artigo de G. Hay que estabelece as relações entre a estrutura estética do relato *Die Kirschen der Freiheit* e a recepção do conceito existencialista de liberdade segundo a teoria de Sartre. A propósito deste tema, Ursula Reinhold observa criticamente: *"Dabei bleibt die Tatsache unberücksichtigt, daß es bei Andersch zwischen der erzählerischen Vergegenwärtigung von Lebenserfahrung und ihrer philosophischen Interpretation einen gewissen Widerspruch gibt"*.[1]

Em 1986 é publicado um novo livro sobre a totalidade da obra de Andersch, da autoria de Irene Heidelberger-Leonard,[2] que em cerca de trezentas densas páginas apresenta do escritor uma faceta já conhecida — as relações de reciprocidade entre arte e realidade nos seus romances —, mas estruturada dum modo sistemático, profundo e rico em conclusões, que mostram a uma nova luz a obra romanesca anderschiana. O carácter inovador da obra, já referida *supra*, está no facto de a autora ter focado a temática da estética e da realidade política em todas as suas variantes e ter levado às

---

[1] U. Reinhold, *art. cit.*, p. 723,

[2] Irene Heidelberger-Leonard, *op. cit.*, 1986.

extremas consequências as implicações existenciais que tem para Andersch o conflito que dominou a sua vida e está patente na sua obra: isto é, a possibilidade de materialização na escrita da sua permanente preocupação de determinar na *praxis* literária o grau de relações entre o real e a sua expressão artística, entre o objecto concreto — a História — e o objecto fictício, utópico — a obra de arte, — filtrados ambos através do sujeito — o indivíduo, o artista. Mais profundamente que os críticos anteriores, I.Leonard logo através do título — *Die ästhetische Position als politisches Gewissen. Zu den Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Wirklichkeit in den Romanen* — estabelece as relações entre as fontes artísticas do autor e procede a reflexões sobre a arte e sobre a sociedade[1].

Percorrendo o índice da obra verificamos que a sua estruturação obedece a um modelo que podemos considerar tradicional: abrindo o livro com uma epígrafe já anunciadora da conclusão[2] e após uma introdução que contempla a posição dos críticos face à obra anderschiana, o objectivo do trabalho e reflexões sobre o método a usar,[3] a autora em cada um dos capítulos analisa sucessivamente o conjunto das obras anderschianas, começando pela ficção autobiográfica, os relatos autobiográficos, e cada um dos romances, debruçando-se largamente sobre o mais longo e complexo: *Winterspelt*. Enquanto os capítulos respeitantes à obra autobiográfica apresentam, na nossa opinião, uma análise interessante mas não inovadora, pelo contrário a obra ficcional é encarada sob aspectos novos relativamente a críticas anteriores, e por essa razão é essa parte do livro que nos merece mais atenção.

Tal como aponta o título da obra — "A posição estética como consciência política" — que, segundo as palavras da autora, foi inspirado pela analogia estabelecida por Max Frisch em comentário à obra de A. Andersch[4], Irene Leonard parte, na análise de cada um dos romances, do objecto artístico que influenciou as perspectivas das personagens romanescas ou que constitui mesmo o fulcro da acção diegética: este é o

---

1 Segundo um comentário de Wehdeking a esta obra, a autora apresenta *"kunstsoziologische und sozialutopische Überlegungen"* (cf. *Germanistik*, 1988, p. 49).

2 A epígrafe escolhida pela autora para iniciar a obra crítica sobre Andersch é justamente uma citação do escritor extraída do artigo *"Notiz über den Schriftsteller und den Staat"*, de 1966, que proclama a força da arte literária como única possibilidade de alternativa para construir um futuro de esperança e evitar o regresso a um tempo de barbárie: *"Und niemand hindert den Schriftsteller,/ schon heute Texte herzustellen,/ denen eine Zukunft gehören wird,/ die fast sicher ist,/ weil die Alternative zu ihr/nur der Rückfall in die Barbarei wäre"*.

3 Parece-nos interessante realçar o facto de que, no conjunto das obras críticas que consultámos, esta é a única que dedica um certo espaço à questão do método de investigação a usar, problema com que também nos defrontámos na elaboração deste trabalho e que nem sempre é de solução fácil. I. Leonard opta pela não adopção automática de um método pré-determinado, partindo da convicção (que partilhamos) de que cada texto contém em si mesmo elementos indicadores do tipo de abordagem metódica que lhe é próprio.

4 Estas são as afirmações da autora: *"Max Frisch bannte diese Wechselwirkung in eine einprägsame Gleichung: In A. Anderschs Werk äussere sich die* ästhetische Position *als* politisches Gewissen. *Ziel unserer Arbeit ist es, den Beweis für diese Gleichung zu erbringen*, *op. cit.*, p. 25.

caso específico da escultura de Barlach — *"Der lesende Klosterschüler"* — no romance *Sansibar oder der letzte Grund*, com o qual a autora introduz as suas interpretações do fenómeno artístico face à realidade. Na sua análise, a pequena figura, que representa um noviço a ler, é um denominador comum de toda a obra de Andersch; basta atentar no título e subtítulo usados: *"Auf der Suche nach einem Hauptnenner. Das* Novum *Klosterschüler"*.[1] A escultura é, pois, interpretada como o objecto de arte que constitui o eixo à volta do qual gira a ficção de *Sansibar* e é, dum modo geral, em todo o universo romanesco, o símbolo artístico através do qual se reflecte o conflito entre arte e realidade. Mas outras obras de arte, literárias ou plásticas, e mesmo musicais ou fílmicas, são ponto de partida para a realidade ficcional, sendo a reciprocidade entre os dois pólos detalhadamente analisada pela autora: refira-se assim, em *Die Rote*, a obra musical *"Orfeo"* de Monteverdi, o quadro de Giorgione intitulado *"A tempestade"* e o filme de Antonioni *"O Grito"* (além das obras literárias de Melville e William Faulkner, respectivamente,*Moby Dick* e *The wild palms)*; em *Efraim*, obras de Hebbel e de Samuel Beckett; finalmente em *Winterspelt*, para além de referências filosóficas e literárias, sobretudo o quadro de Paul Klee, *"Polyphon umgrenztes Weiß"* [2], que ocupa o fulcro da diegese.

Coerente com o seu ponto de vista ao tomar em consideração todos os elementos artísticos e referentes culturais, sobretudo literários, que cruzam em grande número as páginas de Andersch, a autora dedica especial atenção às epígrafes por ele usadas no início de cada romance, analisando cuidadosamente as citações, por exemplo, de um excerto do "Diário" de Julien Green, de um extracto duma reportagem de guerra de Hemingway, etc. Observa a atitude das personagens romanescas, confrontadas com modelos artísticos, numa relação que engloba também o autor A. Andersch, ele próprio envolvido na teia de relações entre arte e realidade. No aspecto filosófico I. Leonard realça a importância de Espinosa[3], de cuja obra — *Ética* — Andersch faz algumas citações em *Winterspelt*, acrescidas de excertos de escritos de Paul Klee. Contudo, a autora faz notar que, para além dos objectos artísticos concretos, toda a obra anderschiana assenta sobre uma concepção de arte que cumpre ao leitor crítico determinar.

I. Leonard detecta logo no primeiro romance — *Sansibar* — a presença do filósofo Ernst Bloch com a sua original concepção estética do *"Vor-Schein"*, e ao longo

---

[1] *Cf.. op. cit.*, p. 29.

[2] Cf. *op. cit.*, 12/3.

[3] Cf . *op. cit.*, p. 240.

de toda a sua crítica vai anotando o peso das teorias estéticas de Bloch (expostas sobretudo nas obras *Das Prinzip Hoffnung* e *Ästhetik des Vor-Scheins*)[1], para interpretar correctamente o conceito de arte subjacente à ficcionalização literária de A. Andersch.[2] Segundo I. Leonard nos dois primeiros romances e no último predomina o optimismo das concepções de Bloch sobre o valor da arte como força modificadora da realidade, afirmando portanto Andersch o seu *"princípio esperança"* nas possibilidades da intervenção da Arte (e consequentemente da Literatura) na História. (Cabe aqui relembrar também a concepção de Sartre sobre esta questão; a sua influência na obra de A. Andersch foi largamente referida por Wehdeking e é, obviamente, também apontada pela autora). Pelo contrário, o romance *Efraim — "der Roman im Roman"* — oferece, para além de uma maior complexidade filosófica, uma conclusão diferente no que respeita às concepções artísticas que o estruturam[3]. Em oposição ao escritor Alfred Andersch, o protagonista Efraim, autor da sua biografia, não acredita à partida no acto da escrita como produtor de transformações do indivíduo e da humanidade, mas é antes adepto da concepção negativa de Adorno, para quem, depois de Auschwitz, não era possível a literatura, e qualquer acto estético seria uma traição potencial ao sofrimento de milhões de seres humanos. De acordo com as conclusões da autora, Andersch oscila, pois, ao longo da história do seu conflito existencial e do percurso da sua teoria da arte e prática literária, entre dois pólos opostos: a antinomia entre literatura *"engagée"* (à maneira de Sartre) e a arte pela arte, entre Deus e o Nada (pólos bem explícitos em *Die Kirschen der Freiheit*), entre o princípio da afirmação e o princípio da negação, entre a esperança e o desespero. Nestas condições a autora afirma que através das suas análises conseguiu fazer a reconstrução de uma estética anderschiana cheia de contradições internas, na qual o que está em causa é a legitimação da arte,[4] isto é, o desejo de crença numa arte actuante próxima da realidade, para se tornar uma força transfiguradora do real, mas suficientemente distanciada e assente em rigorosos princípios estéticos. Segundo a autora, desta convicção de Andersch resulta um conflito abertamente apresentado pelo escritor mas

---

1 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt, 1973; *Ästhetik des Vor-Scheins 1 und 2*, hg. v. Gert Ueding, Frankfurt, 1974.

2 Na sua recensão a esta obra Wehdeking chama a atenção para o facto de até ao momento a crítica anderschiana ter privilegiado as influências de Sartre e de Adorno, enquanto I.Leonard descobre nos quatro romances de Andersch um modelo de coexistência das ideias filosóficas de Adorno e de Bloch (cf. *Germanistik*, 1988, p. 49).

3 Cf. I. Leonard, *op. cit.*, p. 143ss.

4 Cf. I.H.Leonard, *op. cit*, p. 258.

jamais resolvido, pelo que, até ao final, reina na sua obra a ambivalência transmitida ao leitor pela dupla tensão da acção romanesca e da linguagem[1].

À teoria e à *praxis* literária de Andersch dedica I.Leonard dois capítulos, em que repete o percurso de Andersch como publicista que descobre na filosofia existencialista de Sartre a componente filosófico-social de que necessitavam as suas próprias ideias nos primeiros anos de escrita; à influência de Sartre junta-se a de Adorno, a quem Andersch dedica, em 1965, a colectânea de ensaios *Die Blindheit des Kunstwerks*, (enquanto o seu primeiro ensaio sobre literatura — *Die Deutsche Literatur in der Entscheidung*, de 1948 — estava totalmente impregnado das ideias sartrianas). Em outro capítulo, Irene Leonard expõe as divergências existentes entre Andersch e Adorno e a aproximação que ele faz de Bloch, patente no ensaio *Die Blindheit des Kunstwerks* , título que, contudo, ele extraíra dum ensaio de Adorno: a concepção da "cegueira da arte" é oposta em ambos e leva a conclusões diferentes pois, contrariamente à posição negativa de Adorno, Andersch pensa afirmativamente: *"in jedem Kunstwerk ist die Möglichkeit der Überwindung seiner eigenen Blindheit latent vorhanden"*[2]. Para os dois ensaístas a arte deve transformar a essência da realidade na forma de verdade histórica mas, segundo Adorno, esta verdade é transmitida pela negação, enquanto para Andersch a obra de arte é a apresentação de possibilidades positivas oferecidas ao leitor como sujeito responsável.[3] A autora pode tirar conclusões muito claras sobre o lugar dado por Andersch na sua obra à reciprocidade de influências entre arte e realidade; assim, o seu caminho terá sido: *"Von der Wirklichkeit zur Kunst (Autobiographische Geschichten und Berichte), von der Kunst zur Wirklichkeit* (Sansibar oder der letzte Grund, Die Rote, Winterspelt), *von der Kunst gleich Wirklichkeit* (Efraim), *vom Modell über die Widerspiegelung zur Utopie.*[4] Deste modo se teria processado a passagem do modelo (Bloch) através do seu oposto (Adorno) para a utopia (Bloch), sendo Andersch considerado pela autora como *"Meister der Koexistenz"*[5], mestre na possibilidade de conciliar contrários, podendo seguir Adorno sem pôr de lado Sartre, e por fim adoptar nos seus romances o

---

1 Cf. *id., ibid.*.

2 *Id., ibid.*, p.276.

3 Cf. *op. cit.*, p. 277.

4 *Id., ibid.*, p. 292.

5 *Id., Ibid.*, p. 280.

*"princípio esperança"* de Bloch como complemento a Sartre, sem contudo *"fechar os livros"* de Adorno.[1]

Após esta análise crítica, pode concluir-se que a investigação anderschiana orientada a partir de pressupostos filosóficos operada por I. Leonard mostra grande profundidade científica mas, como a própria autora observa, não se concentra nos escritos autobiográficos, alguns dos quais são mesmo ignorados.

Em 1988, quando grande parte deste trabalho se encontrava já na fase final de elaboração, foi publicada uma obra que, caso tivesse aparecido alguns anos antes, nos teria poupado muitos esforços e tempo de pesquisa no que respeita a datas e eventos biográficos de A. Andersch. Trata-se de um volume de Bernhard Jendricke contendo grande abundância de testemunhos pessoais, gravuras e documentos, o que caracteriza a série de estudos monográficos a que pertence: *Alfred Andersch mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*[2]. Como todas as obras desta colecção, dá uma visão da vida e obra do escritor na sua globalidade e esclarece muitos pormenores, tendo a vantagem de fazer uma aproximação muito viva e dinâmica à pessoa e actividade de Andersch, que passamos a ver mais familiarmente, até pela inclusão de imagens ilustrativas dos vários passos da sua existência pessoal e literária. Tem por outro lado uma boa organização bibliográfica que teremos em conta oportunamente. Não se pode dizer que apresente uma interpretação inteiramente inovadora da obra anderschiana ou um método "revolucionário" na apresentação do escritor, nem possui a profundidade das análises de pendor sociológico, psicológico ou filosófico de Schütz, Wehdeking ou I.H. Leonard. Contudo, dada a natureza da série a que pertence, que confere o maior relevo à biografia, é a obra que no seu conjunto, de modo esquemático e muito bem sistematizado, se aproxima um pouco da nossa finalidade, embora seja totalmente diversa a estrutura usada. Temos porém consciência de que do nosso método específico de investigação resulta um trabalho de análise textual cientificamente orientado que consideramos oportuno. O grande mérito de Jendricke reside no facto de, muito pertinentemente, dar a conhecer as relações essenciais entre a biografia interior e exterior, reconstituindo assim com autenticidade a pessoa total de Andersch. Isto é notório particularmente no capítulo sobre as posições do autor como *"Aussenseiter"*, atitude em que sobressai a sua distanciação da política partidária da R.F.A. nos anos sessenta e setenta face à polémica sobre as relações entre literatura e política. Este capítulo tem como contraponto um outro — *"Das Wiederfinden des Linken"* — em que se apresenta Andersch reafirmando-se como escritor de opções políticas bem definidas,

---

[1] Cf. *id.*, *ibid.*, p. 281.

[2] Bernhard Jendricke, *Alfred Andersch mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, 1988.

através da publicação de uma carta aberta ao escritor russo Konstantin Simonow e do polémico poema *"Artikel 3(3)"*, uma violenta crítica à situação política na R.F.A. Ao fazer a recensão crítica desta obra, Wehdeking dá conta de certas contradições e lacunas na reconstituição biográfica de Andersch e conclui que, não existindo ainda uma biografia convincente de Andersch jovem, a obra de Jendricke é contudo uma boa introdução.[1]

Ainda no mesmo ano de 1988, surge a única obra crítica de vulto sobre a totalidade da produção anderschiana publicada na República Democrática Alemã, que tem principalmente o mérito específico de nos dar conhecimento do tipo de recepção de Andersch num país em que a crítica literária, na esteira da prática política, se regia por coordenadas decorrentes da filosofia marxista, sendo pois aplicado um tipo de abordagem predominantemente sociopolítico. A autora da obra *Alfred Andersch. Politisches Engagement und literarische Wirksamkeit* [2], Ursula Reinhold, justifica a recepção tardia de Andersch na R.D.A. com o facto de neste país o autor ter sido censurado por na sua juventude ter pertencido à Liga da Juventude Comunista e depois ter-se afastado definitivamente da militância comunista. Entre as análises específicas a alguns romances segundo o método sociológico — o processo de *"reconstrução histórica"* — deve salientar-se a abordagem de *Efraim* em relação com o *"nouveau roman"* (com que aliás, não concordamos), e de *Winterspelt*, cuja pertinência e actualidade são destacadas pela autora. Não são incluídas contudo neste estudo algumas obras autobiográficas de Andersch, sobretudo as mais antigas, contidas no volume *Erinnerte Gestalten* e não é tido em conta o relevante estudo crítico de I. Leonard .

No que diz respeito à importância desta obra para a especificidade do nosso próprio estudo, embora não se verifiquem grandes inovações, é de acentuar a importância concedida aos dados biográficos do autor (note-se o subtítulo sugestivo do primeiro capítulo: *Biografie und Autobiografie*, em que a conjunção copulativa ligando os dois substantivos implicita uma relação de que aliás não são tiradas todas as consequências)[3]. Discordamos, porém, da insistência na ideia da *"renegação"* de Andersch ao partido comunista e anotamos a falta de referência ao decisivo momento de introversão, forçada pelas circunstâncias epocais.

---

[1] Cf. Wehdeking, in *Germanistik*, 1989, p. 743.

[2] Ursula Reinhold, *"Alfred Andersch. Politisches Engagement und literarische Wirksamkeit*, Berlin, 1988.

[3] Cf. *Id., ibid.*, pp. 12-17.

Finalmente anote-se que esta análise de raiz marxista salienta a relevância da doutrina de Sartre na construção do conceito específico de escrita defendido e praticado por Andersch, isto é, a compreensão da literatura como um fenómeno de comunicação com o leitor sob a égide do humanismo tradicional existencialista. Muito curioso é o interesse da autora pelas relações literárias entre Andersch e Ernst Jünger, tema polémico a que foi muito sensível o crítico Erhard Schütz.

Em meados de 1990, foi publicado por Stephan Reinhardt uma volumosa obra intitulada *Alfred Andersch. Eine Biographie*[1] que, em mais de setecentas páginas, apresenta nos mínimos pormenores, com o apoio de múltiplas informações escritas e orais, a totalidade da existência do escritor, como pode ler-se no prefácio: *"Ich habe versucht, Anderschs familiäre, literarische, intellektuelle, politische Entwicklungsgeschichte in Umrissen nachzuzeichnen (...).*[2] Trata-se, pois, de um estudo muito completo que ultrapassa em extensão e profundidade as obras anteriores sobre a temática biográfica. Dado que, a essa data, tanto esta parte introdutória do nosso trabalho como o segundo capítulo relativo à biografia de Andersch estavam já terminados, utilizámos a obra de Reinhardt sobretudo como material de consulta, relativamente a questões de pormenor, afim de completar certas informações antes adquiridas.

Além destas obras sobre a totalidade da produção anderschiana, contam-se ainda entre as nossas leituras dissertações de doutoramento que visam aspectos parcelares (aliás nenhum abordando sistemática e cientificamente a temática pessoal), que aqui registamos apenas porque serão eventualmente citados sempre que isso for oportuno: *Die Problematik des Intellektuellen im Werk von A. Andersch,* de Guy David John, Universidade de Zurique, 1977; *Menschenbild und Erzähltechnik in Alfred Anderschs Werken,* de Hrair Pischdovedjian, Universidade de Zurique, 1978; *"Alfred Anderschs* Winterspelt. *Der Mensch zwischen Bedrohung und Rettung",* de Stephen Mühlethaler, Universidade de Zurique, 1979; e *Aufbruch und Wiederkehr – Studien und Interpretationen zum Reise-Motiv im zeitgenössischen Roman, dargestellt am Beispiel Wolfgang Koeppens, Alfred Anderschs und Max Frischs,* pp. 96--160, de Thabti Sahbi, Universidade de Münster, 1981. A título de curiosidade, acrescentamos que, segundo apurámos, data já de 1966 a única dissertação de

---

[1] Stephan Reinhardt, *Alfred Andersch. Eine Biographie,* Zürich, 1990.

[2] *Id, ibid.,* p. 13.

licenciatura apresentada em Portugal sobre uma obra de Andersch: "Sansibar oder der letzte Grund. *Estudo sobre Alfred Andersch*, de Rosa Maria Pina Guerra, Universidade de Lisboa, 1966.

Após a análise conteudística dos principais títulos da crítica anderschiana, podemos concluir que, se bem que muito variados os aspectos temáticos abordados e extremamente valiosa a análise crítica apresentada, de que por isso nos serviremos com frequência, em nenhuma é tomado como finalidade principal o estudo do fenómeno de esteticização autobiográfica, e em algumas nem sequer é aflorada a relevância das vivências pessoais na construção do universo literário do autor. É esta lacuna, já detectada em 1986 por Irene Leonard, que, dentro das nossas possibilidades, nos propomos colmatar através da análise imanente dos textos já enumerados. O objectivo final deste trabalho decorre, portanto, da inexistência de um estudo exaustivo dedicado à detecção e tentativa de interpretação das incidências autobiográficas na obra anderschiana, com base numa análise textual apoiada nas teorias analíticas modernas.

## 5. Razões de uma (não) opção metodológica

*"Die Methode ist aus ihrem Gegenstand erwachsen, ist ihm entsprechend, weil eigens auf ihn zugeschnitten, ja geradezu mit ihm verwachsen"* (Irene Leonard, *Alfred Andersch*, 1986, p. 27).

Face à obra que se propõe abordar, o estudioso, o crítico literário ou o simples autor de uma dissertação tem à partida de confrontar-se com a questão do "método" a usar, isto é, na acepção etimológica do termo, "um caminho através do qual" se procura desbravar o sentido do texto. Num sentido pragmático o método consiste num conjunto, mais ou menos passível de flexibilidade, de princípios científicos normativos que a teoria da literatura vem determinando ao longo de anos de crítica literária como imprescindíveis para uma análise e interpretação rigorosas da obra escrita. Neste sentido há, pois, uma grande diversidade de métodos e, correspondentemente, existem obras de crítica que aplicam diferentes tipos de abordagem ao mesmo texto, facto que demonstra a extrema elasticidade e múltiplas potencialidades deste, isto é, a sua plurissignificação ou polissemia. Visto o texto por vários leitores, ele

torna-se como que o espelho reflector do olhar de cada um, estabelecendo-se assim entre criador e receptor um elo de comunicação inalienável através do objecto criado — o texto. O leitor é assim considerado como o factor determinante da existência do texto, sem o qual este não faria sentido, e é ainda a condição irrevogavelmente dialógica de todo o acto de linguagem[1]. Por outro lado, segundo Umberto Eco, "um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade comunicativa concreta, mas também da própria potencialidade significativa."[2]

Partindo destes pressupostos muito gerais, admitimos, pois, que entre o autor real e o leitor real (tal como entre o autor implícito e o narrador e entre este e o narratário) se pode estabelecer uma comunicação dinâmica, um diálogo cujo objecto intermediário é o texto, à volta do qual se conjuram cumplicidades entre ambos os pólos do acto literário. Desde o início do nosso trabalho assumimos como leitora esse pacto de cumplicidade com a obra de Alfred Andersch, uma conivência forjada no amor à sua escrita mas que, por isso mesmo, impunha com exigência maior a escolha de uma via de abordagem cientificamente rigorosa.

Poder-se-ia ter optado, por exemplo, pelo método sociológico ou de tendências sociologizantes, ou por uma análise psicológica ou com apoio da psicanálise, ou um estudo semiótico ou apenas a análise imanentista do tipo da corrente americana do *"new criticism"*. A nossa solução da busca de um método que se adequasse ao tipo de investigação a fazer foi justamente a *não* opção por um método fixo, pronto a ser aplicado sem quaisquer hipóteses de desvio e a encaixar devidamente nos textos a abordar. Para esta decisão tomada conscienciosamente e depois de pesados os prós e os contras, contribuiu não só a leitura de obras críticas sobre o autor, mas alguns testemunhos de críticos, palavras às vezes encontradas casualmente. Esse é o caso das declarações do crítico Óscar Lopes numa entrevista: *"De uma maneira geral, quando estou perante um texto que me interessa, não sei* a priori *como lhe vou pegar, se a análise é centrípeta, por exemplo, sociologizante, se é centrífuga, assente em preocupações inerentes ao texto. Nunca se sabe onde o texto acaba e onde começa"*.[3] Está aqui patente a oposição entre a tendência formalista da concepção do texto como uma entidade imanente de que resulta uma análise interna restrita, sem extrapolações paratextuais, e, por outro lado, o método assente numa concepção sociológica ou

---

[1] Cf. Carlos Reis e Ana C.M. Lopes, *Dicionário de narratologia*, Coimbra, 1987, p. 210.

[2] *Apud* C. Reis, *op. cit., id., ibid.*.

[3] Óscar Lopes, em entrevista conduzida por António Mega Ferreira, in *Jornal das Letras e Artes*, n.º 92, de 10-16 de Abril de 1984, pp. 18/9.

mesmo marxista, que parte da inter-relação entre as infra-estruturas económico-sociais e a superestrutura cultural, de que podem ser exemplos os métodos sociológicos de Georg Lukács e Lucien Goldmann, por exemplo. Em seguida o crítico observa que *"embora as técnicas de análise do texto, nomeadamente a semiologia, possam trazer contribuições importantes, não pode contudo encarar-se o texto apenas como objecto de um exercício com regras pré-determinadas. O que há de importante num texto é que ele coloca sempre problemas novos, e que isso nos obriga a reajustar constantemente a técnica de abordagem".*[1] É esta maleabilidade na busca de respostas às questões que surgem em cada texto que nos parece dever ser um pressuposto de qualquer análise, se bem que a um espírito mais rigorista possa parecer menos responsável por "menos" científica. Ao contrário, cremos poder ser um tanto redutor e por isso cientificamente menos abrangente o facto de o crítico se sujeitar absolutamente a um caminho determinado sem admitir quaisquer desvios ou simples variações resultantes, por um lado da sua subjectividade e por outro, fundamentalmente, do carácter específico de cada texto, que por vezes como que "pede", "exige" tacitamente, só porque existe tal como é, uma abordagem muito própria.

No que diz respeito concretamente à obra de Alfred Andersch , isto mesmo é defendido zelosamente pela autora de uma das obras críticas mais recentes e mais originais, publicada quando este trabalho estava já adiantado e portanto estava escolhido e a ser aplicado o tipo de abordagem que reputámos como o mais apropriado. *A posteriori*, portanto, a (não) opção que fora alvo das nossas reflexões encontrou na opinião de Irene Leonard pontos de contacto que nos forneceram mais uma justificação (vinda de uma fonte avalizada) para a decisão tomada.

Apresentando as conclusões de um outro crítico — George Steiner — sobre a atitude do leitor perante a obra literária e a interpretação desta,[2] a autora conclui pela *não* adopção de um método consagrado previamente pela teoria da crítica literária. Segundo os pressupostos de G.Steiner, a abordagem de um texto por parte do leitor crítico desenrola-se em várias fases: a confiança inicial, uma entrega sem reservas ao texto, seguida de uma fase agressiva — uma investida distanciadora contra o texto — e, finalmente, a síntese dos dois movimentos, a fusão entre a subjectividade da compreensão empática e a necessária distância objectiva: *"Die Kunst der Interpretation*

---

[1] *Id., ibid..*

[2] Aliás, informa a autora, o artigo de G. Steiner versa o processo da tradução literária para outra língua e não a interpretação de um texto, mas ao aplicar o modelo de tradução à hermenêutica literária, I. Leonard justifica a sua decisão com palavras do próprio Steiner: *"inside or between languages, human communication equals translation"*(*apud* I. Leonard, *op. cit.*, 1986, p. 25, nota 28).

*bestünde darin, eine neue Form von Objektivität anzustreben, wobei der Leser* nach *seiner Invasion dem Text seine Autonomie wieder zurückerstattet (...) Nur die Art von Objektivität ist für die Interpretation erstrebenswert, zu der man unter dem vollen Einsatz seiner Subjektivität vorgedrungen ist."*[1] Centrando-se na questão pendente do método a usar na análise da obra de Andersch, I. Leonard conclui que para as suas investigações não se apropriou de qualquer modelo de abordagem já existente[2] em que tentaria integrar à força as suas próprias conclusões, mas antes procurou extrair do material a estudar o instrumentário necessário, tal como descreve Steiner (afinal, o modelo de I.Leonard, embora apenas teórico): *"Die Methode ist (...) aus ihrem Gegenstand erwachsen, ist ihm entsprechend, weil eigens auf ihn zugeschnitten, ja geradezu mit ihm verwachsen. Wir versteigen uns sogar zu der Behauptung, daβ wir diese* Methode *aus Anderschs Werk selber beziehen, daβ wir als Leser seiner Produkte nichts anderes tun, als das nachzuvollziehen, was seine Protagonisten vor uns vollzogen haben"*[3]. Assim, a questão acerca do seu método é facilmente respondida pela própria obra de Andersch, que pela sua estrutura interna contém elementos proporcionadores de uma via de acesso ao seu interior: *"So hat uns das Thema (...) auch den Weg gewiesen zu seiner Entzifferung."*[4]

Parafraseando a autora, bem podemos afirmar que o nosso processo de abordagem dos textos autobiográficos de Andersch surgiu deles mesmos, das inter-relações, movimentos dialécticos e tensões internas que neles detectámos, partindo do princípio de que um texto é um organismo vivo e dinâmico. Assim, na nossa função de leitora crítica, apenas tentámos organizar, completar e interpretar o que os sujeitos narradores e/ou vivenciais dos textos sugerem ou apresentam: esta tarefa, como teremos ocasião de demonstrar, foi relativamente facilitada pelas numerosas declarações, esclarecimentos e tentativas de interpretação feitas pelo próprio escritor sobre aspectos da sua própria obra. É neste sentido que assumimos determinantemente a intenção de "deixar falar o próprio autor", conscientemente fazendo largo uso de citações suas na escrita ou em entrevistas, bem assim como das suas personagens ficcionais, na convicção de que, melhor que a nossa visão mediata do texto é o próprio texto que fala por si mesmo, sendo o nosso papel o de intermediária tão fiel quanto possível, do

---

[1] *Id., ibid.*, p. 27.

[2] Mantendo as devidas distâncias, podemos igualmente dizer que, a despeito de termos procedido à leitura de grande número de obras críticas, não partimos de qualquer modelo crítico sobre escrita autobiográfica, embora obviamente em várias tenhamos colhido informações avulsas de técnicas processuais sobre motivos e tópicos, que consideramos de muita utilidade para o nosso trabalho.

[3] *Id., ibid.*.

[4] *Id., ibid.*,

sentido último da escrita. Isto mesmo, aliás, se deduz das palavras já citadas de Irene Leonard.

Por outro lado, o tema escolhido forneceu um determinado conjunto de textos a focar obrigatoriamente — os escritos de carácter autobiográfico — e simultaneamente o processo metodológico para descrevê-los e interpretá-los. Assim, na sequência das concepções de Steiner adoptadas por I. Leonard, consideramos que a própria natureza confessional do material autobiográfico exigiria um empenhamento pessoal mais pronunciado que face a outro tipo de textos; porém, essa subjectividade do olhar teria naturalmente de exigir como contrapartida necessária uma distanciação crítica capaz de manter a análise dentro dos limites do científico, sem extrapolações de cunho impressionista, perigo em que de modo algum queremos incorrer. Com efeito, põe-se muito particularmente a este género de pesquisa um problema porventura dificilmente evitável e de que, por isso mesmo, o investigador deve estar plenamente consciente: trata-se do perigo, que ameaça a análise crítica da temática autobiográfica, da projecção do Eu que investiga sobre o objecto investigado. Isto mesmo observa o crítico Rudolf Käser no prefácio de uma obra, curiosamente intitulada *"A dificuldade de dizer Eu"*, sobre a retórica da apresentação do Eu em textos do *"Sturm und Drang"*, de Herder, Goethe e Lenz: *"Daß bei dieser Thematik die Gefahr der Projektion des Eigenen auf den Gegenstand droht, war mir stets bewusst. Doch der Ausweg in eine operationalisierbare Methode hilft da nicht weiter"*.[1] Segundo este autor, o método adequado para obviar a este problema será o que exige a colocação do texto em primeiro plano, afastando assim o perigo do impressionismo subjectivista na análise. Käser teria tentado esquivar-se a qualquer imposição metodológica, tendo optado pelo que chama *"seinen ekletischen Methodenpluralismus"*[2], decisão da qual, como veremos, se aproxima muito a nossa própria. Este é, pois um processo consciente, o de dar toda a prioridade ao texto, fazê-lo falar e só posteriormente deixar pronunciar-se a nossa subjectividade. Por outro lado, também o confronto com a especificidade de um texto descritivo de vivências interiores implica um conhecimento mínimo (ou pelo menos uma tomada em consideração) de dados psicológicos, não só a nível da psicologia do comportamento mas também da psicologia mais profunda do ser humano, podendo ser importante o contributo de dados da psicanálise. Não por acaso, os críticos invocam as teorias de Freud nas suas obras, como é o caso de Wehdeking e I. Leonard, que citam

---

1 Rudolf Käser, *Die Schwierigkeit, ich zu sagen. Rhetorik der Selbstdarstellung in Texten des "Sturm und Drang". Herder-Goethe-Lenz"*, Bern, 1988, XVII.

2 *Id., ibid.*.

o filósofo quatro e três vezes, respectivamente, a propósito de certos momentos da escrita anderschiana que teremos ocasião de assinalar.[1]

Não há dúvida que, com o apoio de certos aspectos da aplicação da doutrina freudiana, se pode afirmar haver uma certa relação entre a obra artística e a psicanálise; porém, esta preocupou-se sobretudo com a interpretação da biografia de artistas, o que não oferece qualquer interesse para um tipo de teoria literária que rejeita o biografismo e se centra, não na pessoa do escritor, mas na obra como produto de um certo indivíduo situado num determinado tempo e meio social. Neste caso, portanto, um contributo da psicanálise susceptível de ser aplicado à obra literária é o facto de esta ser o resultado de associações de ideias, repetição de determinados esquemas, estruturas, símbolos e formas linguísticas que formam uma intrincada rede motívica, e ainda de complexas constelações actanciais, o que remete para a base da prática psicanalítica: a análise da associação livre de ideias, das repetições obsessivas, do sentido simbólico dos sonhos. No caso de Andersch ser-nos-á possível, por exemplo, detectar a sua insistência repetitiva em determinados motivos cuja interpretação profunda e "significado interior" (*"innere Bedeutsamkeit"*, na terminologia freudiana) leva ao conhecimento da *"realidade psicológica"* do Eu sujeito tomado como objecto, exercendo, portanto, uma espécie de auto-análise no sentido psicanalítico, que lhe permite a consciencialização da sua verdade.[2] A confirmar a legitimidade do aproveitamento de elementos da psicanálise para o estudo de certos textos pessoais (ou pelo menos para alguns aspectos destes), refira-se a explicação do próprio Eu narrador do primeiro relato autobiográfico de Andersch ao tentar dar, entre outros, um sentido psicanalítico à sua atitude de introversão face à ascensão do nacional-socialismo, em 1932-33: *"Das war (...) psychoanalysiert eine Krankheit als Folge des traumatischen Schocks, den der faschistische Staat bei mir erzeugt hatte"* (KF, 46, sublinhado por nós).

A um outro nível de leitura dos textos consideramos de grande relevância todos os trabalhos prévios, rascunhos e apontamentos de Andersch, reveladores da génese e do processo evolutivo das obras que tivemos ocasião de conhecer melhor

---

[1] É um dado adquirido no nosso século, o recurso às teorias freudianas quando se trata de abordar o acto (escrito ou oral) de evocação do passado; na verdade, é a tentativa de exploração do subconsciente que constitui afinal a base material das teorias filosóficas assim como da técnica terapêutica de Freud. É curioso assinalar desde já o facto de o próprio Freud ser o sujeito protagonista de um fragmento textual de Andersch.
Das observações que fazemos sobre este assunto não deve deduzir-se, evidentemente, que tenhamos feito qualquer estudo sistemático da aplicação literária de um método baseado na psicanálise, trabalho que não constitui o nosso objectivo e para o qual, obviamente, não temos a devida preparação.

[2] *Apud* Gunda Lusser Mertelsmann, *Max Frisch. Die Identitätsproblematik in seinem Werk aus psychanalytischer Sicht*, Stuttgart, 1976, pp. 232 ss.

através da pesquisa dos manuscritos.[1] Uma vez que procuramos detectar as fases evolutivas da criação anderschiana a partir dos primeiros estímulos, tópicos e registos até à forma final, pode falar-se num processo de abordagem numa perspectiva genética e da composição estética a que subjazem princípios de carácter psicológico-formal. Na prática, a adopção deste "método" saldar-se-á pela tentativa de descoberta do modo como é feita pelo sujeito narrador a articulação dos factos por ele vividos no passado e evocados no presente da escrita, quais os elementos novos que ele vai introduzindo de texto para texto: trata-se de decompor o tecido ficcionalizado, de fazer a desmontagem da escrita para recuperar a vivência original e avaliar o processo de montagem autobiográfica operada pelo Eu narrador. Pode assim fazer-se a comparação entre as diversas formas de apresentação de um mesmo tema, motivo ou episódio, redundando portanto esta técnica também num processo comparativo, dialógico, de busca da intertextualidade existente entre os diversos textos.

Partindo do pressuposto já registado de que a literatura é um acto de comunicação entre um produtor/emissor e um destinatário/receptor, isto é, uma relação dialógica a vários níveis (comunicação entre autor e leitor, entre narrador e narratário e entre as personagens), consideramos que uma das vias possíveis e mais fecundas é a análise desses diferentes planos de comunicabilidade. No processo analítico de cada um dos textos que constituem o *corpus* deste trabalho tomaremos em conta as relações intrínsecas existentes entre as figuras, portanto no interior do mundo narrado e entre o autor implícito como consciência estruturante do texto e o leitor implícito. Mas, tratando-se de escrita autobiográfica, é decisivo o estudo das relações entre o sujeito enunciador do discurso (que pode tomar formas várias, embora todas com a mesma função básica — apresentar a evocação de factos vividos pelo protagonista) e o narratário. Isto implica o estudo da diversidade das situações narrativas criadas, a que aplicaremos um determinado instrumentário, como se dirá oportunamente. Pela mesma razão é evidente a importância do autor real que em toda a escrita, mas particularmente na escrita de cariz autobiográfico, tem de ser considerado na sua condição de indivíduo integrado social e historicamente como a fonte de todo o material narrado, obtido a partir da evocação de vivências pessoais.

---

[1] Devemos referir que, de acordo com a vontade expressa de Gisela Andersch, (reportamo-nos a informações obtidas no Verão de 1987), o Arquivo de Literatura de Marbach/Neckar, onde se encontra todo o espólio do escritor, apenas permite a consulta dos manuscritos de obras que vieram a ser publicadas, o que significa que grande parte do trabalho de criação não pode ser divulgado, precisamente, talvez, as páginas que mais interessariam por serem as mais ocultas e por isso mesmo mais significativas.

Pode assim deduzir-se que na desconstrução dos textos anderschianos procuramos também apoiar-nos em aspectos da *"teoria da comunicação"*,[1] que nos permite uma leitura crítico-interpretativa, com a possibilidade de preencher as lacunas intencionais da escrita, isto é, os chamados *"pontos vazios"* e *"pontos de indeterminação"* (respectivamente, segundo a terminologia iseriana —*"Leerstellen"*, e ingardiana — *"Unbestimmtheitsstellen"*)[2]. Esta tarefa do leitor crítico não é por vezes muito fácil, dado que alguns textos podem apresentar passos lacunares tão numerosos e complexos, que exigem a sua colaboração activa para uma descodificação eficaz do texto, que assim é caracterizado pelo que se denomina *"estrutura apelativa" (Appelstruktur")*[3]. Esta exigência criada pela natureza estrutural do texto faz do leitor um co-autor literário, portanto um elemento fundamental e determinante do acto da escrita.

No que diz respeito ao instrumentário técnico e à terminologia adoptada na análise formal do texto, seguimos não só a obra de Franz Stanzel (especificamente no que concerne a questão das situações narrativas e o estatuto do narrador) mas também a de Gérard Genette e ainda a de Dorrit Cohn, que procede a uma certa simbiose das teorias dos dois autores[4]; quando necessário, usaremos também a terminologia instituída pelo estruturalismo barthesiano.

Sem nos limitarmos a uma análise imanente, exclusivamente formalista, por redutora e mecanicista, consideramos o texto como uma entidade específica, uma unidade estrutural autónoma, mas obviamente não em absoluto independente, devendo portanto serem considerados os pressupostos sócio-históricos da escrita anderschiana. Deste modo, sem cairmos no excesso de fazer corresponder

---

[1] *Vd.* Johannes Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, 1973; Aleksandra Okopien-Slawinska, *Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation, in* Rolf Fieguth *(Hg.)*, 1975, pp. 127-47. No respeitante à teoria da comunicação seguimos o pertinente resumo apresentado por Gonçalo Vilas Boas (cf. G. Vilas Boas, *A trilogia de Wolfgang Koeppen. Um discurso de resistência*, Diss. Porto, 1987, pp. 60-109). A propósito deste método e ainda do facto, já justificado, da não adopção de um determinado modelo metodológico, devemos acrescentar que, estando o presente trabalho já estruturado, foi publicado um volume que, alguns anos antes, ter-nos-ia seguramente fornecido um modelo de aplicação da teoria da comunicação à obra de Andersch. Trata-se da obra de Madeleine Salzmann, *Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. Mit kommunikationsorientierten Analysen der Autobiographien von Max Frisch, Helga M. Novak und Elias Canetti*, Bern/Frankfurt/New York/Paris, 1988.

[2] *Vd.* Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München, 1976; também, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen der Roman von Bunyan bis Beckett*, München, 1972; Roman Ingarden, *A obra de arte literária*, trad. A.Beau, *et alia*, , Lisboa, 1965.

[3] *Cf.* W. Iser, *op. cit.*, 1976, p. 249.

[4] *Vd.* Franz Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1982; G. Genette, *Figures III*, Paris, 1972; *Introduction à l'architexte* ,1979; *Nouveau Discours du récit*, 1983. Dorrit Cohn, *Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in Fiction*, Princeton 1978.

automaticamente à infra-estrutura económico-social e à conjuntura histórico-política a superestrutura cultural (e portanto literária) em consonância com uma interpretação ortodoxa da teoria marxista, temos de ter em conta o enquadramento histórico, o meio familiar e social onde surgiu e que condicionou o indivíduo Andersch e a sua obra.

O que acabámos de expor constitui, pois, não um método único a seguir como modelo exclusivo, mas certos princípios normativos básicos em que nos apoiamos para organizar o trabalho de apresentação da obra autobiográfica de Alfred Andersch; é, assim, uma via que ensaiamos para chegar a conclusões válidas sobre o modo de esteticização da sua vida. Trata-se, portanto, de um método compósito que considera os dois pólos da obra literária: a produção do texto por um lado e, por outro, a comunicação deste texto com o leitor. Assim, serão tidos em conta os processos genéticos do texto, a composição interna deste a partir das vivências reais (uma espécie de *"Entstehungsgeschichte"*), o significado do tempo da escrita e o modo como factos autênticos se tornam literatura e ainda o confronto entre os vários escritos com o mesmo motivo, isto é, a detecção de intertextualidade na escrita autobiográfica anderschiana. Por outro lado, de acordo com a estética da comunicação, visamos também a relação do Eu narrador com o narratário através do mediador que é o texto e, no espaço interior deste, a comunicação entre o narrador e os diversos actantes e as relações internas destes entre si, que podem revelar aspectos menos claros da vivência real do sujeito, transfigurada no acto literário.

Em aspectos mais concretos, saliente-se que a análise textual será subordinada a uma série de motivos cronologicamente organizados que podem surgir em textos de formas e tempos variados; por isso será feita a articulação entre uma análise motívica e uma análise textual imanente, o que se justifica pelo facto de, para descobrir a evolução e as *nuances* do Eu autobiográfico, ser preciso seguir linearmente o ritmo da narração, ver qual a estrutura dos níveis narrativos, o sentido do uso das diferentes pessoas pronominais e do jogo dos tempos verbais usados. Assim, em certos casos, há necessidade de abordar o mesmo texto para motivos diversos e por isso em momentos diferentes da análise, o que poderá fazer-nos correr o risco de repetição ou fragmentariedade na apresentação, risco que assumimos por ser este processo, na questão em causa, a única alternativa que julgamos viável.

Devemos ainda acrescentar que os numerosos textos analisados têm extensão e graus de interesse muito diversificados, por isso nem todos serão abordados com a mesma profundidade e pormenor. A sua desigualdade e heterogeneidade, tanto na intencionalidade do autor como na nossa interpretação como leitora crítica leva, por exemplo, ao facto de textos muito curtos exigirem, por vezes, uma análise muito mais longa e complexa que outros mais longos.

Finalmente consideramos que a análise de cada motivo contém já um certo conjunto de ilações em ordem à prossecução do nosso objectivo, pelo que a conclusão final do trabalho não será muito circunstanciada, mas antes uma espécie de resumo, que consubstancia a totalidade das conclusões parciais.

# Capítulo I

## Pressupostos teóricos da Literatura Autobiográfica

> *"Allmählich hat sich mir herausgestellt, was jede große Philosophie bisher war: nämlich das Selbstbekenntnis ihres Urhebers und eine Art ungewollter und unvermerkter mémoires"* (Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 1886, in *Werke in sechs Bänden*, Band 4, 1980, p.571).

> *"Toute écriture, à partir de la première, est écriture de soi, signature d'un individu qui s'ajoute à la nature, se donnant ainsi la possibilité d'en redoubler en esprit et d'en transfigurer les significations. Se dire soi-même, s'énoncer et s'annoncer à la face du monde et des hommes, c'est se présenter à soi-même sous un jour nouveau, même si l'on se borne à s'affirmer tel que l'on est ou tel que l'on croit être.*
> *Lorsque l'homme qui écrit se prend lui-même comme sujet-objet de ses écritures, il inaugure le nouvel espace de l'intimité, dialogue de soi à soi, à la recherche d'une coïncidence impossible, car le moi témoin n'est pas identique au moi tenu à distance, et dont il s'agit de dessiner les configurations* (Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, 1991, p. 22).

> *"Le fait est là (...), les hommes, à travers les siècles , ont été tentés de dialoguer avec eux-mêmes (...). Celui qui écrit de soi, qui s'incarne sous les espèces de l'écriture, se prend lui-même à témoin de ce qu'il est, et les autres avec soi"* (*id, ibid.*, p. 59).

O objectivo deste trabalho não é estudar, através da análise de obras de um ou mais escritores, uma forma literária determinada — a autobiografia nos seus diversos aspectos —, tentando chegar a conclusões globais de ordem teórica. É, diferentemente, procurar descobrir, com o apoio de informações fornecidas por uma vasta bibliografia existente sobre o assunto, qual é a especificidade da escrita pessoal de Alfred Andersch, tomando como pressuposto na análise dos seus textos as teorias mais recentes sobre este tipo de literatura.

Assim, antes de procedermos a esse estudo, urge debruçarmo-nos sobre algumas questões suscitadas pela existência de textos narrativos a que é aplicada a designação genérica de "escrita autobiográfica" que desde há algum tempo tem sido alvo de um interesse crescente por parte da crítica.[1] Este facto decorre do enorme surto de escritos de carácter pessoal verificado nas últimas décadas no panorama literário da Europa.[2] Por outro lado, a expressão em causa engloba tipos muito diversos de formas narrativas, que tentaremos distinguir para melhor determinar se existem e em que consistem os traços peculiares da obra anderschiana. Para além da necessária delimitação e correspondente definição das várias formas de literatura consideradas autobiográficas pelos estudiosos e teorizadores deste assunto, são múltiplos os problemas a abordar, sendo alguns indiscutivelmente controversos. Deve, por exemplo, pôr-se primeiramente a questão elementar, embora polémica, se a autobiografia e formas afins podem legitimamente ser tomadas como um género literário autónomo ou se serão integráveis em algum dos existentes como tal [3], isto é, em que medida a autobiografia *é* literatura e, sendo-o, como distingui-la da escrita de ficção e da obra ficcional com fundo autobiográfico. É necessário tentar encontrar a melhor definição para este género, se realmente o é, e ainda analisar o modo como tem vindo a desenvolver-se ao longo de séculos de tradição literária esta forma de escrita e, especialmente, observar a sua evolução nos últimos anos.

Tais problemas são de ordem externa, pertencendo mais à história da literatura e à visão flutuante desta através dos tempos. Mais complexos, porém, são os que incidem sobre a estrutura interna e natureza intrínseca da escrita autobiográfica e que exigem o contributo de elementos psicológicos, psicanalíticos, filosóficos, sociológicos e, obviamente, linguísticos e poetológicos, problemas que tentaremos abordar nesta análise, tão rigorosamente quanto permite uma visão muito geral: são eles, por exemplo, a distinção entre o Eu épico e o Eu autobiográfico, a questão da identidade do Eu e da subjectividade na literatura, os limites da possibilidade de transposição do Eu para a exterioridade da escrita, a distinção entre ficção e realidade (e as questões daí decorrentes — a realidade da ficção e a ficção da realidade), o complexo problema da autenticidade e grau de veracidade na reconstituição do passado através da sua fixação

---

[1] Ao afirmar que este interesse pela autobiografia e pela ficção autobiográfica tem dominado a crítica literária nos últimos anos, Paul Jay justifica o facto com a preocupação crescente dos críticos relativamente ao problema do sujeito no discurso literário e pelo papel da memória como operação mental e afectiva condicionante da reconstrução do passado. (Cf. P.Jay, "Being in the text: Autobiography and the problem of the subject," in *Modern Language Notes*, vol. 97, Nr. 4, May, 1982, p.1045).

[2] Em França existe mesmo uma edição em franco progresso, especificamente destinada a relatos pessoais, que detém o significativo título proustiano *Les éditions du temps retrouvé.*

[3] Não nos deteremos, por ser inoportuno, na questão renovadamente sujeita a investigações e debates, da demarcação e caracterização dos chamados "géneros literários", tomando portanto como pressuposto as definições consagradas tradicionalmente pela história e teoria literárias.

pela escrita e, neste contexto, a responsabilidade da memória no acto autobiográfico, e ainda as implicações que têm na escrita autobiográfica as categorias do espaço e do tempo.

Propomo-nos assim traçar uma breve panorâmica destes aspectos, centrando a atenção especialmente nos estudos feitos a partir da década de 70[1] do nosso século, em que começaram a surgir obras críticas ou históricas dedicadas à autobiografia, sendo contudo muito anterior a prática da escrita autobiográfica, como pertinentemente afirma o crítico Georges May: *"Ce qui revient à dire que l'épanouissement du genre — si c'en est un — a précédé d'environ deux siècles celui de sa théorie — si c'en est une"*.[2] Da insistência deste crítico no uso da conjunção condicional facilmente se pode deduzir que a discussão de tópicos fundamentais relativos ao género e à teoria da autobiografia se mantém em aberto; seria portanto estultícia da nossa parte apresentar respostas definitivas ou radicais a propósito de certas questões. Limitar-nos-emos, pois, a expor toda a gama de problemas e respectivas tentativas de solução sugeridas por alguns autores e a esboçar a nossa opinião, adquirida pela experiência da leitura de escritos autobiográficos e de obras teóricas.

## 1. Origem terminológica

O termo "autobiografia", que tem origem na palavra grega composta de três elementos — *autos* (próprio); *bios* (vida); *graphein* (escrever) —, é novo relativamente ao início da literatura: surge no século XVIII, primeiro em alemão e depois em inglês, destronando a expressão tradicional herdada do francês — "*mémoires*", que por sua vez corresponde à ideia implícita no vocábulo latino "*commentarii*" e no grego "*hypomennata*", termo usado na Grécia Antiga com o significado de "notas de conteúdo objectivo para relatos oficiais". Esta origem remota do termo está assim muito longe do sentido actual do conceito, que sofreu profunda evolução. Em língua alemã o vocábulo surge pela primeira vez na variante "*Selbstbiographie*", numa colectânea publicada por David Christoph Seybold, sob o título *Selbstbiographien berühmter Männer*, de 1796. O termo "*Autobiographie*" é usado em 1798, na revista-manifesto do

---

[1] Serão tidas em conta e eventualmente citadas, porém, obras anteriores por serem consideradas "clássicas" na abordagem deste tema, facto que está implícito na compilação e reedição muito recente de textos teóricos do início do século XX, como é o caso do ensaio de Wilhelm Dilthey, de 1906-11, incluído num volume editado em 1989: Günter Niggl (Hg..), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, 1989.

[2] Georges May, *L'autobiographie*, Paris, 1979, p. 9.

Romantismo, *Athenaeum* (1798), por Friedrich Schlegel, o teórico do movimento.[1] Aos dois termos citados junta-se outro — "*Erlebnis*" e, por extensão, "*Erlebnisdichtung*" (e mesmo "*Bekenntnisdichtung*") que complicam ainda mais a questão da tradução do termo originário nas várias línguas.[2]

Em Inglaterra, segundo consta do *Great Oxford Dictionary*, só em 1809 o termo "*Autobiography*" se tornou familiar, quando o poeta romântico Robert Southey o usou num artigo da revista *Quarterly Review*[3], tendo depois sido importado pela França no início do século XIX. Por outro lado, a palavra "biografia " teria surgido muito mais cedo, cerca de 1660 e, caso um autor escrevesse memórias da sua vida, poderia apresentá-las sob diversos títulos, tais como *Book of my life, Record of the life of me,* ou simplesmente, *Of myself.*[4]

É interessante anotar o termo escolhido por Philippe Lejeune aquando dos seus projectos de investigação sobre a literatura autobiográfica francesa no século XIX; afirmando que se deveriam considerar os conceitos usados na época estudada, escolhe o termo usado numa obra de crítica:"*J'ai choisi le terme de* littérature personnelle *d'après l'article-pamphlet de F. Brunetière* La littérature personnelle (1888)."[5]

## 2. Autobiografia *é* Literatura?

Um dos problemas postos com mais frequência é o que o crítico Janós Szávai formula do seguinte modo: *"[dans l'autobiographie] avons-nous affaire à un mouvement littéraire, ou celui-ci dépasse-t-il la littérature? (...) L'autobiographie fait-elle*

---

[1] Cf. G. Gusdorf, *op. cit.*, 1991, p.65.

[2] Cf. Ingrid Aichinger, "Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk," in *Österreich in Geschichte und Literatur*, 14. Jhg., Oktober, Heft 8, 1970, p. 419.

[3] Sendo talvez desconhecidas dos leitores portugueses as circunstâncias em que pela primeira vez ocorre este termo na língua inglesa, e porque o episódio tem para nós o seu quê de curioso e inesperado, apresentamo-lo brevemente: Southey escrevera na revista supracitada um artigo contendo uma panorâmica geral da literatura portuguesa em que mencionara um livro dum pintor português sobre a sua própria vida, que em Portugal fora totalmente ignorado (trata-se do pintor Vieira Lusitano) mas que é classificado pelo poeta inglês como "um espécime único e muito interessante de autobiografia". (Cf. Olívio Caeiro, *O Diário de Platen-Hallermünde. Expressão duma crise espiritual*, 1968, p. 287; tb., cf. Jürgen Kuczynski, *Probleme der Autobiographie*. 1983, pp. 7/8).

[4] Cf. G. Gusdorf, *op. cit.*, 1991, p. 67.

[5] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, 1975, p.335.

*partie de la littérature?"* [1] Há várias respostas para estas questões, podendo mesmo algumas tocar os extremos: alguns autores rejeitam decididamente a autobiografia como género literário, expulsando-a da literatura, das chamadas *"belles lettres"*, considerando-a um fenómeno originariamente falso e supérfluo; outros, pelo contrário, alargam o conceito de autobiografia quase até ao infinito dos horizontes da literatura, considerando que, no fundo, toda a expressão literária é uma confissão e, por conseguinte, uma obra autobiográfica. Na generalidade, os críticos iniciam os seus estudos sobre a problematização do fenómeno autobiográfico com esta questão, metaforicamente consubstanciada no sugestivo título que, em 1965, portanto numa fase ainda relativamente incipiente deste tipo de investigações, Stephen A. Shapiro apôs a um artigo — *"The Dark Continent of Literature: Autobiography"*. Este autor argumenta que no tema, na estrutura e na intenção, a autobiografia frequentemente não se distingue de outras formas de arte literária[2], do que se pode inferir que ele reivindica para a escrita autobiográfica um lugar, específico embora, dentro da literatura.

Comentando aquele título, o articulista Barret J. Mandel afirma que os críticos, ao imporem a ideia de que a autobiografia é um género literário genuíno, prestaram um bom serviço a esta forma, que até muito recentemente era considerada "o continente negro"; acrescenta porém que muitos se excederam no zeloso desejo de convencer os outros de que a autobiografia é arte, tanto quanto qualquer outra forma de literatura,[3] e assim introduz algumas reservas que fazem deste tipo de escrita uma categoria *sui generis: "We must now remind ourselves that although autobiography is literature, it is literature with a difference. In autobiography, unlike fiction, we expect the work to embody, even in its illusion, the truth of the life of the writer. As critics we may speak academically of the* illusion *of truth in autobiography, but I suspect that even the most punctilious critic expects truth as well as illusion in autobiography".*[4]

Segundo Elisabeth Bruss, a autobiografia existe em função das regras da literatura isto é, se for integrada nas normas convencionais que regem o acto literário: *"It is only by virtue of the constitutive rules of literature that the features of a given text* count as *signals of autobiography. Outside of the social and literary conventions that create and maintain it, autobiography has no features — has in fact no being at all".*[5]

---

[1] János Szávai, "Le place et le rôle de L'autobiographie dans la littérature", in *Acta Litteraria*, Tomo 18, Fascículos 1-2, 1976, p. 398.

[2] Cf. James Olney, "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction", in James Olney (ed.) , *Autobiography: Essays, Theoretical and Critical*, Princeton/New Jersey, 1980.

[3] Cf. Barret J. Mandel, "Full of life now", in J. Olney (ed.), *op. cit.*, p. 62.

[4] *Id., ibid.*.

[5] Elizabeth Bruss, *Autobiographical acts. The changing situation of a literary genre*, 1976, p.6.

Georges Gusdorf preconiza a existência literária da autobiografia como decorrente do seu sentido simbólico e parabólico, que a leva a submeter-se às mesmas leis e condições do meio narrativo que utiliza, tal como acontece com qualquer outra expressão literária não lírica ou dramática: "*Toute autobiographie digne de ce nom se distingue du* curriculum vitae *ou de la notice biographique en ce qu'elle revêt la signification d'une parabole*"[1]. Por outro lado, citemos o crítico Paul de Man que, acentuando a dificuldade de definir autobiografia, conclui de forma dialéctica: "*But just as we seem to assert that all texts are autobiographical, we should say that, by the same token, none of them is or can be*".[2] Neste mesmo sentido segue a opinião extrema de Peter Sloterdijk: *Begreifen wir* Literatur *als die klassische Organisatonsform von Erfahrung im bürgerlichen Zeitalter, so ist die Autobiographik das subjektive Zentrum der ästhetischen Organisation lebensgeschichtlichen Wissens, also in gewisser Weise das Paradigma von Literatur überhaupt. Zugleich sprengt die autobiographische Literatur den Rahmen der Literatur als Kunst, da sie wie sonst kaum eine Gattung den Anspruch auf Wahrheit und Lebensnähe erhebt. Die Autobiographik ist jener Typus von Literatur, der im Übergang von Erfahrung zu ästhetischer Abstraktion haltmacht*[3].

Não sendo nosso desígnio avaliar em profundidade a justeza das diversificadas opiniões sobre o verdadeiro lugar da autobiografia na literatura (ou fora dela), afirmamos contudo que é nossa convicção terem ambas as posições o seu grau de verdade e uma certa dose de rigor. O estudo da evolução da escrita autobiográfica ao longo do tempo e a análise de cada autobiografia poderiam levar-nos a uma conclusão mais ou menos definitiva sobre o direito, ainda hoje em discussão, de a autobiografia pertencer de facto à literatura e reivindicar para si um lugar reconhecido entre as diversas formas literárias. Não obstante uma cer indefinição, defendemos que, sendo geralmente a autobiografia um ajuste de contas do autobiógrafo com o seu passado, se torna quase inviável não haver na reconstituição de vivências pessoais pertencentes a um tempo definitivamente perdido um certo pendor literário; o acto de reminiscência, a comparação mesmo implícita ou inconsciente entre o que se é no presente e o que se foi no passado leva o autor da evocação a um certo estado emocional que pode e acaba por desabrochar em expressão artística.

---

[1] G. Gusdorf, "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie littéraire", in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, No. 6, 1975, p. 974.

[2] Paul de Man, "Autobiography as de-facement," in *Modern Language Notes*, vol. 94, nº4, May, 1979, p.922.

[3] Peter Sloterdijk, *Literatur und Lebenserfahrung. Autobiographien der zwanziger Jahre, Literatur als kunst*, München/Wien, 1978, pp. 5/6, (sublinhados nossos).

Por outro lado urge observar que o escrito autobiográfico, tal como qualquer outro tipo de manifestação escrita, para ser validamente considerado literatura, tem de possuir a característica fundamental atribuída à obra literária desde 1915 pelo chamado formalismo russo: a "literariedade" ("*literaturnost*"), definida em 1923 por Roman Jakobson como aquilo que faz de uma dada obra uma obra literária. Neste sentido afirma o crítico formalista Jurij Tynianov que a própria existência de um facto como literário depende da sua qualidade diferencial, isto é, da sua inter-relação com categorias quer literárias quer não literárias.[1] Conclui-se assim que, sem a marca artística, nenhum escrito pode ser considerado de valor literário e, consequentemente, o critério estético deve ser o único aceitável para integrar ou não uma obra autobiográfica no âmbito da literatura. Deste modo se pode observar que, por exemplo, um *"curriculum vitae"* para efeitos oficiais é um escrito de conteúdo autobiográfico mas obviamente não literário, enquanto as obras *Confessions*, de Rousseau ou *Dichtung und Wahrheit*, de Goethe constituem exemplos clássicos de literatura de índole pessoal.

Situamo-nos, pois, no número dos que não vêem na autobiografia uma forma ancilar da literatura, um género menor ou, mais radicalmente, a excluem da literatura. Porém não alargamos desmedidamente os seus limites a ponto de declarar, sem quaisquer reservas, que toda a escrita literária é autobiográfica no sentido de estilizar *apenas* vivências pessoais. Neste domínio somente nos parece poder sem risco afirmar, um tanto axiomaticamente, que em toda a obra literária se imprime a marca indelével da subjectividade do seu autor: lembremos, por exemplo, a afirmação peremptória de Goethe de que todas as suas obras eram "*Bruchstücke einer großen Konfession*", ou a célebre fórmula de Balzac — "*Madame Bovary c'est moi*" —, autor que igualmente opinou: "*Les grands événements de ma vie sont mes oeuvres*". É-nos portanto permitido afirmar que todo o indivíduo transmite ao que escreve muito de si mesmo, mesmo para além dos traços específicos do seu estilo formal.

Em conclusão, reiteramos que a nossa tendência natural é mais estar ao lado dos que tomam em consideração a vertente pessoal da obra literária, pressupondo contudo a existência de graus muito diversos de ficcionalização da experiência pessoal. Por outro lado, numa autobiografia intencional — por definição literária —, devemos ter em conta a aplicação de técnicas narrativas específicas, para além dos traços próprios que distinguem uma obra autobiográfica de uma obra de ficção.

---

[1] *Vd.* E. Bruss, *op. cit.*, p. 7.

## 3. Tentativa de definição de autobiografia

Para uma definição cabal de autobiografia recorreremos primeiramente ao crítico francês Philippe Lejeune, que desde há vários anos se vem preocupando com as questões de definição, vocabulário, identidade, estilo e ideologia da autobiografia[1]; disso são prova os vários escritos sobre o assunto, alguns subordinados ao título genérico *Le Pacte Autobiographique*, sucessivamente publicados em 1971, 1973, 1975, 1977, 1978, 1980, 1982 e 1983; o de 1980 tem o título significativo *Je est un autre*, expressão original do poeta Rimbaud.

Começando por se interrogar sobre a possibilidade de uma definição de autobiografia, Lejeune apresenta, contudo, a seguinte: *"Récit retrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité"*[2]. A partir desta base que, como afirma, é de aparência dogmática mas absolutamente necessária como ponto de partida, procede à desconstrução analítica dos factores que entram na percepção do género. Estão condensados nesta fórmula os traços que definem uma autobiografia, em que os elementos em jogo pertencem a quatro categorias diferentes: a forma da linguagem — narrativa ou prosa; o assunto abordado — a vida individual, a história duma personalidade; a situação do autor — identidade do autor (cujo nome remete para uma pessoa real) e do narrador; e a posição do narrador — identidade do narrador e da personagem principal e perspectiva retrospectiva da narrativa[3].

Semelhante a esta é a definição de Wayne Shumaker formulada muito tempo antes, em 1954: *"Autobiographie ist die als wahr erklärte Lebensgeschichte eines Individuums, die er selbst geschrieben und als ein einheitliches Werk zusammengestellt hat*[4]. Ainda nos anos cinquenta, Georges Gusdorf alarga-se em considerações sobre a autobiografia como um género literário que tem o privilégio de reconstruir e interpretar uma vida no seu conjunto, sendo por isso um meio de autoconhecimento. Deste modo, a autobiografia é como que uma segunda leitura da experiência vivida que se aproxima mais da verdade que a primeira leitura, pois consciencializa essa

---

[1] Um outro crítico que, tal como Lejeune, e desde muito mais cedo, abordou diversas questões relativas ao fenómeno autobiográfico, é o filósofo Georges Gusdorf cujas obras, publicadas sucessivamente em 1948 — *La découverte de soi*, 1951— *Mémoire et personne*, 1956 — *Conditions et limites de l'autobiographie*, 1991 — *Les écritures du moi* e *Auto-Bio-Graphie*, apresentam por vezes teorias muito diversas das de Lejeune.

[2] Philippe Lejeune, *op. cit.*, 1975, p. 14.

[3] *Cf. id., ibid.*.

[4] *Apud* J.Kuczynski, *op. cit.*, p. 9.

experiência[1].Mencionamos ainda a curta definição de Szávai — *"l'autobiographie est un écrit dans lequel l'auteur raconte sa propre vie"*[2] —, que contém, na sua simplicidade e concisão, todos os elementos constituintes da forma autobiográfica.

Por outro lado, o crítico Georges May, apoiando-se na fórmula de Montaigne — *"Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition"*[3]—, declara que é sobre este postulado filosófico que assenta a fortuna da autobiografia e dele, implícita ou explicitamente, todo o autobiógrafo dá testemunho. Pode assim concluir com justeza: *"L'autobiographie est donc peut-être la forme littéraire dans laquelle l'accord le plus parfait unit l'auteur et son lecteur"*[4]. Acentuando o carácter narcisista do fenómeno introspectivo, e portanto do acto autobiográfico, que envolve igualmente o leitor de autobiografias, explicita de modo metafórico: *"C'est le besoin de se contempler lui-même qui incite le plus souvent l'autobiographe à écrire, c'est le même besoin de se contempler lui-même qui incite le plus souvent le lecteur à lire. Penchés au-dessus de l'épaule de Narcisse, c'est notre visage et non le sien que nous voyons, refleté dans l'eau de la source"*.[5]

Deve ser analisado de perto o conteúdo da expressão de Lejeune "pacto autobiográfico", que é o pressuposto de todo os seus estudos do fenómeno de expressão autobiográfica. Trata-se da afirmação explícita (no título ou no nome da personagem principal, por exemplo), ou mais ou menos implícita (em pormenores dispersos e repetidos ao longo do texto ou no teor geral deste), da identidade entre autor, narrador e personagem. É uma espécie de contrato tácito entre o autor e o leitor, que desse modo é orientado na sua leitura para um determinado tipo de escrita: *"Ce qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre. Et cela est vrai aussi pour celui qui écrit le texte"*[6]. As posições relativas do autor e do leitor são tão importantes que Lejeune conclui: *"C'est à ce*

---

[1] *Cf.* G. Gusdorf , *"Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie"*, 1956, in G. Niggl (Hg.), *op. cit.*, 1989, pp. 133 e 134.

[2] J. Szávai, *art. cit.*, p. 399.

[3] *Apud* G. May, *op. cit.*, p. 110.; a mesma ideia é expressa por Mark Twain: *"Sous ma forme personnelle et individuelle je suis le concentré de la race humaine toute entière" (id., ibid.).*

[4] G. May, *op. cit.*, p. 111.

[5] *Id., ibid..*

[6] Philippe Lejeune, *op. cit.*, 1975, p. 33.

*niveau global que se définit l'autobiographie: c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un* effet contractuel *historiquement variable"*[1].

Num artigo publicado em 1983, Lejeune procurou fazer uma releitura dos problemas inerentes à autobiografia, reconhecendo as dificuldades da análise crítica desta forma literária. Reforça a sua ideia de *pacto* (termo que, como afirma, o seduzira por evocar imagens mitológicas e por isso era preferível à palavra *contrato,* mais prosaica)[2] isto é, o acordo tácito que a forma autobiográfica pela sua própria natureza estabelece com o leitor: *"Passant un accord avec le narrataire dont it construit l'image, l'autobiographie incite le lecteur réal à entrer dans le jeu et donne l'impression d'un accord signé par les deux parties"* [3]. Reitera igualmente as suas conclusões anteriores sobre o carácter extremamente polémico e problemático da autobiografia, uma forma híbrida situada entre a realidade autêntica e a ficção devido à sua tendência de assimilar progressivamente as técnicas da narrativa ficcional: *" Le paradoxe de l'autobiographie littéraire, son essentiel double jeu, est de prétendre être à la fois un discours véridique et une oeuvre d'art"*[4].

Tal como Lejeune, também o crítico James Olney regista a quase impossibilidade de definir autobiografia: *"Indeed, definition of autobiography as a literary genre seems to me virtually impossible, because the definition must either include so much as to be no definition, or exclude so much as to deprive us of the most relevant texts"*[5]. Curiosa é a relacionação que Olney faz entre o *cogito* cartesiano e a busca duma definição cabal de autobiografia: *" Awareness of the nature of self-being is essential to the full autobiographic art: this being so, Descartes'*cogito, ergo sum *is a preautobiographic statement*[6]. Posteriormente, num artigo sobre o assunto, o mesmo autor ilustra a dificuldade de encontrar uma definição que seja simultaneamente geral, exacta e abrangente, com a referência a três autobiógrafos: *"(...) the autobiographies of Richard Wright, Paul Valéry e W. B. Yeats. I hope that this simple list of names comprising three writers as different from one another as they could well be, will suggest the impossibility of making any prescriptive definition for autobiography or placing any generic limitations on it at all"* [7].

---

[1] *Id., ibid.,* p. 45.

[2] Cf. P.Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis)" in *Poétique,* 56, Novembre 1983, p. 421.

[3] *Id., ibid,* p. 422.

[4] *Id. ibid.,* p. 423.

[5] James Olney, *Metaphors of self. The meaning of autobiography,* 1972, p. 38.

[6] *Id., Ibid.,* p. 43.

[7] James Olney, *"Some versions of Memory/Some versions of BIOS: The Ontology of Autobiography",* 1971, in J. Olney (ed.), *op. cit.,* 1980, p. 237.

Finalmente, evocamos os testemunhos de estudiosos no espaço da crítica germânica: depois de minuciosa exposição sobre os problemas postos pela autobiografia considerada como obra de arte literária, Ingrid Aichinger conclui que a questão da sua definição só fica esclarecida se a tradução do termo "*Autobiographie*" for a seguinte: "*Beschreibung des Lebens eines Menschen* durch diesen selbst".[1] Por sua vez, Sylvia Schwab considera que o conceito "*Autobiographie*" raramente se adapta a formas modernas da escrita autobiográfica e por isso prefere falar de "*Autobiographische Schriften*" ou ainda de "*Autobiographik*", termos muito mais abrangentes, que melhor se adaptam à multiplicidade de escritos pessoais existentes[2]. É justificado pela ensaísta o uso do conceito "*Autobiographik*" do seguinte modo: "*Eingegrenzt wird das auf diese Weise erweiterte Feld von autobiographischen Schriften durch das entscheidende Konstituens, daß Autor und Erzähler oder Protagonist eines Textes — je nachdem, ob in der ersten oder dritten Person erzählt wird — identisch sind*"[3]. Nesta definição estão efectivamente reunidos os pressupostos exigidos em toda a escrita de impulso autobiográfico que, como vimos, são reivindicados pela generalidade dos críticos.

## 4. Evolução da escrita autobiográfica

Após a tentativa de definir brevemente a autobiografia cumpre-nos expor a sua evolução ao longo da história da literatura[4]: considerada toda a autobiografia como uma história, um relato, os seus antecedentes remontam à pré-história da literatura, pois o relato tem a mesma idade que a literatura; segundo Roland Barthes, "*il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit*"[5]. Por outro lado, se a autobiografia for

---

[1] Ingrid Aichinger, *art. cit.*, p. 247.

[2] No nosso trabalho adoptamos igualmente a tradução da primeira fórmula e apenas esta, uma vez que a expressão "Autobiográfica" usada como substantivo não parece muito consentânea com a índole da língua portuguesa, a despeito de "Épica" ou "Lírica" serem formas aceitáveis e já correntes.

[3] Sylvia Schwab, *Autobiographik und Lebenserfahrung. Versuch einer Typologie deutschsprachiger autobiographischer Schriften zwischen 1965 und 1975*, Würzburg, 1981,p. 16.

[4] A propósito da "data de nascimento da escrita do Eu", segundo as palavras de G. Gusdorf, registe-se a oposição deste crítico à ideia generalizada de que a autobiografia é um fenómeno radicalmente novo na história da civilização, com desenvolvimento na Europa a partir dos meados do século XVIII (Cf. Gusdorf, *op. cit.*, 1991, p. 53). Com um pormenor exaustivo, o crítico contrapõe a existência de numerosíssimos escritos autobiográficos ao longo dos séculos, registados em muitas obras de crítica, das quais citamos apenas a de Saul K. Padover, cujo título atesta, na verdade, a antiguidade da escrita autobiográfica: "*Confessional Self Portraits, 4600 Years Autobiography*" , 1957, *vd. id., ibid*, p. 57).

[5] R. Barthes, "Introduction à l'analyse du récit" in *Communications 8*, 1966, p.1.

considerada sob outro aspecto, como retrato do autor feito por si mesmo, acentua-se o seu carácter introspectivo, o que a aproxima da escrita lírica e a distingue dos outros géneros: sendo uma confissão, um exame de consciência retrospectivo, tendo em conta menos o mundo exterior que a personalidade do autor e o seu universo íntimo, embora enraizada num determinado tempo e lugar, a autobiografia tem uma evolução própria que a vai afastando dos outros relatos ou histórias. Pode ainda considerar-se o problema do desenvolvimento da autobiografia num sentido mais amplo, como fez o crítico Roy Pascal ao observar que na história da autobiografia se pode ver o testemunho dum grande processo cultural: *"Wir können sie nämlich als Zeugnis ansehen für die Entwicklung des europäischen Menschen aus dem Eingebettetsein in Gemeinschaft, Sitte und Religion bis zu einer Lage, wo er noch dazu (oder statt dessen) verlangt, sein eigenes Gesetz, in sich selbst zu entdecken"*[1].

Há uniformidade geral de opiniões no que toca a considerar as *Confissões* de Santo Agostinho, datadas do ano 400 da era cristã, a primeira autobiografia no sentido restrito, que se tornou modelo de construção de muitas autobiografias dos séculos XIX e XX[2]. Em contraste com as memórias já existentes na época do Império Romano antes da era de Cristo,[3] em que os autores falavam de si em tom elogioso, engrandecendo a sua pessoa, as *Confissões* agostinianas brotaram da necessidade duma confissão pública; são pois um fruto directo do cristianismo, doutrina que deu um grande contributo à literatura autobiográfica, pelo facto de introduzir na vida cristã a necessidade do acto da confissão. Não é, pois, casual o título escolhido por Santo Agostinho para a obra, que representa uma abertura da sua alma não já apenas a Deus, a um confessor, mas a todos os homens, dando conta dos seus mais secretos pensamentos, sentimentos e acções, mesmo as condenáveis, numa atitude de humildade perante Deus e os outros.

As *Confissões* são assim a primeira obra autobiográfica que representa a unidade da existência humana e espelha as reflexões sobre a evolução de uma personalidade numa dada época e no seio duma determinada comunidade religiosa; também pela primeira vez a autobiografia atinge uma certa uniformidade estrutural. Podemos acrescentar que a fórmula socrática que data do século V a.C. — a inscrição aposta no templo de Delfos — *"gnothi seauton"*[4] — é a base de toda a confissão e avaliação introspectiva, sendo portanto o autoconhecimento a causa última de toda a

---

[1] Roy Pascal, "Das Abenteuer der Autobiographie", in *Welt und Wort*, 20.1965, p. 262.

[2] Cite-se também no ano 176 as *Meditações*, de Marco Aurélio.

[3] Tácito refere as autobiografias de Rutilus Rufus e Emilius Scarus que se perderam.

[4] É oportuno referir que na colectânea de poemas de A. Andersch se conta um com este significativo título no original grego, o que constitui uma valiosa achega à sua biografia íntima, isto é, ao grau de conhecimento que o Eu lírico tem de si próprio.

autobiografia. Levando este conceito ao extremo, R. Pascal conclui que na história da autobiografia pode ver-se a pré-história do existencialismo: *"In zugespitzter Form finden wir diese menschliche Situation im Existentialismus Heideggers und Sartre formuliert, wo die Verantwortung des Menschen sich selbst gegenüber* die *Aufgabe seines Lebens darstellt, und wo das* Eigentliche, *das authentische Sein, Ausgang und Ziel ist."*[1]

A obra de Santo Agostinho foi muito lida em toda a Idade Média, mas durante mais de um século não teve sucessores que se lhe comparassem em valor humano e documental[2]. As autobiografias dignas de interesse surgidas posteriormente são já produto da burguesia do Renascimento, época em que, segundo Kuczynski, o indivíduo, na sequência dos primeiros indícios do capitalismo, recuperou de novo os seus direitos[3]. No séc. XVI uma das mais importantes é a do pintor italiano Benvenuto Cellini, — *Vita* — (que narra a história do artista, mas também do homem), traduzida em alemão por Goethe, o que prova o interesse de um grande criador literário pela forma autobiográfica de que, aliás, também se ocupou durante vinte anos da sua existência. Na opinião do crítico Bernd Neumann, a publicação desta autobiografia na cidade natal de Cellini — Florença — fez da Itália e especialmente desta cidade o berço da autobiografia como género, sendo este facto literário associado à existência duma constituição burguesa e democrática assente na base dum pré-capitalismo florescente nas repúblicas italianas.[4] Após esta observação, que se aproxima da teoria de Kuczynski sobre a relação entre a forma económica da sociedade e a tomada de consciência do homem da sua individualidade própria, afirma Neumann:*"Auf dem Boden solcher (...) durch den bürgerlichen Handel mächtigen Stadtrepubliken wuchsen die ersten großen Autobiographien.(...) Die Wirtschaftsform des Kapitalismus (...) legte die Basis für das mit der Renaissance neu aufkommende Bewußtsein der einmaligen, unbeschränkten Individualität".*[5]

---

[1] R.Pascal, *art. cit., id., ibid..*

[2] Devemos contudo destacar, no século XIII, um texto autobiográfico de natureza específica:*Vita Nuova*, de Dante Alighieri, é uma homenagem à amada Beatriz, sendo por isso marcado pelos traços típicos do amor cortês, entre outros, a divinização da mulher.

[3] Cf. J. Kuczynski, *op. cit*, p. 16.

[4] Cf. Bernd Neumann, *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*, Frankfurt, 1970, p. 109.

[5] *Id., ibid, op. cit*, p. 110.

Uma obra de carácter autobiográfico (o que aliás não é detectável no título) que dominou o panorama literário do final do século XVI e posteriormente exerceu grande influência no pensamento europeu, é uma obra-chave da literatura francesa, da autoria do escritor Michel de Montaigne: trata-se de *Essais*, de 1580, conjunto de reflexões e notas de leitura juntamente com descrições dos sentimentos íntimos e contradições do autor, a que se acrescenta *Journal* de 1581, um relato de viagens com reflexões pessoais. À questão para quem escreve, Montaigne responde que escreve para os outros e justifica os seus *Ensaios* com o facto de os outros não nos conhecerem de verdade, terem de nós apenas uma visão mais ou menos fantasista, mais ou menos deformada; somente cada indivíduo pode conhecer-se e portanto dar-se a conhecer"[1].

Sobre a relação entre o *Eu* individual e os outros, Montaigne pensa que o *Eu* interior participa do *Eu* exterior e há exterioridade em toda a interioridade, o que leva o crítico C. Blum a concluir sobre a natureza dos *Ensaios*: "*Les* Essais *proposent la saisie d'un moi profond par une sorte de travail à rebours sur les signes: retrouver ce qui fonde chaque être en traversant ce qui le cache; remonter (...) des signes extérieurs aux signes interieurs de l'être (...). Remonter jusqu'à ce degré extrême de l'être, ultime moment où l'individu est encore, entièrement, réduit à lui-même*"[2]. Deste modo os *Ensaios* pertencem à longa linhagem, oriunda em Sócrates, das obras que se atribuem como finalidade "*(...) se connaître soi-même pour* être *soi-même, pour être pleinement vivant*".[3] Montaigne fixa como objecto do seu livro fazer-se conhecer tal como *é*, isto é, no seu ser interior, afim de escapar ao não-ser e à morte.[4] Destas observações o crítico Blum conclui que a obra de Montaigne não é bem uma autobiografia mas antes uma "antibiografia": das suas ideias, "*résulte un programme de description qui est le programme d'une antibiographie, puisque la narration autobiographique se voit dépourvue des catégories qui la constituent traditionnellement: un enchaînement linéaire ou chronologique des actions, une segmentation du temps déterminée par le sens; (...)* L'essence de l'être, *ce qui constitue la vérité du moi, a son lieu à l'intérieur de l'homme; et l'on assiste dans le même temps à une véritable intériorisation de toute réalité individuelle qui vient se confondre avec* l'homme intérieur". [5]

---

[1] *Apud* Claude Blum, "La peinture du moi et l'écriture inachevée. Sur la pratique de l'addition dans les *Essais* de Montaigne", in *Poétique*, 53, 1983, p.60.

[2] *Id., ibid.*, p. 62.

[3] *Id., ibid.*.

[4] *Cf. id, ibid.*.

[5] *Id., ibid.*, p.64.

Para Montaigne é clara a identidade do *Eu* que ele descreve e vai aprendendo a conhecer, dia a dia, nas suas contínuas mutações, procurando atingir a real essência do ser que constitui a verdade do Eu situada no interior de cada homem: "*Je peins principalement mes cogitations (..)*". "*Ce sont icy les essais... [de] mon jugement*". "*Je ne tasche point a donner à connoistre les choses, mais moy*".[1] Analisando a concepção original e extremamente avançada para o tempo que Montaigne apresenta do *Eu* e do "modo de pintura do *Eu*", C. Blum termina o seu artigo afirmando que os *Ensaios* fazem um apelo à modernidade exemplificada em Proust e em Joyce, uma vez que o escritor, através da sua forma de análise, procura acompanhar toda a complexidade das modulações, repetições e alterações da vida interior que está em constante evolução e é sempre algo de incompleto: "*Il nous offre pour cela la première écriture qui tente de suivre les contours sans cesse recommencés de la vie intérieure. Une écriture qui comble son désir d'*écrire la parole, *une écriture si bien adaptée à la mesure de la vie individuelle, toujours inachevée, qu'elle ne peut s'arrêter de proliférer qu'avec la vie même, tout en restant ouverte aux additions sans fin des lecteurs à venir*". [2] Registe-se nas palavras finais desta citação a importante referência ao completamento da escrita de um autor pelo leitor de todos os tempos, na linha iseriana da teoria da recepção.

O que Montaigne representa para a literatura do século XVI corresponde no século XVII à importância do filósofo Blaise Pascal (1623-1662), cuja obra *Les Pensées* exerceu grande influência na escrita autobiográfica, nomeadamente nos diários espirituais da literatura mundial. São fragmentos dispersos duma obra que seria uma apologia da religião cristã e contém duma forma dialógica a reflexão do autor sobre as imperfeições da natureza humana. Como os *Ensaios*, são a tentativa dum auto-retrato moral e a sua motivação é a autojustificação espiritual, o que leva o critico Manfred Jurgensen a afirmar: "*Das diarische Ich, das sich in Frage stellt, sucht sich zugleich zu behaupten. Immer ist das Tagebuch auch ein Alibi. In der Selbstreflexion entfaltet sich das geistige, insbesondere das moralische Ich*" .[3]

Igualmente célebre se tornou no século XVII a autobiografia de Santa Teresa de Ávila, que apresenta num estilo cuidado e vibrante de misticismo o desnudamento duma alma religiosa apaixonada de Deus. Nesta como na de Santo Agostinho a auto-responsabilidade revelada em toda a escrita autobiográfica identifica-se ainda com a vontade de Deus. Ao contrário, nas autobiografias surgidas nos séculos seguintes, das

---

[1] *Apud* C. Blum, *art. cit.* p. 65.

[2] *Id. ibid.*, p. 71.

[3] Manfred Jurgensen, *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*, Bern/München, 1979, p. 25.

quais destacamos as *Confessions*, de J. J. Rousseau, *Dichtung und Wahrheit* de Goethe, e *Prelude*, de W. Wordsworth, o Eu autêntico não se sente já preso à vontade divina, mas enraizado no princípio cósmico[1]. A partir de 1760 multiplica-se o número de obras autobiográficas em França, Inglaterra e na Alemanha, de tal modo que o meio século que separa as obras autobiográficas de Rousseau e de Goethe é considerado a época clássica da autobiografia; este facto, segundo Kuczynski, deve atribuir-se à importância cada vez maior da classe burguesa e ao alargamento do âmbito do capitalismo e do espírito de concorrência que põem em primeiro plano o valor do Eu individual.[2]

Uma visão semelhante é-nos apresentada por J. Szávai que, referindo a vaga de autobiografias românticas inspiradas pelas *Confissões* de Rousseau, constata: "*(...) c'est toujours à une époque où certaines données de l'infrastructure et de la superstructure se désagrègent que les phénomènes littéraires introspectifs se mettent au premier plan*"[3]. Conclui depois que a insegurança do indivíduo dentro da estrutura social provoca a concentração do Eu sobre si mesmo e, consequentemente, o florescimento duma literatura de carácter pessoal. Se abstrairmos da insistência destes autores nas motivações sócio-económicas como causa da proliferação da autobiografia, podemos afirmar que os factores que determinam o gosto autobiográfico são o culto do indivíduo e a valorização do Eu, herdados da Renascença e dominantes em certas épocas como o século XVIII e durante o Romantismo.

É evidente a motivação do escritor suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-78), que a partir de 1765 escreve durante cinco anos a obra autobiográfica *Confessions*, editada postumamente em 1782. Num curto prefácio explicativo o autor acentua o carácter único do seu "empreendimento": "*Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais*"[4]. Estas palavras são reforçadas pelas frases iniciais do texto: "*Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'éxécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi. Moi, seul. Je sens mon coeur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si*

---

[1] Cf. R. Pascal, *art. cit.*, p.263.

[2] *Cf.* Kuczynski, *op. cit.*, p. 25.

[3] J. Szávai, *art. cit.*, p. 405.

[4] Jean Jacques Rousseau, *Confessions. Tome I, Première Partie*, Paris, 1965, p. 20.

*je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre*".[1] Enquanto Santo Agostinho no início dos tempos da cristandade, cantara a glória de Deus e fizera dos homens seus semelhantes as testemunhas das suas fraquezas, Rousseau, no início do "século das luzes", procurou descrever a vida e pintar o retrato de um homem cujo mérito e dignidade ele queria ver reconhecidos na sociedade do seu tempo: o seu livro é uma obra de autojustificação e um testemunho sincero dos seus infortúnios; ele assume toda a sua vida, acusando-se das suas faltas e procedendo ao registo dos progressos do seu aperfeiçoamento. Como afirma Jean Guéhenno no seu comentário às *Confissões*, *"Ce serait le plaidoyer posthume d'un malheureux. Son innocence rayonnerait de toutes les pages (...). Il ferait aux yeux des hommes, par-delà la mort, la preuve de sa pureté. Ses fautes n'avaient jamais eu d'autre raison que ses malheurs"*.[2] Escrita numa violenta tensão de alma que nos últimos capítulos se ia aproximando do estado de loucura, a obra apresenta a defesa do seu autor contra o mundo e a sociedade que não o compreenderiam; por meio dela Rousseau queria mostrar o exemplo da sua vida, ensinar aos homens como se pode encontrar a felicidade, agradar a si mesmo e, com a consciência em paz, aproximar-se de Deus[3].

Na realidade a obra, nascida duma premente necessidade psicológica, dum violento impulso vital, cumprirá os anseios do autor atingindo o leitor na profundidade do seu Eu, obrigando-o a reflectir sobre a leitura e a olhar-se dum modo diferente: *"Tout lecteur sent immédiatement que ce livre le concerne. Qui n'est saisi dès la première page! On y sent la vibration de l'âme même, le tremblement de la vie, ce* Schaudern, *ce tremblement dont parlait Goethe*".[4] Raramente um livro exerceu tão profunda influência, desde o seu aparecimento até aos nossos dias, não só no íntimo de cada leitor, mas também mais vastamente no horizonte literário: das *Confissões* de Rousseau nasceu uma vasta literatura autobiográfica e, num sentido mais profundo, a obra contribuiu para modificar as relações entre escritores e leitores, estabelecendo entre eles uma espécie de conivência no mesmo prazer da confissão. Citando vários nomes célebres da literatura universal, credores de Rousseau (entre outros, Goethe, Chateaubriand, W. Whitman, Amiel, Tolstoi, Proust e A. Gide), que através da sua criação literária firmaram com os leitores esse mesmo pacto de cumplicidade, Jean

---

[1] *Id., ibid., Livre Premier*, p. 21.

[2] *Id., ibid., Préface*, p. 14.

[3] Cf. *id., ibid.*, p.6.

[4] *Id., ibid.*, p. 7.

Guéhenno conclui os seus comentários afirmando: *"Aucune imitation n'a valu le modèle: c'est qu'il faut à l'origine de telles confessions la chance affreuse d'un drame vrai, et cette chance n'avait pas manqué à Jean-Jacques. Nous sommes avec lui au-delà de la littérature. Une conscience vraie et profonde provoque toutes les autres consciences".*[1]

Por sua vez, o crítico Jean Marie Goulemot faz desta obra uma leitura original: depois de situar o nascimento da autobiografia como género na segunda metade do século XVIII e de considerar Rousseau o seu inventor, releva o facto de as *Confissões* serem verdadeiramente uma autobiografia literária, pois não se reduzem à narração duma vida de escritor mas constituem o discurso de um escritor sobre si mesmo e a sua escrita. Este facto é, na sua opinião, a razão pela qual a autobiografia de Rousseau desperta ainda o interesse e toca a sensibilidade dos leitores contemporâneos.[2] É a seguinte a premissa donde parte a sua análise da obra: *"Je propose donc de lire* Les Confessions *comme la première épopée en laquelle se mythifie la trace d'une vie vouée, malgré elle peut-être, à l'écriture. Autobiographie bien sûr, mais auto-biographie d'écrivain dans laquelle chaque fait n'a de sens que par rapport à une vocation ou à un destin (...).*[3] Esta visão da obra de Rousseau tem para nós um interesse particular, na medida em que um dos nossos objectivos é analisar em que medida a escrita autobiográfica de Alfred Andersch é um elemento constituinte da sua vocação literária.

Durante as últimas décadas do século XVIII surgiram na Inglaterra e na França autobiografias com certo interesse, entre as quais *My own life*, de David Hume (1711-76) e *Mémoires d'outre-tombe*, de René Chateaubriand (1768-1848), e outras na Alemanha que referiremos em especial.

No século XIX, marcado pela importância crescente da burguesia e caracterizado pelo desenvolvimento do Romantismo com o seu profundo culto do individualismo e necessidade de afirmação do Eu, surge um renovo da autobiografia que toma formas específicas. Como exemplo, escolhemos a obra do poeta romântico inglês William Wordsworth, *The Prelude. An autobiographical poem.*[4] Escrito em

---

[1] *Id., ibid.*, p. 18. Como complemento às *Confissões*, Rousseau escreveu já no fim da vida o texto *Rêveries d'un promeneur solitaire*, um apêndice à sua autobiografia que constitui mais uma meditação dum ser solitário sobre si mesmo.

[2] *Cf.* Jean Marie Goulemot, *"Les Confessions:* une autobiographie d'écrivain , in *Littérature*, n° 33, Février, 1979, p.59.

[3] *Id., ibid.*, pp. 60/1.

[4] William Wordsworsth *The Prelude or Growth of a poet's mind. An Autobiographical poem*, (1805), London/Oxford, ed. by Ernest de Selincourt, 1933. Acrescente-se que são muito raras as obras autobiográficas em verso: além desta, cite-se *Les Contemplations*, de Victor Hugo e *Le roman inachevé*, de Louis Aragon.

1805, é um poema dividido em 14 livros, em que o poeta recorre à memória para evocar a sua vida desde a infância. Demonstrando uma profunda sensibilidade à beleza da natureza considerada na diversidade dos seus aspectos como sublime criação de Deus, o *Prelúdio* tem valor humano — a confissão duma vida — e filosófico — a reflexão sobre o momento que constitui para o poeta o ponto de partida da vida de todos os homens: a inocência da natureza humana. Aliás, os versos escolhidos para epígrafe de uma das suas obras, também autobiográfica e escrita na primeira pessoa, são citados do seu próprio poema *"The Rainbow"* (1807), e neles Wordsworth apresentou em forma poética uma ideia que, relativamente ao seu tempo, pode considerar-se revolucionária (dir-se-ia freudiana *"avant la lettre"*) — a importância das vivências infantis na existência de todos os homens: *"The Child is father of the Man / And I could wish my days to be / Bound each to each by natural piety"*[1]. Segundo Kuczynski, o fragmento autobiográfico de Wordsworth — *The Prelude* — constitui de certo modo uma transição da obra de Rousseau para a de Goethe: *"Das Ich in* allen seinen Tiefen *spielt noch eine groβe, eine entscheidende Rolle, aber dieses Ich verlangt von seinem* Besitzer *(...) strenge Beobachtung, Kontrolle und Führung"*[2]. Para além da forma poética, é original nesta obra a visão do Eu como instância criadora de momentos visionários que se transfiguram em poemas; por isso ela é mais que o simples reconhecimento de uma individualidade única, transcende este traço comum a todos os que se debruçam sobre a sua existência e transmitem por escrito as suas descobertas. Na opinião do crítico Roy Pascal, *"Wordsworth entdeckt, daβ etwas im Innern, in geheimnisvoller Auslese aus dem Stoff der Erfahrung Werte schafft und so aus seinem Leben einen Mythus formt. Die Erzählung dieses Mythus ist der Sinn seiner Autobiographie"*.[3] A realidade poética deste mito é evidente nos versos em que o poeta evoca momentos da sua infância, impregnada da beleza ameaçadora da Natureza:

*Fair seed-time had my soul and I grew up*
*Fostered alike by beauty and by fear (...)*
*(...)* *Well I call to my mind*
*Ere I had told ten birthdays, when among the mountain-slopes*
*Frost, and the breath of frosty wind, had snapped*
*The last autumnal crocus, 'twas my joy*
*(...)*
*To range the open heights where woodcocks run*
*Among the smooth green turf (...)*
*(...)*
*While on the perilous ridge I hung alone,*

---

[1] W. Wordsworth, *Ode. Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood,* in W. Peacock (ed.), *English Verse,* vol. III, 1952, p. 606.

[2] Kuczynski, *op. cit.*, p. 26.

[3] Roy Pascal, *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt.* 1965, *apud* Kuczynski, *op. cit.*, p. 27.

*With what strange utterance did the loud dry wind*
*Blow through my ears! the sky seemed not a sky*
*Of earth, and with what motion moved the clouds!*[1]

ou em versos que exprimem a nostalgia de momentos do passado, cuja evocação é uma benção que perdura no presente:

*The memory of one particular hour*
*Doth here rise up against me (...)*
*(...)*
*Ah! need I say, dear Friend! that to the brim*
*My heart was full; I made no vows, but vows*
*were made for me (...)*
*(...)*
*(...) On I walked*
*In thankful blessedness, which yet survives.*[2]

ou ainda no tom entusiasticamente juvenil dos hinos exaltados à Revolução Francesa, às suas promessas e projectos de fraternidade universal, à visão dum estado futuro ideal mas com realização possível no mundo dos homens:

*O pleasant exercise of hope and joy!*
*(...)*
*Bliss was it in that dawn to be alive,*
*But to be young was very Heaven! (...)*
*(...) Not in Utopia, subterraneous Fields.*
*(...)*
*But in the very world, which is the world*
*Of all of us, the place in which, in the end,*
*We find our happiness, or not at all!*[3]

Propositadamente deixamos para o final algumas considerações sobre a autobiografia alemã, pois o problema da tradição da escrita autobiográfica na Alemanha tem especial interesse para nós, a fim de nela situarmos os autobiógrafos contemporâneos e entre eles Alfred Andersch, caracterizando, com a exactidão possível, os seus escritos de índole autobiográfica.

---

1 W.Wordsworsth, *The Prelude, Book I,* p 9.

2 *Id., ibid.*, Book IV, pp. 61/62.

3 *Id. ibid.*, Book X, pp. 196/7.

A primeira grande autobiografia literária do século XVIII contemporânea do jovem Goethe, é a de Johann Heinrich Jung-Stilling, *Lebensgeschichte*, e depois a de Karl Phillip Moritz, *Anton Reiser*.

A obra de Jung-Stilling é a descrição duma vida marcada pela prática religiosa pietista do seu autor; assim, é o conceito de Providência divina (*Vorsehung*) que domina a visão da história do percurso da sua existência e condiciona a idealização desta, de tal modo que podemos considerar que a obra não expõe propriamente uma evolução existencial, mas a maneira como a vontade de Deus orienta uma vida. Neste sentido conclui Neumann: "*So wird dem Autor das eigene Leben zum Lehrbeispiel, zum bloßen Demonstrationsstoff, an dem das Wirken der* Vorsehung *bewiesen werden soll*"[1]. Em correspondência com a fé absoluta do autobiógrafo na omnipotência divina, verifica-se que a evolução da sua personalidade é marcada pelo desconhecimento total das realidades da vida e pela fraqueza do próprio Eu, o que reduz o indivíduo a um mero instrumento da vontade divina da qual ele é dependente em todos os actos da sua vida. Esta autobiografia, escrita em linguagem poética e apresentando uma infância e uma juventude sob um prisma romanesco, é legitimada por reflexões didácticas, na medida em que o autor apresenta a sua vida como o modelo da verdadeira vida no seio de Deus.

O objectivo de Karl Philipp Moritz ao escrever uma autobiografia em forma de narrativa romanesca — *Anton Reiser* — é também de natureza didáctica; contudo, embora educado, tal como Stilling, nos rígidos moldes do ambiente pietista, Moritz descreve as impressões dolorosas da sua infância com um acentuado sentido crítico. Importa-lhe sobretudo chamar a atenção do leitor para a importância do homem como indivíduo que tenta furtar-se ao princípio da subordinação total à vontade de Deus. Fundamentalmente em *Anton Reiser* debate-se uma questão crucial: se o homem pode escolher o seu próprio caminho ou se é guiado pela mão poderosa de Deus. A intervenção duma força superior na vida humana, que para Stilling era identificada com a Providência, é considerada por Moritz como destino ou como acaso: "*Moritz' Fatalismus bildet den genauen Gegenpol zum pietistischen Vorsehungsglauben*".[2] A obra tem interesse do ponto de vista psicológico: tal como Rousseau, o autor interroga-se a si mesmo: "*Was ist mein Dasein, was mein Leben?*" e faz reflexões angustiadas sobre o seu passado e o sentido da vida; é assim uma espécie de romance psicológico, como revela o título da edição de 1886, "*ein psychologischer Roman*". Por outro lado, pela dura crítica que desfere sobre as relações sociais existentes no sistema feudal, esta autobiografia foge ao padrão tradicional da descrição da própria vida por um indivíduo

---

1 Bernd Neumann, *op. cit.*, 1970, p. 120.

2 *Id. ibid.*, p. 130.

que considerava o mundo como um todo harmonioso e sem falhas dominado pela Providência. Moritz como que secularizou a autobiografia pietista, transformando-a num espaço de crítica da sociedade, o que, segundo Neumann, fez dele um grande escritor e o criador da forma burguesa clássica da autobiografia alemã,[1] que culminou na obra "*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*", de J. W. Goethe.

Goethe, que tivera conhecimento das *Confissões* de Rousseau logo após a sua primeira publicação em 1782, reagiu com entusiasmo a uma obra em que descobriu como princípio e motor fundamental uma preocupação também sua: o problema da realização pessoal do "*homem natural*". Contudo, a essa adesão espontânea seguiu-se pouco a pouco a reflexão crítica sobre o auto-retrato de Rousseau, pleno dum egocentrismo quase patológico, o que levou Goethe a reconhecer os perigos ocultos em toda a tentativa de exposição da própria individualidade. "O sentido do individual" (*"Die Bedeutung des Individuellen"*), título dum curto ensaio encontrado no espólio de Goethe e publicado por Johann Peter Eckermann, foi um tema que sempre o ocupou e que pode relacionar-se com a sua concepção de autobiografia.[2] Aí afirma Goethe: "*Jeder ist selbst nur ein Individuum und kann sich auch eigentlich nur fürs Individuelle interessieren*"[3]. O entendimento que faz Goethe do conceito de individual tem um carácter muito específico: o individual pode ser destruído mas não fragmentado, é uma unidade complexa que é modificada e alargada por acção de múltiplas influências e impressões do meio que rodeia o indivíduo e que fazem dele uma personalidade; é,pois, uma individualidade limitada.[4]

No texto que serve de prefácio à primeira parte de *Dichtung und Wahrheit*, Goethe expõe ao leitor o objectivo da obra em palavras que contêm essa mesma ideia do princípio da individualidade humana situada no Todo universal, como parte integrante do "espírito do tempo", objectivo que simultaneamente pode constituir a sua definição de autobiografia: "*Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihm begünstigt, wie er sich eine Welt-und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt*"[5]. As memórias de Goethe registam, pois, a passagem da autobiografia "*aus meinem eigenen Privatleben in die weite*

---

[1] Cf. *Id., ibid.*, p. 136.

[2] Cf. Peter Goldammer, *Nachwort*, in Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Berlin/Weimar, 1984, pp. 787/8.

[3] *Apud, id., ibid.*.

[4] Cf. *id., ibid..*, pp. 788/89.

[5] *Id., ibid.*, p. 7.

*Welt*".[1] Tomando posição face à exortação socrática — "conhece-te a ti mesmo" — que pode ser considerada a génese natural de todo o acto autobiográfico, Goethe manifesta, num ensaio de 1823, uma certa desconfiança relativamente à sua validade absoluta, contrapondo-lhe a ideia de que o homem só se conhece a si próprio na medida em que conhece o mundo[2]. Com efeito, o ponto de partida da sua história pessoal, cuja escrita inicia em 1810 e termina vinte anos depois, pouco tempo antes da morte, é a própria existência como indivíduo e a observação do evoluir da sua personalidade, mas Goethe foi levado a determinar qual o papel desempenhado pelas condições de espaço e de tempo na sua formação como ser individual integrado num todo sócio-histórico.

A grande diferença entre a autobiografia goetheana e as anteriores é que aquela não nasce (como a de Rousseau) dum impulso íntimo imperioso, como expressão imediata de um *Eu*; é, ao contrário, uma realização literária, fruto da distanciação do *Eu* narrativo que, numa forma estilizada, apresenta como complemento à confissão pessoal ponderadas reflexões e oportunas observações sobre o espírito da época, os homens, a literatura e a sociedade. É feita uma descrição do processo de formação de um indivíduo até à maturação da sua personalidade e também a reconstituição do tempo da juventude de um escritor que, simultaneamente, expõe as circunstâncias específicas da sua criação literária.

Segundo B. Neumann a obra tem como princípio estruturador a ideia de *enteléquia*, cujo sentido literal é "aquilo que tem o seu fim em si mesmo" e que, segundo Aristóteles, criador do termo, é a forma que se realiza na matéria, o princípio activo que torna o possível real e leva o real à perfeição da existência[3]. Deste modo Neumann afirma: *"Die Entelechie seiner Persönlichkeit darzustellen, war Goethes erklärter Vorsatz beim Abfassen seiner Autobiographie. (...) Goethe beabsichtigte, ein pflanzenhaft-organisches, evolutionäres Entfalten darzustellen"*.[4] Analisando a relação entre enteléquia e história, o crítico observa que Goethe dá prioridade à apresentação da sua vida como indivíduo, estando este, porém, radicado no contexto histórico. O facto de "Poesia e História" estarem tão intimamente ligadas na autobiografia goetheana levam-no ainda a concluir: *"(...) wird man erneut auf die Konzeption von* Dichtung und Wahrheit *als Modell ungestörter entelechischer*

---

[1] *Id., ibid.*.

[2] Cf. *id., ibid.*, p. 793.

[3] Cf. B. Neumann, *op. cit.*, , p. 137.

[4] B. Neumann, *op. cit.*, p. 139.

*Entwicklung verwiesen*"[1]. Em contraposição com a noção de "*Vorsehung*" presente nas autobiografias referidas, em que o indivíduo é considerado como simples objecto da Providência divina, o conceito "*enteléquia*" que está na base da confissão de Goethe confere ao indivíduo o papel de sujeito que transporta em si mesmo a sua realização pessoal. Contudo, é necessário considerar que só num meio cultural elevado, no caso de Goethe a alta burguesia, dotada de poder político e económico, era possível uma total formação da personalidade. Desenvolvendo o seu pensamento ao longo de várias alíneas ("*Entelechie und Geschichte*", "*Entelechie und Erziehung*", "*Entelechie und Autobiographie*", etc.), Neumann conclui que o meio histórico-social e a educação burguesa liberal recebida pelo escritor resultaram num desenvolvimento normal e harmonioso do *Eu*, o qual já não é determinado por algo de exterior mas por uma instância própria situada dentro de si mesmo. O traço psicológico de concentração no seu foro íntimo que caracteriza o indivíduo burguês típico determina também a exigência de Goethe de um aperfeiçoamento contínuo da personalidade e a sua veneração pela vida activa. Este tipo de existência é determinado simultaneamente pela liberdade que era concedida ao indivíduo de adquirir uma identidade própria e inconfundível e pela necessidade de desempenhar na sociedade um papel bem determinado. Em *Dichtung und Wahrheit*, Goethe dá forma literária à autobiografia clássica da alta burguesia, que Neumann define deste modo: "*(...) die autobiographische, auf die Erinnerung gestellte Beschreibung der Entwicklung des Individuums von der Kindheit bis zür Übernahme der Berufsrolle und dem damit verbundenen Erreichen der Identität*".[2]

O crítico Roy Pascal resume o objectivo de Goethe ao escrever a sua autobiografia, o qual não seria a descoberta do seu "*Eu mais íntimo*": "*Goethes unmittelbares Ziel ist es, uns zu erzählen, wie er ein Dichter wurde, und wieder ist sein Thema die Vereinigung von Ich und Welt, denn das dichterische Schaffen erscheint hier als Lebensvollzug. Seine Dichtung entspringt dem Drang des Erlebens, seiner Qual und Lust; er beschreibt, wie er sich selbst in seine Bilder hineinprojizierte und so fähig war, sich von fast unerträglicher Last zu befreien,* wie nach einer allumfassenden Beichte, *und sein praktisches Leben wieder aufzunehmen. In dieser Hinsicht ist* Dichtung und Wahrheit *ein wertvolles Dokument der Psychologie des künstlerischen Schaffens. Aber dahinter liegt ein allgemeineres Problem, das der*

[1] *Id., ibid.*, p. 144.

[2] *Id., ibid.*, p. 148.

*Wechselwirkung zwischen dem Individuum und dem Ganzen, in das es hineingeboren ist".*[1]

Além da autobiografia goetheana é de salientar ainda a obra autobiográfica do grande prosador Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825, que muitos contemporâneos colocavam acima do próprio Goethe), o escrito intitulado *Wahrheit aus meinem Leben.* Este título revela que o objectivo do autor era o confronto com a esfera mais profunda do seu ser, através da narração da história de uma vida, em que a tónica fundamental era a verdade interior.

No século XIX surgem várias autobiografias aparentemente na linha de Goethe, que apresentam a evolução duma personalidade, entre as quais se contam as dos norte-americanos B. Franklin e Emerson. Ao contrário das autobiografias religiosas, em que a justificação do valor do Eu autobiográfico se apoiava na crença religiosa, o *Eu* destas autobiografias "profanas" defende o seu valor em si mesmo, sem apoio transcendente; é a auto-afirmação do *Eu,* que muitas vezes se sente isolado, não integrado num mundo cósmico, embora manifeste uma certa tendência moralizante apresentando-se a si mesmo como modelo[2].

Na Alemanha oitocentista prossegue a tradição do género autobiográfico, registando-se o aparecimento de autobiografias de diversos romancistas, entre os quais destacamos Theodor Fontane com os escritos *Meine Kinderjahre. Autobiographischer Roman* (1894) e *Von Zwanzig bis Dreißig* (1898). 0 crítico Volker Hoffmann distingue as duas obras, designando aquela de *"Kindheitsautobiographie"* e esta de *"Memoirenautobiographie".* Na primeira, que é escrita na mesma época e tem estreitas relações com os romances *Frau Jenny Treibel, Effi Briest* e particularmente *Der Stechlin,* Fontane narra histórias da infância combinadas com longos diálogos (típicos da sua arte narrativa), transfigurando poeticamente, através da técnica da *"Verklärung"* que o caracteriza como romancista do realismo burguês, episódios e imagens que se vão desenrolando em diferentes níveis temporais: *"Autobiographie als Fundamentalpoetik, als Besinnung auf die poetischen Grundlagen der Romankunst in*

---

[1] *Apud* J. Kuczynski, *op. cit.,* p. 82. Embora partamos do pressuposto da existência de grandes diferenças entre os dois escritores, vemos na afirmação de que *Dichtung und Wahrheit* apresenta o percurso de Goethe na sua evolução como escritor, um especial interesse para a concepção do nosso trabalho, nomeadamente na questão das motivações profundas do impulso literário e da prática da escrita em Alfred Andersch: este é o motivo que justifica a longa citação.

[2] O século XIX vê florescer na Europa um conjunto de obras de cariz diarístico, das quais destacamos os diários de três nomes importantes, escritores e/ou filósofos: Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), cuja obra *Journal Intime* constitui o modelo perfeito de diário íntimo, Maine de Biran (1766-1824) e Sören Kierkegaard (1813-1855).

*einer Krise eben dieser Romankunst, das sind Fontanes* Meine Kinderjahre."[1] No escrito de 1898 igualmente se verifica a ficcionalização da realidade biográfica e a concentração no Eu autobiográfico é justificada poeticamente, o que leva o crítico a concluir que estas obras pertencem a um tipo misto de autobiografia e ficção, retomando a tradição de *Dichtung und Wahrheit*.[2]

O escritor do realismo burguês, Wilhelm Raabe, toma uma posição teórica diversa da de Fontane, na medida em que integra elementos da técnica da escrita autobiográfica na sua obra ficcional através do desdobramento do Eu narrador, de evocações como uma sucessão de imagens e de comentários metatextuais[3].

Na viragem do século regista-se um fenómeno relevante no processo evolutivo da literatura autobiográfica: a tendência generalizada para a escrita de diários literários, da autoria de prosadores, poetas ou dramaturgos, como Friedrich Hebbel (1885 e 1887), Platten-Hallermünde (1896 e 1900), Robert Musil (entre 1899 e 1941/2), Hugo Von Hofmannsthal (1874-1929) (cujo escrito *"Ad me ipsum"* constitui um plano de autobiografia) e fundamentalmente Franz Kafka (entre 1910 e 1923). Ao contrário das autobiografias, os diários íntimos não são publicados ou são-no apenas algum tempo após a sua escrita, como o de Kafka. Os autores mencionados encaram de modo diferente a escrita diarística: para Musil os *Diários* são um sinal da época, a forma mais directa da análise do mundo contemporâneo, portanto uma espécie de documento.[4] Kafka, por outro lado, encara o *Diário* como o substituto possível da utopia que seria, nas suas palavras, a escrita de uma verdadeira *"Selbstbiographie"*; é também a solução possível para obviar à sua incapacidade temporária de escrever histórias de ficção, as quais por sua vez têm frequentemente origem em registos diarísticos [5]. Os seus diários constituem o exemplo mais evidente de auto-análise existencial, de permanente questionação sobre si mesmo e sobre o mundo: *"Die Notwendigkeit, sich des Wesens seiner eigenen Existenz zu vergewissern, bleibt das zentrale, umfassende Erlebnis Kafkas. Es ist immer wieder dieses kritische Sebstbewußtsein, dieses konsequente*

---

[1] Volker Hoffmann, *Tendenzen in der deutschen autobiographischen Literatur* 1890-1923, (1980), in Günter Niggl, (Hg..), *op. cit.*, p.491.

[2] *Cf. id., ibid.*, pp. 490/1.

[3] *Cf. id., ibid.*, pp.491/2. Como exemplos de metatextos autobiográficos neste autor, citamos: *"Kein Roman, sondern nur eine Chronik und Bilderfoge"*, in *Die Chronik der Sperlingsgasse*, 15.November und 12.Januar; *"Kein Roman, sondern eine Biographie"*, in *Abu Telfan*, Kap. I, *(apud id., ibid.)* p.492.

[4] Por outro lado, anote-se que a propósito da obra *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-1952), Musil afirma nos *Diários* ser o herói do romance um misto de duas figuras, alternadamente: o autor e uma personagem inventada por este: *"Ich erzähle. Dieses Ich ist aber keine fingierte Person, sondern der Romancier"*, *(apud* Kurt Rothmann, *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*, Stuttgart, 1985, p.250.)

[5] *Cf.* Volker Hoffmann, *art. cit.*, in G. Niggl. , (Hg), *op. cit.*, pp. 493/4.

*Sichinfragestellen und diese daraus resultierende hypersensible Selbstbeobachtung, die Kafkas Gedanken, Äußerungen und Darlegungen bestimmen. Sämtliche Begebenheiten werden dementsprechend existentiell gedeutet"* [1].

Por outro lado, a partir do final do século desenvolvem-se novos tipos de autobiografia, relatos autênticos escritos por indivíduos pertencentes a diversos grupos sociais: criminosos, neuróticos, marginais e proletários. As autobiografias de trabalhadores apresentam uma certa inovação: enquanto na autobiografia burguesa é dominante a evolução pessoal do indivíduo e a necessidade de justificação própria, a descrição da vida do proletário tem como objecto a integração do indivíduo numa comunidade solidária e as vivências apresentadas revelam uma experiência não apenas a título individual, mas como exemplar das vivências de uma determinada classe social.[2] Verifica-se também o aparecimento de escritos autobiográficos de mulheres que tentam afirmar-se numa sociedade masculina, tomando cada vez maior consciência da sua individualidade própria através da escrita, fenómeno este que se vai intensificando ao longo do século ( cite-se apenas o caso de Anaïs Nin, nos anos trinta).

No século XX toda a literatura, e portanto também a autobiográfica, acusa a influência dos acontecimentos históricos e políticos que transformam a sociedade e afectam o indivíduo, fazendo perigar a sua segurança em consequência da desagregação e mesmo destruição de certas estruturas sociais e morais. A realidade é marcada pelo avanço da técnica, por importantes descobertas no campo da ciência, pela progressiva mecanização e automatização, por convulsões sociais revolucionárias, por transformações profundas. Na origem destas mutações estão sobretudo as duas guerras mundiais, abalos violentos que influenciaram as relações sociais, as normas morais e a consciência dos indivíduos à procura da sua identidade ameaçada.

Pelas razões aduzidas desaparece a autobiografia monumental de tipo goetheano, cujo autor quer projectar a sua figura para a posteridade como vitória sobre o tempo e sobre a morte. Porém, na tentativa de obviar à crise externa que atinge o seu Eu, o homem procura em si mesmo valores em que possa apoiar-se e a literatura pessoal continua a afirmar-se, mas sob formas diversas: diários íntimos, diários

---

[1] M. Jurgensen, *op. cit.*, p.134.

[2] Este tipo de autobiografia despertou nos últimos anos o interesse de alguns críticos que dedicaram a esse tema obras específicas: W. Emmerich, (Hg.), *Proletarische Lebensläufe. Autobiographische Dokumente zur Entstehung einer zweiten Kultur in Deutschland*, I, II, Reinbeck, 1974; mais recentemente Petra Frerichs, *Bürgerliche Autobiographie in proletarischen Selbstdarstellungen*, 1980; J. Kuczynski, *Geschichte des Alltags des deutschen Volkes*. IV, Berlin, 1982 e de Albrecht Lehmann, *Erzählstruktur und Lebenslauf. Autobiographische Untersuchungen*, Frankfurt/ New York, 1983.

literários, memórias, romances autobiográficos, etc.. Ao mesmo tempo desenvolve-se uma questão que se vai prolongando continuamente no nosso século, a da chamada *"crise do romance"*, a qual, dada a permanência de obras e cultores do género, é, na opinião de Janos Szavai, não uma crise, mas, mais propriamente,"uma procura do caminho do romance".[1] O mesmo crítico estabelece a ligação entre as duas realidades e conclui que a autobiografia toma o lugar das variadíssimas formas do romance do século XX, mas situa-se lado a lado com estas, apresentando-se mesmo como uma das possibilidades de solução da crise da narrativa que se defronta com as problemáticas questões da acção, do herói e do ponto de vista. Szávai observa que a autobiografia poderá resolver estes problemas postos pela estrutura romanesca e conclui, de um modo talvez discutível e um pouco simplista: "*[L'autobiographie] a une action et un herós principal, son point de vue est plausible, puisqu'elle ne présente que ce que le narrateur sait et voit.* [2] O certo é que em todas as literaturas surgem ao longo do século numerosos testemunhos de escrita autobiográfica, que por vezes se tornam tão conhecidos e literariamente tão valiosos como o conjunto da obra romanesca dos seus autores. É o caso de *Les Mots* de Sartre, os volumes de memórias de Simone de Beauvoir, *Diario in pubblico*, de Elio Vittorini, os *Diários* de V. Woolf, *Antimémoires*, de A. Malraux, *Si le grain ne meurt*, de A. Gide, etc..

No que respeita à literatura autobiográfica de expressão alemã, o que domina nas primeiras décadas do século é a objectividade como processo de literarização de factos concretos vividos, tais como experiências de viagens (por exemplo, do Conde Keyserling, em 1919), reportagens, e especialmente vivências autênticas da Primeira Guerra Mundial; um exemplo típico deste tipo de escrita pessoal mas objectiva é dado pela obra de Ernst Jünger, *Kriegstagebuch* (1920,1922 e 1924), em que o escritor dá forma poética ao material bruto das suas experiências na frente de batalha reproduzidas com grande precisão e fidelidade e tendentes à glorificação da guerra. De acordo com um crítico seu contemporâneo, *"Jünger strebte in einer durch und durch unsachlichen Literaturperiode Sachlichkeit an"*.[3]

Verifica-se também um renascimento do romance autobiográfico em que as vivências pessoais são transpostas em forma de ficção, surgindo portanto a tendência para uma certa ficcionalização da autobiografia: é o caso, por exemplo, das narrativas de Hermann Hesse, *Unterm Rad* (1906) e *Demian. Geschichte einer Jugend* (1919),

---

[1] J. Szávai, art. cit., p. 406.

[2] *Id., ibid.*.

[3] *Apud* Erhard Schütz, Jochen Vogt u. a., *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, Band 2, Opladen, 1977, p.62.

fortemente marcadas por elementos autobiográficos. Há assim neste período dois tipos de escrita pessoal: por um lado, obras documentais, com referência imediata à realidade, em que por vezes o narrador autobiográfico não se distancia do seu objecto e, por outro lado, autobiografias ficcionalizadas ou a ficcionalização de dados autobiográficos, em que, segundo o crítico Volker Hoffmann, o *"pacto autobiográfico"* fixado por Lejeune se torna muito obscuro[1]: *"Die Fiktionalisierung der Autobiographie vollzieht sich nicht nur durch die Verunklärung des autobiographischen Lektürepakts, sondern vor allem durch semantische Homologien mit der Romanliteratur.*[2]

A partir da Segunda Guerra Mundial, tendo portanto experiências semelhantes como pano de fundo, a autobiografia fixa-se de novo nas vivências da guerra e respectivo enquadramento histórico-político: escritores como Wolfgang Borchert, Heinrich Böll, Alfred Andersch, Hans Werner Richter, Gerd Gaiser, Luise Rinser, reconstituem, em relatos directamente autobiográficos ou em narrativas ficcionalizadas, a sua experiência pessoal durante o regime nacional-socialista.

Na década de 70 há novamente uma mudança originada no facto de a literatura tender cada vez mais para uma subjectivização evidente, após o período anterior de acentuada politização da literatura: é a chamada *"Neue Subjektivität"*. Na introdução à obra já referida sobre os escritos autobiográficos de expressão alemã entre 1965 e 1975, Sylvia Schwab começa por aludir à chamada *"Krise des Erzählens"* dos anos 60 e refere depois o ano de 1972 como*"das Jahr der Biographen"*, segundo a expressão de Peter Wapnewski. É a partir desta data que os autores regressam à arte da narrativa: há uma evolução do compromisso sociopolítico para a esfera pessoal, um regresso ao foro individual, ao culto do *Eu*, a *"neue Sensibilität"*[3]. Surge então uma onda de textos de carácter autobiográfico que contribuem para superar a "crise do romance", destacando-se nomes como os de Peter Härtling, Günter Grass, Peter Rühmkorff, Walter Kempowski, que publicam, ao lado de obras de ficção, descrições de vivências pessoais, nomeadamente os chamados *"Vater-Bücher"*.

Para o estudo tipológico da escrita autobiográfica no período indicado, a autora Sylvia Schwab distribui um dado conjunto de obras por vários grupos a que atribui designações próprias, de que damos alguns exemplos: a autobiografia documental: de Erika Runge, *Bottroper Protokolle* (1968); o romance documental autobiográfico: de W. Kempowski, *Tadellöser und Wolff* (1971) e *Uns geht's ja noch gold* (1972); Memórias

---

[1] *Cf.* Volker Hoffmann, *art. cit.*, in G. Niggl. , (Hg.), *op. cit.*, p.505.

[2] *Id., ibid.*, p.506.

[3] *Cf.* S. Schwab, *op. cit.*, pp. 8-10.

(*Erinnerungen*): *Zwettl* (1973), de Peter Härtling, *Dienstbüchlein* (1974) de Max Frisch; o romance autobiográfico: de Christa Wolf, *Nachdenken über Christa T.* (1968); de Peter Schneider, *Lenz* (1973); de Verena Stefan, *Häutungen* (1975); de Gabriela Wohmann, *Schönes Gehege* (1975); *"actas de consciencialização"* (*"Bewußtseinsprotokoll"*): de Karin Struck, Die *Mutter* (1975); o diário: *Poetisches Tagebuch* (1966), de Karl Krolow, *Schöner Tag, dieser 13.* (1974), de Barbara König.[1]

O crítico Reinhard Baumgart caracteriza do seguinte modo a literatura autobiográfica dos anos setenta: *"Die Vision eines Schreibens, das wieder so natürlich, so unwillkürlich sein könnte wie Atmen —, und dazu die Hoffnung, sich durch eine Erinnerungsarbeit zugleich zu befreien und zu verwirklichen."*[2]

## 5. Distinção entre as várias formas autobiográficas

As definições de autobiografia supra transcritas, por muito generalizadas e abrangentes, não podem dar ao leitor uma visão exacta e completa de cada uma das formas sob as quais pode apresentar-se a literatura pessoal. Urge, por isso, fazer a distinção entre autobiografia propriamente dita e memórias, testemunhos, recordações, confissões, diários íntimos, diários literários, notas pessoais (*"Aufzeichnungen"*), romance autobiográfico. Com efeito, se existe entre estes escritos um denominador comum — a selecção de vivências pessoais como material e objecto de registo escrito—, há diferenças mais ou menos evidentes, não só no grau relativo de confessionalidade como também na estrutura formal em que se apresenta cada texto. Surge assim, nas obras críticas sobre este assunto, uma vasta gama de observações, por vezes muito controversas, a propósito de tais distinções.

Não nos deteremos na diferença aparentemente muito clara ainda que ponha certos problemas estruturais, entre biografia e autobiografia,[3] mas importa considerar o que distingue da autobiografia propriamente dita a forma designada de *memórias* (em

---

[1] *Cf.* S. Schwab, *op. cit.*, pp.3-6. Da longa série de obras abordadas pela autora, que não é aqui transcrita integralmente, fazem parte alguns escritos autobiográficos que já enumerámos neste trabalho.

[2] Reinhard Baumgart, "Das Leben — kein Traum? Vom Nutzen und Nachteil einer autobiographischen Literatur," *in* Herbert Heckmann (Hg.), *Literatur aus dem Leben. Autobiographische Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsdichtung. Beobachtungen, Erfahrungen, Belege*, 1984, p. 28.

[3] *Vd.* P. Lejeune, *op. cit.*, 1975, pp. 35-41.

alemão é adoptado o termo *Memoiren* a partir do francês *mémoires*). Não há grandes divergências entre os críticos sobre a fronteira, perfeitamente delineada, entre ambas as formas: a autobiografia é considerada como a verdadeira história do indivíduo escrita pelo próprio como uma obra unitária e coesa, enquanto as memórias são predominantemente relatos e narrativas de factos extrapessoais com importante significado histórico. Roy Pascal não vê limites muito rígidos entre as duas formas, pois ambas assentam sobre a reflexão de vivências pessoais e estão ordenadas cronologicamente, mas aponta uma diferença basilar: na autobiografia autêntica a atenção do autor concentra-se sobre a sua própria pessoa, enquanto as memórias dedicam largo espaço também a personalidades contemporâneas do autor, o que pode explicar que as autobiografias de políticos e estadistas sejam quase sempre, fundamentalmente, memórias.[1] Bernd Neumann atribui ao autor de memórias um papel eminentemente social, sendo essa a forma literária específica em que são apresentadas as recordações do indivíduo integrado na sociedade, que assim dá prioridade à história da sua época em detrimento da evolução da sua própria individualidade: *"Als Subjekt der Memoiren existiert er [der Autor] nur so lange, wie er als Träger seiner sozialen Rolle integrierter Bestandteil der Gesellschaft ist (...). Indem die Memoiren vor dem privaten Bereich enden, enden sie dort, wo die Autobiographie beginnt"*.[2]

Muito curiosa é a diferença estabelecida já em 1876 no *Dictionnaire Universel des Littératures*, de Vapereau, segundo o qual é imposta às memórias uma maior exigência de rigor na reconstituição dos acontecimentos, enquanto o autobiógrafo pode permitir-se, consciente ou inconscientemente, exercer a sua imaginação poética na narração da verdade factual[3]: *"L' autobiographie laisse une large place à la fantaisie, et celui qui l'écrit n'est nullement astreint à être exact sur les faits, comme dans les mémoires, ou à dire la vérite la plus entière, comme dans les confessions"*[4]. Dez anos antes um outro dicionarista, o famoso Larousse, opunha a autobiografia, que é uma

---

[1] Cf. R. Pascal, *op. cit.*, 1965, *apud* J. Kuczynski, *op. cit.*, p. 10. Cite-se, por exemplo as Memórias de De Gaulle e de W. Churchill.

[2] B. Neumann, *op. cit.*, p. 13.

[3] Neste sentido, um exemplo significativo desta diferença é o título da autobiografia goetheana que une os dois termos — *Dichtung* e *Wahrheit*.

[4] *Apud* Ph. Lejeune, *art. cit.*, 1983, p. 420.

espécie de confissão, às memórias, que narram factos que podem ser estranhos ao narrador[1].

É óbvia, segundo Jurgensen, a definição puramente etimológica de diário, forma em que a narração de experiências pessoais se segue imediatamente (embora em graus diversos de imediaticidade) à sua vivência, o que origina uma espécie de forma de "narração intercalada" entre história e discurso[2]: *"Ein Tagebuch ist ein Buch, in dem die Begebenheiten eines Tages aufgezeichnet werden"*[3]. No entanto, os horizontes estritamente pessoais do indivíduo que apresenta pensamentos e sensações do seu foro íntimo, são inevitavelmente alargados ao mundo exterior: *"Es [ein Tagebuch] bezeugt nicht nur autobiographisch die Geschichte eines Individuums; bewußt oder unbewußt ist es immer auch ein zeitgeschichtliches Dokument. Das Buch des Tages wird zum Buch der Zeit überhaupt"* [4]. O diarista ou intimista (termos sugeridos por Olívio Caeiro, adaptando à nossa lingua os utilizados pela crítica francesa)[5] procede a uma reflexão diária ou, pelo menos, regular, sobre si mesmo, desenvolvendo um processo de desnudamento do Eu; trata-se de uma espécie de ajuste de contas em que ele se confronta com questões de ordem religiosa, moral, social, podendo assim o diário adquirir uma tonalidade fortemente existencial. Com efeito, o diário é o relato de um indivíduo que se expõe perante a sua consciência, se interroga, procura explicar-se a si e à realidade circundante, um relato de que o leitor mais próximo é o seu próprio autor — ideia que o diarista Max Frisch exprime numa fórmula continuamente citada: *"Schreiben ist sich selber lesen"* .[6]

Num ensaio significativamente intitulado *"O diário íntimo, texto sem destinatário?"*, Jean Rousset considera o diário íntimo um subgénero da autobiografia que se escreve à margem da literatura onde, como recém-chegado, procura o seu lugar próprio;[7] formula então várias questões sobre uma possível definição: *"Forme de l'informel? Écriture livrée au hasard de l'éphéméride? Carnet secret qui ne se destine à personne et s'offre pourtant à des lecteurs indiscrets? Déviation ou excroissance*

---

[1] *Cf.* Ph. Lejeune, *id., ibid.*.

[2] *Cf.* Clara Crabbé Rocha, *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*, 1977, p. 103.

[3] M. Jurgensen, *op. cit.*,1979, p.11.

[4] *Id. ,ibid.*.

[5] *Vd.* O. Caeiro, *op. cit.*, p.297.

[6] M. Frisch, *Tagebuch 1946-49*, 1950, p. 22.

[7] Cf. Jean Rousset, "Le Journal intime, texte sans destinataire?", in *Poétique*, 56, Novembre, 1983, p. 435.

*moderne du récit à la première personne?*"[1]. Ainda que tais perguntas não tenham respostas lineares, algo de evidente parece existir na escrita diarística: o pacto com o calendário, pois segundo Maurice Blanchot, citado pelo autor, "*le journal intime doit respecter le calendrier. C'est là le pacte qu'il signe*"[2], pacto por vezes explícito, como nas palavras do romancista Stendhal, a partir da sua própria experiência de diarista: "*j'entrepends d'écrire l'histoire de ma vie jour par jour*" (escrito a 18 de Abril de 1801)[3]. Este tipo de diário ,em princípio, não é escrito para ser lido por outrem: o autor *"escreve para si e acerca de si — acerca daquilo que ele sente como o seu Eu imanente, sujeito à necessidade quotidiana e às interrogações do presente e do futuro".*[4]

Partindo da interrogação de Rousset que é devidamente dilucidada ao longo do artigo[5] — o diário como texto escrito apenas para o seu autor, portanto "sem destinatário"—, impõe-se uma outra designação: o *diário íntimo,* escrito espontaneamente ao sabor das vivências momentâneas, necessariamente fragmentário, por vezes com repetições, incoerências e mesmo contradições, portanto sem grande rigor e também sem muitos cuidados de perfeição estilística[6]. Por outro lado Ph. Lejeune, parafraseando um título célebre de Barthes, considera que a escrita do diário íntimo é uma espécie de grau zero no que respeita ao uso da linguagem e das técnicas textuais[7] e distingue-o do *diário literário,* não puramente confessional, escrito com objectivos de publicação e consequentemente mais elaborado do ponto de vista formal. O certo é que, na história da literatura diarística, se pode verificar que essas notas íntimas, *"carnets", "journaux", "journals", "Aufzeichnungen",* não são frequentemente meras confissões "para a gaveta", textos votados à destruição, mas tornam-se ou são *ab ovo* nitidamente

---

[1] *Id., ibid..*

[2] *Apud id., ibid..*

[3] *Apud id. ibid..*

[4] Vd. O. Caeiro, *op. cit.*, p. 297.

[5] O articulista, baseando-se na teoria da linguística moderna de que o uso da linguagem implica dualidade ou pluralidade de interlocutores e que a sua estrutura é o diálogo, havendo apenas pseudo-monólogos, estabelece diferentes graus de " fechamento" e abertura (reduzida ou máxima) no que respeita ao destino do diário íntimo. (*Vd. art. cit.*, pp.437-443).

[6] Neste contexto é muito curiosa a afirmação de Roland Barthes, ensaísta e autobiógrafo, que caracteriza o autor de diários como "*l'écrivain moins son oeuvre*" (*Vd. Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, p. 82).

[7] *Vd.* Ph. Lejeune, *op. cit.*, 1975, p. 266.

literárias e acabam por ser publicadas quer por iniciativa e em vida dos seus autores quer postumamente e contra a sua vontade expressa[1].

Uma espécie de exaltação das virtudes da confissão pessoal é feita por R. Pascal; considerando a autobiografia como uma "aventura" do espírito humano e um produto típico da civilização ocidental, que tem o mérito de estabelecer o equílibrio entre o Eu e o mundo, afirma: "*(...) die echte Autobiographie (...) hat die Bewegung des Lebens in sich, sie stellt eine neue Stufe der Selbsterkenntnis dar und eine neue Formulierung der Verantwortung gegenüber dem Ich; sie bedeutet Entdeckungsfahrt und geistige Verwandlung*"[2].

Se há diferenças nítidas entre romance e autobiografia, a despeito da apropriação por esta de algumas técnicas da escrita romanesca, existe maior complexidade na forma um tanto híbrida do "romance autobiográfico", em que não se verifica o requisito básico da autobiografia, isto é, a identidade total entre autor, narrador e protagonista. Trata-se de um discurso de ficção em que pode haver analogias maiores ou menores entre autor e personagem, mas que não oferece a apresentação mimética da realidade vivida, sendo esta substituída predominantemente pela criação fictícia. Segundo Lejeune, na categoria de romance autobiográfico podem incluir-se todos os textos de ficção em que o leitor, partindo de semelhanças que ele julga ver, suspeita que há identidade do autor e da personagem, enquanto o autor nega essa identidade ou pelo menos não a afirma. Assim o romance autobiográfico pode englobar tanto relatos pessoais como impessoais[3]. De qualquer modo Lejeune conclui: "*Manque ici l'essentiel, ce que j'ai proposé d'appeler le* pacte autobiographique".[4] Para distinguir entre romance autobiográfico e autobiografia propriamente dita, o crítico, por analogia com o sintagma "*pacto autobiográfico*", apresenta a expressão "*pacto romanesco*" que implica uma atitude diversa do leitor face à leitura do romance: "*Symétriquement au pacte autobiographique, on pourrait poser le* pacte romanesque, *qui aurait lui-même deux aspects:* pratique patente de la non-identité *(l'auteur et le personnage ne portent*

---

[1] Nesta hipótese o caso mais conhecido é obviamente o dos *Diários* de Kafka, divulgados juntamente com muitas outras obras inéditas por Max Brod que assim, traindo embora os desígnios do seu amigo, contribuiu para o enriquecimento da literatura alemã e também universal, no domínio da diarística e da ficção.

[2] Roy Pascal, art. cit., p. 263.

[3] Cf. Ph. Lejeune, *op. cit.*, 1975, p. 25.

[4] *Id., ibid.*, p. 26.

*pas le même nom),* attestation de fictivité, *(c'est en général le sous-titre* roman *qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture)."*[1]

A distinção entre evocações ("*Erinnerungen*") e romance autobiográfico é estabelecida por Sylvia Schwab com exemplos de obras alemãs contemporâneas a partir das relações diversas que o narrador mantém com a linguagem em cada uma das formas, considerada a linguagem como meio de comunicação (ou de incomunicação) entre os homens, neste caso entre narrador e leitores. Segundo a autora, alguns escritores de literatura pessoal levam muito longe a problematização dessas relações obviamente vitais em toda a escrita literária, o que se verifica não só nas reflexões metatextuais do Eu narrador ao longo do texto como também no estilo conscientemente literarizado dos textos; este fenómeno é por vezes agudizado e levado ao extremo, de tal modo que certos autobiógrafos duvidam da capacidade da linguagem, na vida, como intermediária entre os seres humanos e na literatura, como meio narrativo adequado, pondo assim em questão a própria escrita[2]. Este cepticismo linguístico[3] está presente, em especial, no tipo autobiográfico designado de "*Erinnerungen*", mas desaparece quando se trata do romance autobiográfico, em que o narrador mantém com a linguagem uma relação de maior confiança: " *(...) waren die Erinnerungen durch Sprachskepsis gekennzeichnet, so sind Sprachbewußtsein, die Beherrschung der Sprache und das Vertrauen in sie Merkmale des autobiographischen Romans (...). Der autobiographischer Roman kennt keine grundlegende Störung der Sprache, weil er anders strukturiert ist (...); oder, wie man auch formulieren könnte, er ist anders strukturiert, weil seine Autoren die beschriebene Sprachstörung überwinden*".[4]

---

[1] Ph. Lejeune, *op. cit.*, 1975, p. 27.

[2] *Cf.* S. Schwab, *op. cit.*, p.159.

[3] Relativamente a este fenómeno não podemos perder de vista a pertinência das reflexões de Hofmannsthal na *"Carta de Lord Chandos"*, no princípio do século, assunto que ainda teremos de abordar.

[4] *Id., ibid.* pp. 160/1.

## 6. O problema da identidade do Eu

> *"L'autobiographie est l'un des aspects les plus fascinants d'un des grands mythes de la civilisation occidentale moderne, le mythe du Moi"* (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, 1975, p. 340).

De maior interesse para a nossa investigação que o breve estudo histórico que acabámos de fazer são as questões respeitantes à génese e à natureza do fenómeno autobiográfico e as implicações que este tem na prática da escrita literária. O primeiro problema que se nos põe face a um texto de índole pessoal é o da identidade do Eu autobiográfico, isto é, importa-nos saber *quem é* o narrador que ao escrever sobre si mesmo emprega *geralmente* a primeira pessoa do pronome pessoal, dizendo portanto *Eu*.[1] Antes porém, propomo-nos analisar brevemente, com base em definições científicas, o conceito de Eu nos aspectos filosófico, psicológico e psicanalítico.[2]

O filósofo Paul Foulquié regista a distinção entre *Je* e *Moi*: *"Je — Employé substantivement (le* Je*) et par opposition au Moi: principe métaphysique auquel l'individu attribue ses états et ses actes (...). Le Je est unique et immuable, tandis que le Moi peut être multiple et changeant"*[3]. Por sua vez, o filósofo Lalande transcreve de outros autores definições que parecem mais esclarecedoras para o nosso objectivo: *"Le Je est l'expression de la conscience superficielle, le Moi est l'âme profonde"*; *"Le Je représente le sujet connaissant, le Moi l'ensemble des déterminations individuelles dont il prend conscience"*; *"À ce je [la conscience susceptible de peine et de satisfaction]*

---

[1] A afirmação feita parte da premissa de que a determinação da identidade do narrador é obviamente uma questão relevante (e mesmo essencial) em todo o acto narrativo, portanto não apenas na escrita autobiográfica mas em todas as formas de ficção narrativa, seja qual for o pronome pessoal usado pelo sujeito da enunciação. Por outro lado, o facto de termos destacado o advérbio *geralmente* pressupõe o uso frequente e muito significativo da terceira pessoa em textos autobiográficos (assim como da primeira pessoa em textos ficcionais), prática que especialmente nos interessa na análise dos textos anderschianos e de que oportunamente nos ocuparemos.

[2] Sendo a nossa fonte de informação para este estudo alguns dicionários de língua francesa, temos de considerar a existência de duas formas substantivas — *Je* e *Moi* — correspondentes em português ao mesmo termo *Eu*, pronome pessoal que pode ser substantivado: o *Eu*. Uma vez que aos dois termos franceses são geralmente atribuídos significados diferentes ou mesmo opostos, transcrevemos no original as citações com as definições respectivas, considerando embora ser o sentido do vocábulo *Moi* o que fundamentalmente interessa para o estudo da identidade do Eu autobiográfico. De notar ainda que, na escolha do termo em alemão, os autores divergem: ou adoptam a palavra *Ich* indiscriminadamente para *Je* e *Moi*, enquanto em inglês referem *I* e *self*, ou propõem para *Je* o termo *Ich* e para *Moi* os termos *Ich* e *Selbst*. (Vd. Robert Lafon, *Vocabulaire de psychopédagogie et de psychiatrie de l'enfant*, 1963, pp. 345 e 405; também André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 1960, pp. 545 e 641).

[3] Paul Foulquié, *Dictionnaire de la langue philosophique*, 1962, p.388.

*s'oppose le moi, comme la pensée de lui-même à lui-même. Quand je cherche à me connaître, je trouve moi, qui n'est jamais qu'un aspect de ce que je suis*"[1]. A última citação transcrita é particularmente informativa: a consideração do *Eu (Moi)* simultaneamente como sujeito e objecto de conhecimento, um conhecimento que é sempre parcial devido à multiplicidade de aspectos do *Eu*, pode levar-nos a consequências sobre a essência do acto autobiográfico , em que o *Eu* se debruça sobre si mesmo num processo de autodescoberta.

Porém, de acordo com o mesmo filósofo, a definição do *Eu (Moi)* pode ser considerada em vários sentidos: no sentido psicológico e moral, o *Eu* é a consciência da individualidade empírica, a tendência do indivíduo para reportar tudo a si mesmo; no sentido ontológico, é uma realidade permanente e invariável, base do Eu empírico; no sentido lógico e crítico, é o sujeito pensante [2]. Por outro lado, na opinião de Foulquié, podem distinguir-se quatro tipos de *Eu (Moi)* : o *Eu* ontológico – princípio metafísico, imutável, ao qual o sujeito pensante atribui os seus estados e os seus actos; o *Eu* psicológico, *Eu* sentido e vivido: realidade complexa e movente feita dos seus estados e dos seus actos, do seu ser e do seu ter, de que o sujeito tem uma consciência espontânea[3]; o *Eu* pensado ou representado: a ideia que faz de si mesmo o indivíduo capaz de consciência reflectida — a personagem que ele julga ser, aquele de quem ele fala[4]; finalmente, numa perspectiva psicanalítica: o *Eu* é constituído pela parte consciente do psiquismo. Opõe-se, segundo Freud, ao *isso (es)* que é inconsciente, (designado nas várias línguas como *id, ça, soi*) e ao *Supereu (surmoi)*, que é pré-consciente"[5].

O Eu freudiano *(moi, Ich, Ego)* constitui, segundo os filósofos Laplanche e Pontalis, uma das três instâncias que Freud, na fase definitiva dos seus estudos, distingue do *isso (ça, das, id)* e do *Supereu (surmoi, Überich, superego)*. O *Eu* está numa relação de dependência tanto face às reivindicações do *isso* como aos imperativos do *Supereu* e às exigências da realidade. A complexidade da definição psicanalítica do conceito do *Eu* é comprovada pela evolução que sofreu a teoria de

---

[1] *Apud* A. Lalande, *op. cit.*, 1960, pp 545/6.

[2] Cf. Lalande, *op. cit.*, pp. 641/2.

[3] Ao dar exemplos do *Eu* psicológico, que interessa particularmente ao nosso estudo, o autor faz citações de filósofos e também de escritores autobiógrafos, entre estes nomeadamente, Marcel Proust, cuja obra ficcional autobiográfica justamente problematiza a identidade do *Eu*.

[4] De novo são citados excertos de diários ou outros escritos pessoais de poetas, nomeadamente de Alfred de Vigny, Paul Valéry e Julien Green, facto comprovativo da importância que tem no acto autobiográfico a imagem que o Eu faz de si mesmo e que revela na sua escrita.

[5] *Vd.* P. Foulquié, *op. cit.*, pp. 448/ 9.

Freud ao longo das suas investigações: no período entre 1895 e 1900 o termo *Eu* é frequentemente usado por Freud em contextos diversos, a diferentes níveis, portanto com uma certa ambiguidade; entre 1900 (data da obra *Die Traumdeutung*) e 1920, a noção do *Eu* é objecto de várias tentativas de definição e torna-se mais estreita a relação entre o *Eu* e o sistema anteriormente estabelecido da delimitação entre *Inconsciente, Pré-Consciente e Consciente;* após a "viragem" de 1920, há uma mudança essencial; nesta segunda teoria, Freud eleva à dignidade de *instâncias* do aparelho psíquico os três aspectos: o *Eu* como agente defensivo, o *Supereu* como sistema de interdições e o *isso* como pólo impulsional. Insistindo especialmente no seu ponto de vista de que o *Eu* é em grande parte inconsciente, alarga o âmbito do conceito, atribuindo-lhe as funções mais diversas: fiscalização da mobilidade e da percepção, experiência da realidade, antecipação, ordenação temporal dos processos mentais, pensamento racional, mas também desconhecimento, defesa compulsiva contra as reivindicações pulsionais[1].

O problema da identidade do *Eu* apresenta uma evolução histórica, percorre um certo caminho, que pode ser iniciado na época burguesa, marcada pela segurança do indivíduo nascido sob o duplo signo da *"Aufklärung"* e da mentalidade criada pela Revolução Francesa; bem integrado no seu meio social, o indivíduo aceita a sua identidade condicionada pela liberdade e a necessidade — o que está bem exemplificado na autobiografia goetheana. Nos nossos dias esta questão caracteriza-se pela situação oposta: a ruptura entre o *Eu* e o mundo, a consciência do indivíduo da fragilidade do seu *Eu* e mesmo da ignorância da sua identidade. Determinante é também o carácter crescentemente problemático e mesmo angustiante das tentativas de fixação duma identidade própria que passam pela gradual alienação e apagamento do *Eu* o que, no plano literário, se manifesta em processos narrativos extremos usados, por exemplo, no chamado *"nouveau roman"*.

Podemos considerar que é nos escritos de carácter autobiográfico que melhor se espelha a aventura da identidade individual[2] através dos tempos; deste modo pôde o critico Bernd Neumann estruturar a sua obra já referida — *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie* — estudando a evolução do género autobiográfico a partir da evolução histórica do sentido da identidade. Com efeito, o processo de busca dum sentido coerente para a identidade do indivíduo foi, no seu percurso histórico, sujeito a várias influências, entre as quais as mais profundas foram a de Karl Marx — ao estabelecer a inter-relação entre o indivíduo e os factores sociais e económicos,

---

[1] *Vd.* Jean Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse,* 1971, pp. 241-250.

[2] Como justificação do facto de usarmos neste contexto o termo *aventura,* citamos as palavras de Gusdorf: *"Le mot d'*aventure *appliqué à la connaissance de soi demeure pour moi décisif. Les écritures du moi ne sont pas des exercices de style, des arabesques arbitraires"* (Gusdorf, *op. cit.,* 1991, p. 9).

considerando estes decisivos para a fixação da sua identidade como pessoa —, e a de Freud, cuja definição do *Eu* já apresentámos.

É no fenómeno da comunicação linguística, portanto na prática da linguagem, que melhor se espelha a crise da identidade, o que foi exemplarmente exposto no início deste século através do famoso escrito já referido, de Hugo von Hofmannsthal, poeta preocupado com a questão da identidade numa época de dúvidas, crises e rupturas. Na chamada*Carta de Lord Chandos*, a situação crítica do *Eu* reflecte-se na dificuldade de expressão linguística: *"Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgendetwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. (...) Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte* Geist, Seele *oder* Körper *nur auszusprechen. (...) Die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. (...). Es zerfiel mir Alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich. (...) Seither führe ich ein Dasein, das Sie, fürchte ich, kaum begreifen können, so geistlos , so gedankenlos fließt es dahin".* [1] Destas afirmações pode concluir-se que a linguagem, que ordena simbolicamente diversos domínios da experiência no presente e no passado, permite ao *Eu* uma continuidade espácio-temporal que pode ser designada como o elemento mais importante da identidade do *Eu*. O sujeito constitui-se assim na sua relação com o acto da linguagem e a precaridade de um reflecte-se no outro, sendo portanto interdependentes. Deste modo, os mecanismos da linguagem em que era expressa uma identidade segura foram, no século XX, objecto de manipulação; a palavra tornou-se ambivalente, dúplice, de tal forma que à destruição da linguagem pelo *Eu* fragmentado corresponde a perda de identidade causada pela inexistência dum discurso aglutinador e unitário.

O papel da linguagem na fixação da identidade do *Eu* é de tal modo relevante, que o crítico P. Jay considera ser este factor, aliado ao problema do sujeito do discurso, uma das razões do interesse recentemente renovado pela escrita autobiográfica, num momento em que a questão se põe com maior acuidade e complexidade: *"A preoccupation during the last decade with the problem of the subject in literary discourse, and with the role of language in our conception of the* self, *has led to a new interest in autobiography, and in autobiographical fiction. Perhaps this is because in no other kind of literary work is the relation between the self-as-author, and the self-as-subject, at once so obvious, and yet so problematical"* [2]. A propósito deste paradoxo —

---

[1] H. von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in *Prosa II*, 1959, pp.11/13.

[2] P. Jay, *art. cit.*, p. 1045.

a evidência e simultaneamente a complexidade de tal relação aparentemente linear —, P. Jay prossegue citando o crítico Rodolphe Gasché, que considera a escrita autobiográfica como um paradigma da escrita como tal, em parte devido às suas próprias contradições insuperáveis; sendo a autobiografia a aventura de um sujeito à procura de identidade, acusa inevitavelmente as contradições inerentes a toda a escrita, em que há sempre uma desapropriação radical da identidade levada a efeito pela linguagem[1]. É assim reconhecido que a dificuldade de fixar com exactidão a identidade do *Eu* advém da distância que separa o acto cognitivo — o conhecimento mais ou menos claro que o sujeito tem de si mesmo — e a representação escrita (literária) desse *Eu*, a que está subjacente o contributo do papel da linguagem que agrava essa complexidade. Um outro crítico, Paul de Man, sustenta que o momento autobiográfico não é essencialmente uma situação ou um acontecimento que pode ser situado numa história, mas é a manifestação, ao nível do referente, duma estrutura linguística[2].

Muito significativamente, Jay escolhe para epígrafe do seu ensaio a versão inglesa duma afirmação de Nietzsche na obra *Der Wille zur Macht*, que transcrevemos no original: *"Das 'Subjekt' ist nichts Gegebenes, sondern etwas Hinzu-Erdichtetes, Dahinter-Gestecktes.*[3] Considerando que a ideia do filósofo de que o sujeito não é um "dado" mas uma "invenção" se tornou uma verdade quase axiomática, Jay explicita a concepção nietzscheana da "subjectividade" que é um processo, não algo já existente previamente: "*O* Eu *não é tanto um* espírito *em que nós entrámos como é uma linguagem conceptual que nós próprios criámos*"[4]. Desta ideia pode concluir-se que existe uma contradição absoluta entre "identidade" e "discurso", uma vez que o *Eu* apenas pode existir conceptualmente "como" representação; isto não significa, porém, que o *Eu* não esteja representado no texto autobiográfico, o que sucede é que a sua identidade é apresentada através da mediação da linguagem e da estrutura literária (tanto quanto através da "personalidade" do autor).[5]

---

[1] *Cf.* P.Jay, *id., ibid.*.

[2] *Cf.* Paul de Man, *art. cit.*, p. 922.

[3] F. Nietzsche, *Werke in 6 Bänden*, hg. von Karl Schlechta, Band 6, 1980, p. 903.

[4] *Apud* P.Jay, *id.* , *ibid.* , p.1046.

[5] *Cf. id., ibid.*, pp. 1046 e 1060.

A problemática da identidade do *Eu* [1] é evidenciada em todos os estudos sobre autobiografia,[2] por ser de particular relevância, dada a natureza específica da escrita pessoal: com efeito, pode afirmar-se que é nos textos autobiográficos que melhor se reflecte a aventura literária do indivíduo em busca de si mesmo, da sua identidade pessoal. De acordo com a definição comum de autobiografia, o que dá especificidade a este tipo de escrita é a condição necessária, embora não suficiente, da identificação entre autor, narrador e personagem,[3] isto é, tem de haver coincidência entre a entidade real que assina a obra, a instância produtora do enunciado, responsável portanto pelo discurso narrativo e a personagem que é, entre outras, o principal actor (ou actante, segundo a terminologia genettiana) na constelação actancial construída ao longo da diegese[4]. Deste modo surge uma situação narrativa na primeira pessoa (*"Ich-Erzählsituation"*, na designação de Franz Stanzel) em que o sujeito da enunciação é idêntico ao objecto narrado, portanto ao sujeito do enunciado, havendo também identidade dos universos diegéticos a que ambos pertencem.[5]

---

[1] Refira-se como nota curiosa o facto de o crítico Bohrer, em 1971, ter considerado o problema da identidade *"als Frischs eigentliche Erfindung"* (*apud* Gunda Lusser Mertelsmann, *Max Frisch. Die Identitätsproblematik in seinem Werk aus psychoanalythischer Sicht*, 1976, p. 16).

[2] Este facto está patente na formulação de numerosos títulos da crítica: a obra já citada de B. Neumann *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*, (1970) foca a evolução da autobiografia desde o Renascimento até à actualidade, com base no conceito de identidade em relação com o problema da integração do indivíduo na sociedade pressionado para o desempenho de um "papel". Destacamos ainda, partindo dos anos 40: *La Découverte de Soi* (1948), de G. Gusdorf; *Le Je à la recherche de son identité*, de François Jost (1975); *The value of the individual Self and circumstance in autobiography* (1978), de Karl Joachim Weintraub; *Identität* (1979), de Odo Marquard e Karlheinz Stierle (Hg.); *Sprache und Selbstbegegnung* (1981), de Gerhart Baumann, *Das Ich im Prozess. Studien zur modernen Autobiographien* (1982), de Ruth Fühner; o artigo de P. Jay, *Being in the text: Autobiography and the problem of the subject* (1982); *La peinture du moi et l'écriture inachevée* (1983), de Claude Blum, sobre os *Ensaios* de Montaigne; *Un voyage vers soi* (1983), de Jean Claude Berchet, sobre um relato viagístico de Chateaubriand; *Autobiography: self into form(...)* (1983), de Sandra Frieden, sobre a escrita autobiográfica alemã dos anos setenta; *Wie echt ist das Ich in der Literatur?* (1984), de Adolph Muschg; *Autobiographie — Identität —Verantwortung* (1984), de Odo Marquard; *Autobiographische Texte als Beitrag zur Ich-Konstruktion* (1986), de Dieter Baacke; *Die Schwierigkeit, ich zu sagen* (1988), de Rudolf Käser, sobre a apresentação do Eu em textos do *Sturm und Drang*; *Les écritures du moi*, (1991) e *Auto-bio-graphie* (1991), de G. Gusdorf.

[3] Registem-se as palavras iniciais dum artigo de Jean Starobinski: *"La biographie d'une personne faite par elle-même: cette définition de l'autobiographie détermine le caractère propre de la tâche et fixe ainsi les* conditions générales *(ou génériques) de l'écriture autobiographique. (...) Ces conditions exigent d'abord* l'identité *du narrateur et du héros de la narration; elles exigent ensuite qu'il y ait précisément* narration *et non pas description*" (Jean Starobinski, "Le style de l'autobiographie", in *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, nº 3, 1970, p. 259.

[4] Distingue-se assim o *Eu* autobiográfico do *Eu* épico, pois aquele realiza numa mesma pessoa a convergência, por mais problemática que seja, de três entidades que na ficção narrativa "pura" são totalmente distintas.

[5] Transcrevemos o texto de Stanzel referente a este assunto: *"Für die Ich-ES ist kennzeichnend, daß die Mittelbarkeit des Erzählens ihren Ort ganz in der fiktionalen Welt der Romanfiguren hat: der Mittler, das ist, der Ich-Erzähler, ist ebenso ein Charakter dieser Welt wie die anderen Charakteren des Romans. Es besteht volle Identität zwischen der Welt der Charaktere und der Welt des Erzählers* (Franz Stanzel, *op. cit.*, pp. 15/16).

É justamente esta relação de identidade, aparentemente óbvia e absolutamente clara, que pode tornar-se extremamente problemática, de tal modo que os próprios autobiógrafos reconhecem a dificuldade em fixar definitivamente na escrita a identidade do sujeito que se exterioriza através da linguagem. Por vezes exprimem no próprio momento das suas confissões essa quase impossibilidade, traindo a preocupação (no fundo, o seu objectivo último) de detectar e descrever a relação existente entre o *Eu* que consideram ser (ou ter sido) e o *Eu* expresso na escrita. É como se afirmássemos, parafraseando Proust, que o autor de escritos pessoais anda em busca não só do tempo perdido, mas simultaneamente em busca da identidade, se não perdida, pelo menos para ele não ainda inteiramente conhecida, e que ele tenta captar por meio de palavras, conseguindo-o por vezes apenas fragmentariamente e dum modo disperso, confuso mesmo, contraditório e incoerente.

Deste facto podemos apresentar exemplos de vários autores em tempos e espaços diversos: o poeta Wordsworth, no poema autobiográfico *The Prelude,* reconhecendo que o sujeito do poema é diferente do "ser" que o escreve, e que entre ambos existe um "vazio", dá conta da existência de duas "consciências" presentes no acto confessional:

> *(...)* *So wide appears*
> *the vacancy between me and those days,*
> *Which yet have such self-presence in my mind*
> *That, sometimes, when I think of them, I seem*
> *Two consciousnesses, conscious of myself*
> *and of some other Being.*[1]

O crítico G. Baumann recolhe os mais variados testemunhos que, por serem muito esclarecedores, passamos a citar parcialmente: Anton Reiser, o herói autobiográfico de K. P. Moritz, interroga-se: *"Was ist mein Daseyn, was mein Leben?"*, enquanto Stendhal, de modo mais perspicaz, exige saber: *"Bin ich derjenige, für den ich gehalten werde?*. Nietzsche resume em duas frases o problema da multiplicidade do *Eu*: *"Der Einzelne enthält* viel *mehr Personen als er glaubt"*; *"(...) daβ wir eine Multiplication vieler Vergangenheiten sind"*,[2]

Na escrita autobiográfica do século XX a questão da identidade do *Eu* põe-se obviamente com maior acuidade, tocando mesmo, por vezes, o limiar duma certa

---

[1] W.Wordsworth, *The Prelude, Book II, ed. cit.*, pp. 20/21.

[2] *Apud* Gerhart Baumann, *Sprache und Selbstbegegnung.*, 1981, pp. 26-28.

angústia expressa pelo autor que, ao evocar e registar na escrita vivências pessoais, se confronta com a insegurança e a dúvida de si mesmo, pois se sente dividido entre um *Eu* representado no texto presente e um *Eu* situado no passado. Um exemplo perfeito da complexidade do fenómeno autobiográfico no que respeita à identificação entre o Eu-evocador e o Eu-evocado é dado pelo seguinte excerto de um escrito de Wolfgang Koeppen: *"Dies alles weiβ ich nicht. Ich glaube, mich zu erinnern. Aber wer ist das, der sich erinnert? Der Unbekannte in diesem Zimmer, an diesem Tisch, vor Briefen, die an einen anderen gerichtet sind, der einmal gewesen ist? Vielleicht erinnert sich einer an mich. Oder ich erinnere mich für einen. Du bist es, den Erinnerung überfällt. Du erduldest Erinnerung. Vielleicht sind die Bilder wahr. Doch Lügen wären nicht weniger wahr. Ein intensives Studium hat mich dazu gebracht, nicht zu wissen, wer ich bin. Ich weiβ auch nicht, wer er ist. Ich beobachte ihn, und wahrscheinlich beobachtet er mich* [1].

Não por acaso, a introdução ao estudo já mencionado de Ruth Fühner — *Das Ich im Prozess* — inicia-se com a transcrição duma frase de *Dichtung und Wahrheit*, já citada neste trabalho, em que Goethe expõe a sua concepção de autobiografia, logo seguida da afirmação supracitada de Koeppen, em que o escritor confessa que um estudo intensivo o levou a concluir que não sabe quem é. É evidente o objectivo do confronto entre as declarações de dois escritores separados por século e meio de história: evidenciar a evolução sofrida pela consciência do homem relativamente à identidade do seu *Eu* nesse lapso de tempo, colocando face a face o representante máximo da auto-segurança e da integração total do indivíduo na sociedade da época burguesa, que aceita a sua identidade condicionada pelos valores da liberdade e da necessidade e em sintonia com o mundo e, por outro lado, o indivíduo do nosso século, que reconhece a ruptura dos elos entre o *Eu* e a realidade exterior e lucidamente se auto-interroga[2].

Acerca desta problemática o crítico P. Jay apresenta os depoimentos de um poeta e de um ensaísta contemporâneos, ambos igualmente autobiógrafos: segundo Paul Valéry, há uma descontinuidade na relação entre o *Eu* que escreve e o *Eu* passado, relação que, sendo paradoxal, resulta numa reconstrução fragmentada, repetitiva e lacunar desse passado. O poeta-autobiógrafo, partindo da convicção de que o Eu que

---

[1] W. Koeppen, "Vom Tisch", in *Text +Kritik*, München, April, 1972, p. 3. Devemos salientar o facto de este sugestivo texto auto-analítico de natureza metatextual ser de tal modo rico em implicações elucidativas do fenómeno autobiográfico, que eventualmente a ele tornaremos a propósito de outros tópicos, nomeadamente os da verdade na autobiografia, e do papel desempenhado pela memória e pelo tempo.

[2] *Cf.* R. Fühner, *Das Ich im Prozess — Studien zur modernen Autobiographie*, 1982, pp. 1/2.

narra e reflecte sobre a sua existência não é idêntico ao indivíduo P. Valéry mas uma criação estética, interroga-se num fragmento autobiográfico intitulado *"Propos me concernant"*: *"O que há de meu no que vem até mim? O que há de mim no que vem de mim? Aqui o ridículo problema da inspiração converge com o ridículo problema da responsabilidade. Em ambos os casos o* Eu *procura um* Eu. *Quem fez o que* Eu *fiz?... Um* Eu *produz e age; o outro recebe e por vezes julga."*[1]

Por outro lado, Roland Barthes leva ainda mais longe a tentativa de dissecação do *Eu* que se escreve a si mesmo, contribuindo para uma visão do problema mais moderna e ousada; segundo Jay, *"he treats of the distance between the biographical and the written self by affirming it, deconstructing* Barthes *into a group of fragments which are arranged under a series of names, topics and concepts"*[2]. A obra *Roland Barthes par Roland Barthes*, onde o escritor procura abolir a ideia de "um duplo *Eu*", é na realidade um acto de "desconstrução" do *Eu*, o que corrobora a concepção barthesiana da escrita autobiográfica como uma actividade totalmente criativa (coincidente com a ideia de Valéry); daí a estrutura fragmentada do seu texto, que corresponde à consciência, no tempo presente, da existência de um *Eu* dividido e disperso[3]. Num fragmento com o título *A pessoa dividida?*, Barthes escreve: *"Quando falamos hoje dum sujeito dividido, nunca é para reconhecer as suas simples contradições, os seus postulados duplos, etc; o que se quer dizer com isso é uma* disfracção *, uma dispersão de energia na qual não permanece nem um núcleo central nem uma estrutura de sentido: eu não sou contraditório, sou disperso."*[4] P. Jay conclui que estas reflexões de Valéry e de Barthes sobre a sua experiência autobiográfica são um sinal do surgimento da nova visão do *Eu* como um amontoado de fragmentos dispersos, concepção que determina a evolução da autobiografia e mesmo a explosão do próprio "género": *"For with the fragmented, discursive practices of Valéry and Barthes the problematical 20th century is written into an autobiographical text* as *a* disappropriated *subject, and in a way which radically (and appropriately) problematizes the very form of autobiography itself. (...) It is a beginning which at once destroys and reanimates the form of autobiography"*[5].

Intencionalmente nos demorámos na apresentação destas reflexões de dois autores do século XX, com o fim de acentuarmos o longo caminho percorrido pela

---

[1] *Cf.* P. Valéry, *Propos me concernant* (*Apud* P.Jay, pp. 1054/5).

[2] P. Jay, *art. cit.*, p. 1055.

[3] Cf. *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975. *Vd.* P. Jay, *art. cit.*, p. 1057.

[4] *Apud* P.Jay, *id., ibid.*.

[5] *Id., ibid.*, p. 1059.

problemática do Eu autobiográfico desde a linearidade do tom abertamente confessional do Eu agostiniano de *As Confissões* até à complexidade do Eu contemporâneo que se exprime autobiograficamente através das suas contradições e fragmentariedade; por outro lado, este é um tópico relevante na consideração dos escritos pessoais de Andersch.

Como já afirmámos, a generalidade dos críticos ocupa-se da problemática do *Eu*, fazendo-o porém sob perspectivas diversas e dando maior relevância a um ou outro aspecto. Assim, em 1970, Jean Starobinski faz observações muito pertinentes (diríamos muito "actuais", tendo em conta as duas décadas de investigação já passadas), a propósito do facto de o *Eu* como objecto de confissão pessoal dever ser sujeito a uma diferenciação relevante: a que subsiste entre o *Eu* do passado e o *Eu* do presente. É a evolução interior do indivíduo em dados momentos que fornece o material para um relato narrativo que tem o *Eu* como objecto, do que resulta o seguinte: "*C'est parce que le moi révolu est* différent *du* je *actuel, que ce dernier peut vraiment s'affirmer dans toutes ses prérogatives. Il ne racontera pas seulement ce qui lui est advenu en un* autre *temps mais surtout comment, d'*autre *qu'il était, il est devenu lui-même*".[1]

Trata-se assim de esboçar a história da génese da situação presente, pois a cadeia dos episódios vividos no passado traça um caminho que desemboca no estado presente. Deste modo, a diferença operada pela reflexão autobiográfica é de natureza dupla: é simultaneamente um desvio temporal e um desvio de identidade. Mas a nível da linguagem o único traço visível é o de ordem temporal, pois a nível pessoal a primeira pessoa, o *Eu*, permanece constante; esta permanência é, porém, uma faca de dois gumes, pois o narrador era dantes diferente do que é hoje. A constante pronominal surge como o motor da responsabilidade permanente: a primeira pessoa é o suporte comum da reflexão presente e da multiplicidade dos estados passados[2].

A questão do Eu narrador autobiográfico adquire maior clareza se a sua identidade for estabelecida a partir do confronto não com o sujeito narrador da ficção mas com o Eu narrador responsável pela escrita biográfica, processo este que foi usado por Philippe Lejeune na obra *Le pacte autobiographique*, de 1975. Ultrapassando a distinção óbvia entre os dois textos — na biografia o narrador escreve sobre outrem, na autobiografia, sobre si mesmo, sendo por isso ambos os textos referenciais, com a diferença de que a autobiografia é auto-referencial —, Lejeune aprofunda a distância que separa as duas formas introduzindo um novo conceito analítico: atingir a

---

[1] J. Starobinski, "Le style de l'autobiographie", *in Poétique*, nº 3, 1970, p.261; tb. in G. Niggl, (Hg), *op. cit.*, p. 207.

[2] *Cf. id., ibid.*, pp. 261/2.

*"semelhança"* é o objectivo do biógrafo que escolhe como modelo um referente exterior, um elemento hetero-referencial — a personagem real biografada: *"La rélation du personnage (dans le texte) au modèle (référent hors-texte) est certes d'abord une relation d'identité mais surtout de* ressemblance.[1] Por outro lado, na autobiografia o princípio essencial é a identidade entre a pessoa do autor, o narrador e a personagem e é justamente essa identidade que produz a semelhança, de tal modo que a oposição fundamental entre as duas formas se baseia na hierarquização das relações entre semelhança e identidade: *"Dans la biographie, c'est la ressemblance qui doit fonder l'identité, dans l'autobiographie, c'est l'identité qui fonde la ressemblance. L'identité est le point de départ réel de l'autobiographie; la ressemblance, l'impossible horizon de la biographie"*[2].

Ainda em 1975 François Jost, num artigo cujo título contém já a essência do problema — *"Le Je à la recherche de son identité"* —, alicerça as suas reflexões na concepção rigorosamente linguística do *Eu*, segundo as teorias de Benveniste: *"Le pronom* Je *signifie la personne qui énonce la* présente *instance du discours contenant* je; *c'est donc un signe unique ... qui peut être assumé par chaque locuteur à condition qu'il ne renvoie chaque fois qu'à l'instance de son propre discours"*[3].

Acentuando que o uso do *Eu* na autobiografia deixou de ser um traço distintivo da escrita autobiográfica a partir do momento em que o romance burguês, por amor ao "realismo", se apropriou da técnica de identificação entre narrador e herói e, consequentemente, o *Eu* autobiográfico adquiriu um novo valor, menos empírico e mais subjectivo, a autora Elisabeth W. Bruss, a despeito destas asserções [4] sistematiza a sua concepção de autobiografia estabelecendo uma série de regras, das quais a primeira assenta na noção de identidade: *"Rule I. An autobiographer undertakes a dual role. He is the source of the subject matter and the source for the structure to be found in his text. (a) The author claims individual responsibility for the creation and arrangement of his text. (b) The individual who is exemplified in the organization of the text is purported to share the identity of an individual to whom reference is made via the subject matter of the text. (c) The existence of this individual, independent of the text itself, is assumed to be susceptible to appropriate public verification procedures".*[5]

---

[1] Ph. Lejeune, *op. cit.*,1975, p.38.

[2] *Id. ibid.*.

[3] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1966, *apud* François Jost,"Le Je à la recherche de son identité", in *Poétique*, Nº 24, 1975, pp. 479 e 481.

[4] *Cf.* Elisabeth W. Bruss, *op. cit.*, p. 9.

[5] *Id, ibid.*, pp. 10/11.

Em 1978 é reiterada na obra de K. J. Weintraub a noção de individualidade como uma forma especificamente moderna da concepção do *Eu*, que atinge plenitude total apenas na época e na escrita (nomeadamente, na escrita autobiográfica) de Goethe. A originalidade das reflexões introdutórias a esta obra, que contém uma análise de *Dichtung und Wahrheit*, consiste na distinção que faz o autor entre os conceitos opostos de "personalidade" e "individualidade": existem concepções-modelos de personalidade na tradição literária (modelos ideais, como o herói homérico, o herói germânico, etc.); em contraste, o ideal de individualidade é marcado pela convicção de que não há qualquer modelo genérico que possa conter a especificidade do verdadeiro *Eu:*[1] "Individuality, *(...) had best be restricted to a personality conception, the form of self that an individual may seek*"[2]. Este crítico valoriza a especificidade da perspectiva de retrospecção e de interpretação existente na escrita autobiográfica: "*A hallmark of autobiography is that it is written from a specific retrospective point of view, the place at which the author stands in relation to his cumulative experience when he puts interpretative meaning on his past. This moment, this point of view, needs to be recaptured for a proper understanding of the autobiographic effort. (...). The manner of the text, the very mode of writing , usually has to be seen as an important means whereby the author reveals his self-awareness*" [3]

Por sua vez, Sylvia Schwab ao proceder em 1981 a uma tipologia de escritos autobiográficos contemporâneos em língua alemã, adopta uma atitude proustiana na análise da relação entre a autobiografia e a experiência pessoal do sujeito: "*Nicht die Identität, sondern die Suche nach ihr oder der Weg auf sie zu werden zu Gegenständen der modernen Autobiographik. Entwicklung, Bewegung, Auseinandersetzung mit der eigenen Lebenserfahrung und die Abneigung gegen jegliche Festlegung kennzeichen ein neues Selbstverständnis, das die eigene Lebensbeschreibung als Emanzipation von der Fremdbestimmtheit des Lebens versteht*".[4]

A autora Ruth Fühner toma como base das suas investigaçoes sobre "O *Eu* em processo" uma concepção da identidade do *Eu* do indivíduo burguês em relação com a autonomia do *Eu*: "*Als Ich-Identität soll hier deskriptiv das Resultat eines lebenslangen Erfahrungsverarbeitungsprozesses begriffen werden und zugleich die*

---

[1] *Cf.* Karl Joachim Weintraub, *The value of the individual Self and circumstance in autobiography*, Chicago/London, 1978, XV/XVI.

[2] *Id., ibid.*, XVII.

[3] *Id., ibid.*, XVIII.

[4] S. Schwab, *op. cit.*, p.248. Observe-se que já em 1970, num curto artigo, por nós já referido e citado por S. Schwab, a autora Ingrid Aichinger fizera da busca de identidade (e não simplesmente da identidade) o traço diferenciador entre escrita autobiográfica clássica e moderna, formulando embora a sua ideia num tom ainda de certa dúvida: "*Vielleicht liegt das Wesen der Selbstdarstellung weniger in einer Sinnfindung, sondern in der Suche danach, die allerdings die gesamte Persönlichkeit umfassen muß*" (I. Aichinger, *art. cit.*, pp. 429/ 430).

*Art, wie Erfahrungen überhaupt integriert werden*"[1]. Esta afirmação é de seguida explicitada: "*Das Ich ist zugleich das, was seine Erfahrungen — mit sich selbst, seinen Wünschen wie mit der Außenwelt — aus ihm gemacht haben, und das, wie es diese Erfahrungen interpretiert (...). Das Ich ist auf der einen Seite ein Produkt, (...), es hat andererseits aber auch ein Bewußtsein davon, wie es geworden ist. (...) Dieses Bewußtsein ist also eines von Sinnhaftigkeit, in dem das Ich lernt, sich als Subjekt zu begreifen, (...), das Geschichte macht*".[2]

Antes de iniciar a crítica de algumas autobiografias alemãs dos anos setenta, na sua obra de 1983, Sandra Frieden traça uma panorâmica geral muito completa dos vários tipos de abordagem crítica à forma autobiográfica, destacando os diversos factores considerados pelos críticos. Com base nos processos usados por Todorov para fazer a relação entre formas orais e escritas, propõe determinados passos a ter em conta na produção duma autobiografia, entre eles a distância entre o *Eu* do passado e o *Eu* do presente: "*We could adapt Todorov's procedure by proposing the following steps as transformations to be applied to the spoken act of telling a story about oneself in order to produce an autobiography: estrangement of past from present* self; *filtering of recollection through a present narrative intent; selection of events to be narrated; sequencing of these selections; and adaptation of the narrated material and narrating style to the expectations of the projected reader*"[3].

Mais recentemente, num artigo datado de 1986, Dieter Baacke considera a escrita autobiográfica um modo de construção do *Eu* e analisa os limites inerentes à produção de um texto pessoal por um sujeito, relativizando o resultado concreto na medida em que acentua a não identificação absoluta entre ambas as entidades: "*Ein autobiographischer Text aber enthält — das ist bekannt — mehr, manchmal weniger, auf jeden Fall anderes als das, was der Autobiograph selbst* ist, *jedenfalls*" objektiv *(...). Subjektiv jedoch, (...) kann jemand in seinen autobiographischen Texten wachsen, bemerkenswerter oder auffälliger werden, als er* de facto *ist. (...) Viel kann der Autobiograph seinem Leben abgewinnen, indem er schreibt, und er tut es. Das Geschriebene, der Text, wird sozusagen seinem Ich als vorhandener Leiblichkeit mit Innen-Ressourcen hinzugeführt*"[4]. O crítico faz a distinção entre os processos de

---

[1] R. Fühner, *op.cit.*, 1982, pp. 8/9.

[2] *Id., Ibid.*, p.9.

[3] Sandra Frieden, *Autobiography: self into form: German-language autobiographical writings of the 1970's*, Frankfurt a. M.,/Bern/New York, 1983, p. 32.

[4] Dieter Baacke, "Autobiographische Texte als Beitrag zur Ich-Konstruktion", in *Neue Sammlung*, 1, 1986, p.350.

construção do *Eu* por parte do diarista e do autobiógrafo: aquele efectivamente "constrói" o seu *Eu*, enquanto este ao evocar o seu passado, procede antes à "reconstrução" do *Eu*.

O texto de Baacke está dividido em vários segmentos cada um intitulado com um tipo especifico de *Eu*: *"Repräsentanz-Ich"*, presente nos textos que pretendem uma justificação através da identidade, de que o exemplo mais conhecido é Sócrates na reconstrução da sua figura pelo discípulo Platão, através da apologia feita por este diante do tribunal[1]; *"Persönliches Ich"*, exemplificado com as *Confissões* de Santo Agostinho, que iniciou a "modernização psicológica" do *Eu*, e com as *Confissões* de Rousseau — ambas uma apresentação de um Eu pessoal com os seus conflitos e mutações, e ainda a autobiografia de Goethe. Como exemplo deste tipo de *Eu* no século XX, o autor apresenta o ínicio do texto autobiográfico de Elias Canetti — *Die gerettete Zunge*, que narra a recordação mais antiga da infância do autor; este constrói uma *"Ur-Szene"* e nela vê simbolizada a estrutura da sua existência futura que será a de um escritor, cheia de lutas e incertezas[2]; declarando fazer uma modesta homenagem a Marcel Proust, D. Baacke forja a expressão *"Das Recherche-Ich"*, aplicável a autobiógrafos como Michel Leiris que mistura tempos e espaços da sua vida tentando reconstruir como num *"puzzle"* um *Eu* duvidoso, fragmentário, com lacunas, portanto um *Eu* que reflecte a insegurança da existência moderna; o que é narrado não pode ser rigorosamente reconstruído, talvez apenas conjecturado, sendo assim alvo de busca, de pesquisa: *"Das persönliche Ich wird zum* Recherche-Ich, *wie ich mir erlaube, diese moderne Form textlicher Ich-Konstruktion zu nennen. Das Ich ist nicht mehr vorab gegeben (in welcher verletzlichen Gestalt auch immer), es muß sich allererst suchen"*.[3]

Relativamente à obra *À la recherche du temps perdu*, que é um romance em que o *Eu* narrador não deve de modo algum ser equiparado com Marcel Proust, conclui o autor: *"Der Text tritt an die Stelle des Lebens — bis dahin, daß er es allererst schafft. Dazu freilich braucht er einen Träger, den sich erinnernden Proust. (...) Wäre die Erinnerung nicht, die die Text-Konstruktion allererst ermöglicht, was wäre dann? Das moderne Ich ist also nicht nur nicht vorab gegeben; nunmehr ist die Möglichkeit denkbar, daß der autobiographische Text an die Stelle der real-leiblichen Ich-*

---

[1] *Cf. id., ibid.*, pp.351/2.

[2] *Cf. id., ibid.*, pp.353/5.

[3] *Cf. id., ibid.*, p.359.

*Konstruktion tritt und sie allererst leistet. Texte mit autobiographischen Elementen als Stellvertreter des Ich. (...) Texte sind gleichsam Prothesen der Ich-Konstruktion*"[1].

Finalmente o autor opõe o "*Durchschnitts-Ich*", um *Eu* determinado socialmente na medida em que cada indivíduo está sujeito às leis colectivas do grupo social, profissional e cultural a que pertence, ao "*Zufalls-Ich*", inseguro, desconhecido de si mesmo, impotente perante o mistério insondável com que se vê confrontado, característico da actualidade e resultado da evolução histórica da construção do *Eu*. Deste *Eu* os exemplos apresentados podem ser autores de diários, como Witold Gombrowicz, ou de romances, como Hubert Fichte (*Versuch über eine Pubertät. Roman*,1974) ou Max Frisch (*Mein Name sei Gantenbein*, 1964), obras em que se verificam oscilações e variações de identidade ou se procura uma nova identidade, que vai surgindo ao longo da escrita sob os olhos do leitor: "*Während das Recherche-Ich sich bereits Festlegungen entzieht und* aufgespürt *werden muß, insistiert das* Zufalls-Ich *zusätzlich darauf, daß man sowieso nicht wissen kann, was* Ich *überhaupt ist, trotz sozialwissenschaftlicher Biographieforschung, Psychoanalyse, Anthropologie, etc. Die abstrakten Bestimmungen der Wissenschaften erreichen nicht das heutige Ich-Gefühl*"[2]; o resultado é deste modo inconclusivo, com o seu quê de angustiante: "*Also: mit dem Ich läßt sich heute die Konstruktions-Arbeit nicht so ohne weiteres durchführen. Wie kann man überhaupt* ich *sagen?(...) Wo sich nichts näher* definieren *läßt, läßt sich auch nichts mitteilen (...). Wie es war und sein wird, wer kann das sagen?*"[3]

Sendo muito complexa, a questão da identidade do *Eu*, que tentámos brevemente explicitar, não fica definitivamente solucionada a partir das diversas conclusões apresentadas; é, ao contrário, um problema sempre aberto a novas abordagens e que em certos aspectos permanece mesmo um tanto obscuro e enigmático, como os próprios textos testemunham. Esta questão não se compadece, portanto, com definições e distinções rígidas e dogmáticas, que incorrem no risco de se tornarem redutoras e simplistas: conceitos como *semelhança/dissemelhança, identidade/alteridade, Eu/Eu-Outro, auto-referencialidade/hetero-referencialidade*, são fundamentais como instrumentos de análise; porém, o estudioso desta matéria deve flexibilizar as suas conclusões, sujeitas ao contributo do permanente evoluir de conhecimentos no domínio linguístico, psicológico e filosófico. A verdade é que nesta questão está em jogo a totalidade de um indivíduo que num dado momento da sua existência evoca e tenta reconstituir e reconstruir o que foi ou julga ter sido no passado e que, simultaneamente, revela por meio da palavra escrita a essência mais profunda do seu ser, aquilo que é no presente e que é a consequência e a continuidade/descontinuidade

---

[1] *Cf. id., ibid.*, p.360. Oportunamente teremos oportunidade de abordar a recepção produtiva da obra de evocação proustiana por parte de Alfred Andersch.

[2] *Id., ibid.*, p. 364.

[3] *Id., ibid.*.

do seu Eu passado. Trata-se portanto de um *Eu* que, dialecticamente, rememora, interpela, aceita com simpatia ou, diferentemente, se distancia ironicamente e em tom reprovador face ao *Eu/Outro* que ele foi e que *É* e simultaneamente já *NÃO É*. A este aparente paradoxo cremos ser aplicável a imagem clássica de Heráclito (século V a.C.), de que é impossível ao homem voltar a banhar-se nas águas do mesmo rio, pois num dado momento, homem e rio *são* e ao mesmo tempo *não são* os mesmos que foram em momentos anteriores: "*Nous descendons et nous ne descendons pas dans le même fleuve; nous sommes et nous ne sommes pas*"[1]. Deste pensamento há ainda outra versão de Heráclito: "*Tu ne peux pas descendre deux fois dans le même fleuve; car de nouvelles eaux coulent toujours sur toi*"[2]. Anote-se que muitos séculos volvidos, na sua obra de 1580, em que tentava a descoberta do seu Eu, Montaigne exprimia rigorosamente a mesma ideia: "*Moi, à cette heure et moi tantôt sommes bien deux; mais quand meilleur? Je n'en puis rien dire*"[3]

É assim criada uma situação de diálogo entre dois *Eus* idênticos e dissemelhantes, sendo a escrita autobiográfica o momento em que se encontram e confrontam o Eu textual e o Eu vivencial, ("*das erzählende Ich*" e "*das erlebende Ich*", na terminologia de F. Stanzel) ou, em outros termos, uma dialéctica entre o *Eu* e o *Eu/ /Outro*.

Podemos concluir que toda esta problemática foi condensada por Philippe Lejeune no já referido título de 1980, o sintagma "*Je est un autre*" (frase extraída duma carta do poeta Rimbaud, de 1871), que constitui o signo mais evidente da complexa e polémica questão da identidade do Eu[4]. Lejeune inicia o seu estudo com um prefácio elucidativo: "*Je est un autre. La formule de Rimbaud, quel que soit le sens qu'on lui donne, jette le trouble dans l'esprit de chacun, par l'apparent dérèglement de*

---

[1] "*Fragments d'Héraclite*" , in *Les penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Milet à Prodicos*, 1964, p. 77. No século XVIII o filósofo David Hume, que se ocupou do estudo da identidade pessoal, apresenta deste modo a mesma ideia: *thus, as the nature of a river consists in the motion and change of parts, though in less than four-and-twenty hours these be totally altered, this hinders not the river from continuing the same during several ages*" (in David Hume, *A Treatise of Human Nature*, vol. II,1982, p. 308).

[2] *Apud* Émile Bréhier, *Histoire de la philosophie*, Tome 1, Paris, 1963, p. 60; *Vd.* tb. James Olney, *Some versions of Memory/ Some versions of Bios: the Ontology of Autobiography*, 1977, in G. Niggl (ed.), *op. cit.*, pp. 237/ 8.

[3] M. de Montaigne *Essais*, III, 9, 1962, p.941.

[4] Refira-se que, ao arrepio da generalidade dos críticos, que consideram a dualidade do *Eu* como algo de verdadeiramente problemático, o ensaísta J. Kuczinski, ele próprio autor de memórias, portanto suposto conhecedor da questão, afirma citando o famoso título-programa de Lejeune: "*Je est un autre, Ich ist ein anderer, kann überhaupt nicht, als Problem auftreten, darf zumindest nicht, sonst wäre es Betrug*" (J. Kuczinski, *op. cit.*, p. 58). Ao relatar determinados episódios da sua vida, sustenta: "*Niemand anders als ich [kann] den Sachverhalt so kennen wie ich. Hier ist eben, kein anderer, hier ist Ich gleich Ich. Und wenn ich befangen sein sollte, mir gar* etwas einbilde, *dann bin ich trotzdem Ich, eben unter Umständen ein befangenes Ich, in das sich etwas hineingebildet hat.* Bekenntnisse und Geständnisse *sind ja immer etwas Subjektives*". (*Id. ibid.*, p. 99) É evidente que este autor não encara a questão com a profundidade exigida e simplifica, quase ignora, a relação difícil, mesmo insondável entre o *Eu* narrador e o *Eu* narrado, a ponto de não detectar distâncias significativas entre o *Eu* e o *outro*, o que é provado pela sua conclusão superficial, ao considerar: "*Bekenntnisse und Geständnisse (...), wenn sie ehrlich sind, als echte Wiederspiegelung (nicht Widerspiegelung!) des Ich und seiner Sicht*" (*id. ibid.*).

*l'énonciation qu'elle produit. Non pas banalement: je suis un autre. Ni,* incorrectement, *je est un autre. Mais Je est un autre. Quel Je? Et un autre que* qui?".[1]

Acentuando a ressonância enorme desta frase, nascida da inspiração dum poeta, que transforma bruscamente a primeira pessoa num significante puro *(Je)*, Lejeune relaciona-a com a angústia do homem face à sua própria identidade, ao seu nome — "*ce* je *que* je *fais mien (et qui* me *fait* moi*) dès que je le prononce*"[2]. Daqui resulta que o seu objectivo (como, julgamos nós, o de qualquer estudioso do *Eu* autobiográfico), seja decifrar, desarticular a coerência e a unidade aparentes do *Eu* que se analisa, tentando revelar as instâncias que se exprimem através do *Eu*, isto é, *"montrer les coulisses de la première personne"*[3]. A pergunta — qual é a identidade de quem fala quando diz *Eu*? — implica a descida aos diversos meandros da personalidade do locutor, pressupõe também a existência duma multiplicidade de *Eus* num mesmo *Eu*, e remete para a influência do factor social na formação do sujeito[4]. Lejeune pode, assim, concluir: *"Si Je est un autre, ce n'est pas seulement parce que son énonciation cache des instances multiples: c'est que tout récit de vie n'est qu'une reprise ou une transformation de* formes de vie *préexistantes"*[5].

Num curto apontamento, o articulista Jean-Claude Dumoncel pretende, ao contrário, demonstrar, à luz das teorias do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein na obra *Tractatus logico philosophicus*, que a frase de Rimbaud pode ter uma interpretação, não contraditória, mas perfeitamente natural. Partindo do princípio de que o *Eu*, por convenção, designa aquele que fala e que este, por definição, é o locutor, Dumoncel austenta que o problema se limita portanto às relações que mantêm entre si o *Eu*, o Locutor e a ideia do *Outro* [6]. Apoiando-se na ideia wittgensteiniana de que o sujeito não pertence ao mundo, chega linearmente a uma conclusão: *"Puisque le Moi n'est pas dans le monde, alors que le locuteur est dans le monde, le Moi n'est pas le Locuteur. Donc le Moi n'est pas celui qui parle. Donc* Je est un autre"[7]. O locutor é o porta-voz do *ego* que, não pertencendo ao mundo, não poderia tomar a palavra,

---

[1] Ph. Lejeune, *Je est un autre, L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, 1980, p. 7.

[2] *Id, ibid.*.

[3] *Id. ibid.*.

[4] *Id. ibid.*, p. 8.

[5] *Id. ibid.*, p. 9.

[6] *Cf.* Jean-Claude Dumoncel, JE est un autre. *Une Saison dans le* Tractatus, in *Poétique* 56, Novembre, 1983, p. 483.

[7] *Id. ibid.*.

portanto oficialmente é sempre o locutor que fala, é ele portanto que designa o *Eu* e assim o *Outro* é o *sujeito filosófico* do Tractatus. O autor retira destas considerações a ilação final: "*Dans la phrase de Rimbaud, le porte-parole de l'ego prononce une prosopopée en laquelle enfin cet ego muet peut prendre la parole.* Je est un autre *signifie donc finalement:* 'Je ne suis pas celui que tu crois; car je ne suis pas cela (corps ou *psychè*) qui te parle"[1].

Parece-nos poder concluir que, para um estudo sério do *Eu* autobiográfico, são válidas todas as reflexões em torno da fórmula mágica do poeta, que despoletou a necessidade de desbravar com o máximo rigor a teia complexa do Eu nas suas múltiplas formas. Em última análise, a frase *"Je est un autre"* revela a existência do mistério que se oculta por detrás de cada *Eu-outro* que tenta descobrir-se; mistério cuja tentativa de desvendamento nas palavras de Keyserling, obriga o Eu a percorrer um longuíssimo caminho: *"Le chemin qui mène de soi à soi fait le tour du monde".* [2]

## 7· O uso do pronome pessoal na escrita autobiográfica

> "*Le moi se dit* moi *ou* toi *ou* il. *Il y a les trois personnes en moi. La Trinité. Celle qui tutoie le moi; celle qui lui traite de Lui*" (Paul Valéry)[3].

Servimo-nos desta asserção do poeta francês Paul Valéry como ponto de partida para a análise de uma questão específica relacionada com o problema da identidade do *Eu:* a possibilidade de o *Eu*, cuja identidade se procura definir nos escritos autobiográficos, ser expresso na primeira ou na terceira pessoa, ou mesmo na segunda, como afirma Valéry e realmente se pode encontrar, embora raramente.[4]

---

[1] *Id. ibid.*, p. 484.

[2] Keyserling, *apud* G. Gusdorf, *op. cit.*, 1991, p.8.

[3] Paul Valéry, *apud* Ph. Lejeune, *op. cit.*, 1980, p.32.

[4] Atente-se nos seguintes versos do poeta espanhol António Machado em que, no permanente diálogo entre o *Eu* e o *Eu*, o *Eu* se transforma em *Tu*:

> Busca a tú complementario
> que marcha siempre contigo
> y suele ser tu contrario.
>
> (...) No es el yo fundamental
> eso que busca el poeta
> sinon el tú esencial.(...)
>
> (...)Con el tú de mi canción
> no te aludo, compañero;
> ese tú soy *yo*.

(Antonio Machado, *Poesias completas*, 1980, pp. 270, 273 e 275).

Verificamos que na maioria dos casos as autobiografias são compostas na primeira pessoa; contudo, mesmo nas primeiras autobiografias modernas, surge a terceira pessoa que alegadamente confere ao autor uma maior objectividade, parecendo ser esta a razão do seu uso. Com efeito, sendo ele mesmo o objecto da escrita, o autobiógrafo procura através do pronome *ele* a distância necessária para descrever com um certo rigor a sua própria vida. É o caso de Rousseau que, escrevendo fundamentalmente na primeira pessoa, reserva ao uso da terceira ou da segunda uma determinada intencionalidade; por exemplo, para expor os seus queixumes relativamente à situação desfavorável em que se sente entre os seus contemporâneos, fala de si mesmo com distanciação, aparentemente deixando de ser o sujeito da escrita para se tornar apenas um objecto em desespero: "*Pauvre Jean-Jacques, dans ce cruel moment tu n'espérais guère...*"[1]. Integralmente na terceira pessoa estão escritas as já mencionadas autobiografias alemãs de Stilling e de Moritz autores que, contudo, assumem no prefácio o carácter pessoal da obra, assegurando a verdade autobiográfica da história narrada; registe-se que em *Anton Reiser* a primeira pessoa é usada esporadicamente.

Esta variação entre as duas pessoas gramaticais, que se verifica ao longo dos tempos em alguns textos autobiográficos, marca no percurso da escrita o movimento de transição do autor da posição superior de indivíduo dotado de capacidade activa para a situação passiva de objecto, ou vice-versa, conforme o teor das experiências vividas que vai descrevendo. Sobre este tema se pronuncia Bernd Neumann que, partindo da observação deste fenómeno de variação em diversas autobiografias, seria levado numa análise imediata a concluir: "*(...) die dritte Person als die Erzählhaltung des Rollenträgers dem Memoirenschreiber, die erste Person als die des Nacherlebenden dem Autobiographen zuzuordnen*"[2]. O uso de uma ou outra pessoa gramatical seria pois um traço de diferenciação entre memórias e autobiografia propriamente dita. Mas Neumann imediatamente põe de lado essa conclusão, observando que muitos livros de memórias estão escritos na primeira pessoa, enquanto, por ex., as obras *Lebensgeschichte*, de Stilling e *Anton Reiser*, de Moritz, são autobiografias autênticas. Ao abordar este tema, o crítico Adolf Muschg cita o exemplo significativo de Gottfried Keller, que na versão da juventude da sua autobiografia — *Der grüne Heinrich* — usou a terceira pessoa, na qual dum modo aparentemente paradoxal apresentou um maior número de "subjectividades", enquanto na segunda versão usa a primeira pessoa; segundo o crítico Adolf Muschg este facto é explicável

---

[1] *Apud* Clara Rocha, *op. cit.*, p. 46.

[2] Bernd Neumann, *op. cit.*, 1970, p. 106.

porque, na sua opinião, a primeira pessoa "*(...)* begrenzt *den Raum der Erzählung und unterwirft ihn der stärkeren literarischen Kontrolle — bis hin zur Selbstzensur (...). So kann die Ich-Form geradezu diejenige des* besser *gehüteten Geheimnisses sein*"[1].

Quando se trata de escritos autobiográficos do século XX, contudo, as razões da variação da primeira para a terceira pessoa ou vice-versa, ou mesmo a motivação profunda do uso de uma delas, não são tão facilmente detectáveis como nas autobiografias dos séculos anteriores. O autor ao escrever *Eu* ou *ele* pode transmitir ao pronome uma intencionalidade e uma carga significativa cuja interpretação só é possível se for conhecida exactamente a identidade do sujeito que escreve o que, como vimos, é uma questão problemática. Assim o problema põe-se com mais acuidade no século XX, enquanto na escrita autobiográfica dos séculos XVIII e XIX a identidade do Eu não era posta em causa nem como questão existencial nem, consequentemente, como expressão literária; citando Muschg, "*Das schwierige Ich bekommt seine Form auch in der Literatur nicht geschenkt*".[2]

O modo como Muschg problematiza a questão na citação acima apresentada sobre a autobiografia de Keller oferece-nos já uma pista segura para a abordagem da distinção entre a primeira e a terceira pessoa gramaticais, que se basearia na possibilidade de, numa contradição aparente, a forma *Eu* conter uma maior discrição e obrigar a uma censura interior mais rigorosa que a forma *ele*. Com efeito, é neste mesmo sentido que pode entender-se a distinção entre a obra romanesca e a obra confessional de Max Frisch: os seus *Diários* são mais austeros que os romances escritos na primeira pessoa; a forma diarística exige-lhe uma economia de meios subjectivos, uma recusa de subjectividade involuntária e de carga sugestiva, que todavia estão presentes nos romances.[3] A mesma conclusão sobre a originalidade das características de certas obras de M. Frisch apresenta também a escritora Christa Wolf, igualmente autora de literatura autobiográfica, que analisa a relação especial de Frisch com a sua escrita: "*In* erfundenen *Geschichten (...) versteckt er Persönlichstes. In den* Tagebüchern *bringt er Sachlich-Politisches,* die Welt *zur Sprache. Die Trennung war,*

---

[1] Adolf Muschg, "*Wie echt ist das Ich in der Literatur?*" in Herbert Heckmann (Hg.), *op. cit.*, 1984, p. 34.

[2] *Id., ibid.*, p. 36.

[3] Cf. A. Muschg, *id., ibid.*, p. 34.

*versteht sich, niemals absolut. Doch sind fast alle Prosaarbeiten romanhaften Charakters Ich-Geschichten. Im Tagebuch wird das Ich ein seltenes Wort*".[1]

O carácter específico da experiência de M. Frisch na questão da opção entre a primeira e a terceira pessoa fundamenta a atitude do escritor perante a sua escrita que ele mesmo justifica expondo o que mais lhe interessa no acto de escrever: "*(...) die Entdeckung, daß jedes Ich, das wir leben und sterben eine Erfindung ist*", ou ainda: "*(...) Nicht nur indem wir schreiben, auch indem wir leben, erfinden wir Geschichten*"[2]. Esta concepção do *Eu* gramatical como o sujeito mais adequado à sua obra de ficção é posta em prática em romances escritos na "*Ich-Form*", mas adquire uma certa complexidade na narrativa *Montauk. Eine Erzählung*, obra que está escrita tanto na primeira como na terceira pessoa, e mesmo na segunda, e que contém vivências reconhecidamente pessoais e verificáveis, o que pode levar o leitor a aproximar conteudisticamente este texto dos *Diários*. Embora seja anunciada como "*Erzählung*", portanto como ficção, nesta obra são narrados numa forma muito próxima da escrita diarística acontecimentos da vida pessoal do autor, usados como ponto de partida para o desenvolvimento da diegese. Assim, o exemplo de Frisch é especialmente complexo no que respeita ao uso dos pronomes pessoais, o que é registado por S. Schwab que transcreve declarações do escritor: "*Im Sinne der Beicht-Literatur (maximale Aufrichtigkeit gegenüber sich selbst) vermag die ER-Form mehr: (...) zu ergänzen ist: mehr als die Ich-Form*"; e também: *(...) Das Ich ist paradoxerweise eine schamhaftere Form als das Er(...).*"[3] Schwab completa a primeira frase citada: "*Zu ergänzen ist: mehr als die Ich-Form. Das sei der Fall, weil die ER-Form in stärkerem Masse fähig sei* zu objektivieren *und, indem sie das Ich zu einer Figur unter anderen stilisiert, offener sein könne als* die strengere Kontrolle *durch die Ich-Form.*"[4] Estas declarações de Frisch e os comentários da autora são essenciais para a distinção entre "*Autobiographie*" e"*Autobiographisches Schreiben*", sendo este um conceito mais adequado para denominar a escrita tanto de M. Frisch como de A.Andersch.

Ph. Lejeune aborda a questão da primeira pessoa dum modo original e mesmo espirituoso, ao explicitar o seu título *Je est un autre* que, como vimos, apresenta só por

---

[1] Christa Wolf, "M. Frisch, beim Wiederlesen, oder: Vom Schreiben in Ich-Form" in H. L. Harold, (Hg.,) *Text+Kritik*, 47/48, November, München, 1976, p. 61.

[2] *Apud* Heinz F. Schafroth, *Bruchstücke einer großen Fiktion Über Max Frischs Tagebücher*, in H. L. Arnold, (Hg.), op. cit., 1976, p.83.

[3] M. Frisch, *apud* S.Schwab,1981, p. 128.

[4] S. Schwab, *id., ibid.*

si a problemática da identidade do *Eu*; justificando a sua confessada fascinação pela obra *Roland Barthes par Roland Barthes*, em que este autor parece distinguir a personalidade que foi no passado daquele que é no momento em que escreve, designando o primeiro por *il* e este por *je*, Lejeune aborda a problemática do *Eu* como um acto de fé que pode contudo atingir um certo grau de descrença: "*(...) je crois que quand je dis* je *c'est moi qui parle: je crois au Saint-Esprit de la première personne. Et qui n'y croit? Mais bien sûr il m'arrive aussi de croire le contraire, ou du moins de le prétendre*"[1]. Assim, Lejeune põe em causa a existência do "pacto autobiográfico" que ele próprio determinou como um pressuposto da obra autobiográfica, considerando o livro de Barthes *"l'anti-Pacte par excellence"*[2]. Lejeune afirma também que o uso do pronome da terceira pessoa nas autobiografias pode ter razões diversas e conseguir efeitos diferentes, até opostos; falar de si mesmo como de um *"ele"* pode expressar várias atitudes do autor: um grande orgulho ou, pelo contrário, uma certa forma de humildade, ou ainda um desdobramento que implica uma distância irónica em relação a certos episódios da sua vida perante os quais ele sente pudor ou preconceito[3]. O tratamento desta questão é importante para Lejeune sobretudo para concluir que a existência, embora relativamente rara, de autobiografias escritas na terceira pessoa (e mesmo na segunda), clarifica um pressuposto fundamental: esse facto evita que o analista do fenómeno autobiográfico incorra no erro elementar de confundir os problemas de ordem gramatical da pessoa com os problemas da identidade; torna-se evidente que o Eu gramatical não corresponde inevitavelmente à identidade do sujeito-narrador do enunciado, o qual pode exprimir-se na terceira pessoa na plenitude da sua identidade pessoal, sendo consequentemente falacioso o critério da pessoa gramatical para distinguir a escrita confessional da ficção[4].

Podemos concluir que na realidade o grande problema de toda a escrita e consequentemente da autobiografia não está na escolha de uma ou outra pessoa gramatical, mas na questão de saber *quem* fala quando *Eu* falo ou *ele/ela* fala, isto é, qual a identidade do narrador.

---

[1] Ph. Lejeune, *art. cit.*, 1983, pp. 426/7.

[2] *Id., ibid.*.

[3] Cf. Ph. Lejeune, *op. cit.*, 1975, pp. 16/17.

[4] De referir ainda o caso curioso de Claude Roy: na obra intitulada *Moi Je* (1969) emprega em certos passos a segunda pessoa ao dirigir-se a si mesmo; por outro lado, num outro texto — *Nous. Essai d'autobiographie* (1972) — cujo título tem já algo de original, mesmo insólito, usa em alternância a primeira e a terceira pessoa. O mesmo processo é usado também por R. Barthes no seu ensaio autobiográfico. (*vd.* Clara Rocha, *op. cit.*, p. 46).

## 8. As noções de *verdade* e *sinceridade* no acto autobiográfico

*"Je suis absolument sincère. Si ce livre n'est pas* l'exacte, l'absolue, la stricte *vérité, il n'a pas de raison d'être"* (Marie Bashkirtseff, *Journal,* 1884, *apud* G. Gusdorf, *op. cit.,* 1991, p. 344)

*"Qui se confesse ment et fuit le véritable vrai, lequel est nul ou informe et en général indistinct"* (Paul Valéry, 1940, *id. ibid.,* p. 13)

*"Je voudrais pouvoir dire la vérité sur moi-même. Je sais que c'est très difficile, que celà ne dépend par seulement de la rectitude d'intention (...). Il est presque impossible de dire la vérité"* (Julien Green, *Journal,* 1942, *id, ibid.,* p. 343).

A questão que em seguida abordaremos está intrinsecamente ligada à identidade do Eu e pode ser posta a nível duma leitura elementar por um leitor médio: são as mémorias do autobiógrafo sinceras, isto é, dizem *toda* a verdade? Este problema fulcral, tratado tanto por críticos como por autores de textos autobiográficos que reflectem sobre o que eles próprios escrevem, formulado mais rigorosamente, aborda o grau de autenticidade da literatura confessional, a existência de correspondência mais ou menos exacta entre a realidade dos factos evocados e a sua literarização; esta questão, porém, levanta uma outra: a da subjectividade na literatura, especificamente nas obras de forte expressão pessoal. Da leitura das epígrafes a partir de declarações de autobiógrafos muito distanciados no tempo, podemos inferir desde já que não são uniformes e podem mesmo ser opostas as suas atitudes face à verdade/inverdade do que pretendem e podem (ou não) escrever sobre si mesmos.

Uma primeira observação de carácter geral e de elementaridade evidente se nos oferece registar: sendo um produto artístico, a obra literária é um objecto diverso da realidade autêntica, por isso vida real e trama ficcional são dois universos diferentes que não podem sobrepor-se. O acontecimento vivido num dado momento do passado e posteriormente transposto para uma história narrada literariamente (portanto sujeito a uma estilização mais ou menos acentuada) é, em certa medida, a mesma mas simultaneamente uma realidade outra; ambas têm em comum apenas um magma de factos que são transfigurados pela arte, não sendo portanto a ficção pura imitação da vida, a "*mimesis*" no sentido aristotélico. Se toda a literatura constitui *per se* uma grande metáfora e é sempre um acto simbólico, a literatura autobiográfica contém elementos e dispõe de processos técnicos próprios da generalidade da escrita. Porém, na

opinião de Elisabeth Plessen, deve estabelecer-se uma relação entre ficção literária e realidade, que a autora exprime do modo seguinte: *"Die literarische Fiktion bestimmt sich, da sie ihre Annahmen aus der begrifflichen Existenz herauszulösen vermag, als Mimesis, die den Eindruck unmittelbarer Wirklichkeit leistet"*[1]. Há pois um caminho directo que parte da realidade para a ficção: *"Die Wirklichkeit ist der Zweck der Fiktion. Die Fiktion wieder hat sich als des Wirklichkeitsberichts mobilstes Vehikel erwiesen"*[2]. Quanto à validade de cada um dos universos, o real e o narrado, a mesma autora afirma: *"Erzählte Fiktion und erzählte Wirklichkeit [sind] prinzipiell gleichwertig, also gleichberechtigt"*[3]. Pode portanto concluir-se que realidade e ficção estão intimamente relacionadas, mas constituem dois mundos distintos, cada um com as suas leis próprias, tendo porém valor e direitos iguais.

Porém, quando se trata de escrita autobiográfica, torna-se mais acutilante ainda a questão da verdade, que engloba as questões complementares da sinceridade do narrador e da autenticidade dos factos por ele narrados. Num artigo de 1977 o autor Louis A. Renza, logo no início, interroga-se repetidamente, pressentindo a complexidade de eventuais respostas: *"Perhaps more than any other literary concept, autobiography traps into circular explanations of its being. Is it an indeterminate mixture of truth and fiction? Is it based essentially in fact rather than self-invention? Or is it a full-fledged* literary *event whose primary being resides in and through the writing itself — in the* life *of the signifier as opposed to life being signified?*[4]. Rigorosamente a mesma questão é consubstanciada por Adolf Muschg no título interrogativo do ensaio *"Wie echt ist das Ich in der Literatur?"*, em que são apresentados cinco tipos de autobiografia ou memórias classificados segundo o critério da verdade apresentada.[5] Desta atitude dos críticos se deduz que é mais problemática a relação entre ficção e realidade no caso de evocações pessoais, pelo que se justifica analisar em que medida é possível a fidelidade do produto literário ao seu referente real e, por outro lado, se é essencial e mesmo aceitável, dum ponto de vista artístico, que a narrativa ficcionalizada de memórias seja "fiel" aos conteúdos reais da vivência evocada.

---

[1] Elisabethe Plessen, *Fakten und Erfindungen. Zeitgenössische Epik im Grenzgebiet von* fiction *und* non-fiction", München, 1971, p. 21.

[2] *Id., ibid*, p. 48.

[3] *Id. ibid.*, p. 14.

[4] Louis A. Renza, "The veto of the imagination: A theory of autobiography", in James Olney (ed.), *op. cit.*, 1980, p. 268.

[5] *Vd. A. Muschg, in* Herbert Heckmann (Hg.), *op. cit.*, 1984, pp. 29-38.

Apresentamos em primeiro lugar o testemunho de Goethe autobiógrafo justificando, em conversa com Eckermann, o título da sua autobiografia que contém o conceito que nos ocupa – *"Wahrheit"*: *"Ich nannte das Buch* Wahrheit und Dichtung, *weil es sich durch höhere Tendenzen aus der Region einer niedern Realität erhebt... Ein Faktum unseres Lebens gilt nicht insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hatte"*[1]. Goethe dá, pois, menos importância à veracidade absoluta dos factos narrados do que ao significado profundo que eles possam ter tido para si mesmo e para serem dados a conhecer aos outros.

Quanto à união aparentemente paradoxal dos dois vocábulos – *"Dichtung"* e *"Wahrheit"*, Goethe parte do princípio de que os leitores duvidam sempre da veracidade das tentativas autobiograficas, por isso se decidiu por uma espécie de ficção: *"(...) denn es war mein ernstestes Bestreben, das eigentliche Grundwahre, das, insofern ich es einsah, in meinem Leben obgewaltet hatte, möglichst darzustellen und auszudrükken. Wenn aber ein solches in späteren Jahren nicht möglich ist, ohne die Rückerinnerung und also die Einbildungskraft wirken zu lassen, und man also immer in den Fall kommt, gewißermassen das dichterische Vermögen auszuüben, so ist es klar, daß man mehr die Resultate, und wie wir uns das Vergangene jetzt denken, als die Einzelheiten, wie sie sich damals ereigneten, aufstellen und hervorheben werde"*[2].

De modo irónico mas num tom de grande sinceridade, o poeta Henirich Heine apresenta o problema da verdade a propósito das suas confissões pessoais, e definitivamente conclui que nenhum indivíduo, nem sequer autobiógrafos célebres como Santo Agostinho e Rousseau, pode dizer toda a verdade sobre si mesmo: *"Ich wäre ein eitler Geck, wenn ich hier das Gute, das ich von mir zu sagen wüßte, drall hervorhübe, und ich wäre ein grosser Narr, wenn ich die Gebrechen, deren ich mich vielleicht ebenfalls bewußt bin, vor aller Welt zur Schau stellte. Und dann, mit dem besten Willen der Treuherzigkeit kann kein Mensch über sich selbst die Wahrheit sagen"*[3]. Contrariando a referência especialmente irónica que Heine faz neste escrito a Rousseau (afirma que, muito menos que qualquer outro autobiógrafo, teria este conseguido dizer a verdade), as *Confissões* de Rousseau terminam com as palavras: *"J'ai dit la vérité (...)*[4], após as quais o autor reitera o desejo evidente de se autojustificar através deste livro, de repor a verdade sobre a sua pessoa face aos seus inimigos e

---

[1] J.W. Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, 30/3/1831, in *Dichtung und Wahrheit, ed. cit.*, p. 797.

[2] J.W.Goethe, *Brief an Ludwig I von Bayern*, 17/12/1829, *apud id., ibid*, pp. 798/9.

[3] H.Heine, *Geständnisse*, 1854, *apud id., ibid.*, p. 797.

[4] J.J. Rousseau, *op. cit.*, tome II, p. 486.

detractores e perante o público leitor. A propósito da sinceridade de Rousseau o crítico Jean Guéhenno contradiz a opinião de Heine: *"Les* Confessions *sont aussi vraies qu'elles peuvent être. Il faut en les lisant ne cesser de penser qu'elles sont un document à chaque page daté. La sincérité de Jean-Jacques est entière, mais elle est celle d'un homme qui se bat avec ce qu'il croit être l'opinion et avec lui-même (...). Est-il possible de se connaître? On peut tout dire et cependant ne pas tout se dire à soi-même. Qui supporte sur lui-même toute la vérité? La sincérité n'est pas la vérité (...). Mais aucun livre ne saurait donner davantage que ces* Confessions *le goût de la sincérité et aussi de la vérité. À cela tient toute leur grandeur* [1].

Como exemplo contemporâneo, evoquemos o testemunho de Max Frisch sobre a violenta necessidade da confissão em detrimento da verdade do que é confessado; o único caminho do autobiógrafo para evitar a queda no caos absoluto que resultaria duma confissão totalmente sincera é a adopção duma confissão inverídica: *"Im Grunde ist alles, was wir in diesen Tagen aufschreiben, nichts als eine verzweifelte Notwehr, die immerfort auf Kosten der Unwahrhaftigkeit geht, unweigerlich; denn wer im letzten Grunde wahrhaftig bliebe, käme nicht mehr zurück, wenn er das Chaos betritt — oder er müβte es verwandelt haben. Dazwischen gibt es nur das Unwahrhaftige"*[2]. É também elucidativa a confissão do diarista Julien Green sobre o grau de "verdade" das "confissões" literárias: *"Ich kenne kein Tagebuch eines Schriftstellers, das die ganze Wahrheit sagte"*.[3] Igualmente na sua autobiografia afirma André Gide: *"Mon intention pourtant a toujours été de tout dire (...).[Mais] les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité: tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman"*[4]. Roland Barthes aprofundou esta questão contrapondo à única lei a que se submetiam os autores antigos na escrita autobiográfica — a "autenticidade" — as várias instâncias presentes no universo do autobiógrafo moderno: a História, a Ideologia, o Inconsciente[5] Pôde assim afirmar: *"Ce livre n'est pas un livre de* confessions*; non pas qu'il soit insincère, mais parce que nous avons*

---

[1] Jean Guéhenno, *apud* J.J. Rousseau, *Les Confessions*, tome I, *ed. cit.*, pp. 16/17.

[2] Max Frisch, *Tagebuch I*, (1946-1949), 1950, p. 22. Estas palavras, não por acaso, constituem a epígrafe recolhida por Christa Wolf para o seu artigo, que já citámos a propósito da releitura de Max Frisch e da escrita na primeira pessoa.

[3] *Apud* H. Geiger, J.Vogt u. a. (Hg.), *Literarische Gebrauchsformen*, Band 9, 1973, p. 130.

[4] A. Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, 1975, p. 280.

[5] Cf. *"Roland Barthes par Roland Barthes"*, 1980, p. 124.

*aujourd'hui un savoir différent d'hier; ce savoir peut se résumer ainsi: ce que j'écris de moi n'en est jamais* le dernier mot; *plus je suis* sincère, *plus je suis interprétable".*[1]

A tendência generalizada dos autobiógrafos contemporâneos é, com efeito, expressarem a dúvida sobre a possibilidade de transmitirem a verdade sobre si mesmos, dúvida que em muitos casos se fundamenta no cepticismo latente em relação à capacidade de a linguagem traduzir qualquer forma de realidade. O escritor austríaco Thomas Bernhard é particularmente sensível à questão, considerando que sensações subjectivas não podem ser reproduzidas objectivamente pela linguagem: *"Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner. Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein (...). Und eine Zeit, eine Lebens-, eine Existenzperiode aufzuschreiben, (...) ist eine Ansammlung (...) von Fälschungen und Verfälschungen"*[2]; não pode confundir-se entre "o desejo de verdade" sentido pelo narrador e a verdade mesmo, que não pode ser comunicada no acto da narração: *"Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem* Wahrheitswillen *des Buchschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar (...) aber den* Versuch, *die Wahrheit mitzuteillen, haben wir lebenslänglich nicht aufgegeben"*[3].

Com base no testemunho de T. Bernhard e também nos de Peter Härling, Max Frisch e Hugo Dittberner e partindo da premissa de que a própria linguagem tem já um carácter ficcional, a crítica Sylvia Schwab conclui sobre a relação periclitante criada pela linguagem mediadora entre a verdade do narrador e a verdade do narrado: *"Erzähltes, Erzählen und Erzähler kommen nicht zusammen — gerade diese Kluft bestimmt ja die Grundstruktur der Erinnerungen und auch die Wahrheitsfrage"*[4]. Não apenas estruturalmente mas também tematicamente, a própria natureza das evocações pessoais induz à mesma conclusão: *"(Objektive) Wirklichkeit, (subjektive) Wahrheit und das Medium Sprache sind nicht zur Dekkung zu bringen. Historische Realität und eigene Lebenserfahrung können nur noch bruchstückhaft wiedergegeben werden"*[5].

Por sua vez escreve Sandra Frieden a propósito da obra autobiográfica de Christa Wolf, *Kindheitsmuster*: *"Christa Wolfs* subjektive Authentizität *ist mehr als nur ihre Version der* Neuen Subjektivität. *Als Autorin strebt sie eine literarische*

---

[1] *Id., ibid..*

[2] T. Bernhard, *Der Keller, Eine Entziehung.*, Salzburg, 1976, pp.43/4.

[3] *Id. ibid..*

[4] S. Schwab, *op. cit.*, p. 109.

[5] *Id., ibid.*, p. 110. É especialmente interessante para nós registar esta conclusão, segundo a qual a reprodução de vivências pessoais é considerada como sendo possível apenas dum modo fragmentário; efectivamente, como a seu tempo veremos, este é o tipo de resconstituição que caracteriza os escritos de Andersch.

*Reflexion ihrer eigenen Erfahrungen an (im doppelten Sinn von Widerspiegelung und weiterführender Auseinandersetzung) und hofft, eine Beziehung zwischen sich und dem Text herstellen zu können"*[1]. O significado de "autenticidade subjectiva" pode ser explicitado a partir da leitura crítica dos objectivos da autora na escrita desta obra: Christa Wolf pretende destruir as convenções do romance e da autobiografia, isto é, a narração linear duma vida estruturada cronologicamente com limites claros dos níveis temporais, o uso do pronome pessoal *"ich"* e também — o que mais nos importa no aspecto que tratamos neste momento — a exigência da verdade muitas vezes documentada por datas "verificáveis", sendo sua intenção a desmontagem destes processos tradicionais de escrita autobiográfica. Neste sentido escreve S. Frieden: *"Wolf löst sich von der autobiographischen Konvention des Wahrheitsanspruchs durch eine Methode der Relativierung der faktischen Daten (...); sie zeigt (...) die Substanzlosigkeit ihres oder jedermanns Anspruchs auf eine objektiv ermittelte Wahrheit"*[2]. Como pressuposto destas afirmações, considere-se o processo de tradução da experiência pessoal em literatura, a que atrás fizemos referência; a consequência deste processo de deformação e ironização face à realidade é que as figuras narradas não são apresentadas por C. Wolf nem como fictícias nem como não fictícias, o que deixa ao leitor a dificuldade de definir o género da obra — romance ou autobiografia? — e o força a integrar antecipação e realidade, recordação e actualidade, "narrativa" e "vivência". Por este motivo pode S. Frieden concluir: *"Wolfs Auseinandersetzung mit den risikoreichen Problemen der Autobiographie, Anderssein und Abwesenheit vom Text, ist durch ihre ästhetische und subjektive Authentizität und durch ihren politischen Anspruch, im Leser einen Bewußtwerdungsprozeß hervorzurufen, vermittelt"*.[3]

Verifica-se assim que é comum a autores e críticos a convicção da existência de um conflito entre o desejo do autobiógrafo de sinceridade e franqueza totais e, por outro lado, a imposição das leis que regem a comunicação através da linguagem narrativa, isto é, o facto evocado e narrado pode ser verdadeiro, mas poderá a linguagem transmiti-lo autenticamente?[4] Isto mesmo é expresso sucintamente por Thomas Mann: *"Wenn ich aus einer Sache einen Satz gemacht habe, was hat die Sache noch mit dem Satz zu tun?"*[5]

Em relação à questão da verdade, e considerando a expressão de C. Wolf sobre a autenticidade subjectiva que seria a sua própria versão da "nova subjectividade",

---

[1] Sandra Frieden, "Falls es straf bar ist, die Grenzen zu verwischen: Autobiographie, Biographie und C.Wolf" in R.Grimm/J.Hermand, (Hg.) *Von Anderen und vom Selbst*, 1982, p. 156.

[2] *Id., ibid.*, p. 159.

[3] *Id., ibid.*, p. 158.

[4] *Cf.* J. Kronsbein, *Autobiographisches Erzählen. Die narrativen Strukturen der Autobiographie*, 1984, p.88.

[5] *Apud* Kronsbein, *id., ibid.*.

imediatamente nos ocorre, na seriação destas reflexões, o problema da subjectividade inerente a toda a escrita literária, mas que, como os já anteriormente debatidos, pode tomar cambiantes específicos no caso da escrita autobiográfica. Ao papel da subjectividade na literatura, nomeadamente na literatura autobiográfica, está ligada a questão já apresentada da possibilidade ou impossibilidade de transposição do conteúdo subjectivo para a forma escrita, isto é, da capacidade (ou impotência) de as palavras exprimirem a realidade das coisas. Segundo Sylvia Schwab, que se apoia nas reflexões de Käte Hamburger, *"(...)es ist möglich, sich eine* Skala mehr oder weniger subjektiver und *vice versa* objektiver autobiographischer Berichte *vorzustellen, in der sich jeweils verschiedene Ausprägungen bzw. Gestaltungsweisen des Dualismus zwischen Erzähler und Erzähltem niederschlagen".*[1] Ambas as autoras consideram, pois, a existência de graus diversos de subjectividade e objectividade na obra autobiográfica, portanto na relação entre o Eu e o mundo, entre o sujeito e o objecto da narração; as duas categorias são conceitos correlativos em que nem a forma de expressão nem o uso da primeira pessoa são determinantes, mas apenas a posição do sujeito face ao seu objecto, a atitude do narrador em relação ao material narrado. Assim, S. Schwab define subjectividade como *"die weitestgehende Abstraktion vom Objekt, d.h., den Verzicht auf die Darstellung des äußeren Erlebens zugunsten einer nach innen gerichteten Perspektive, die Spiegelung des Erlebten in der Reflexion, und die Lösung des gegenwärtig schreibenden Ich von seiner Vergangenheit".*[2]

Contrariamente ao primado da perspectiva interna e do reflexo das vivências pessoais na escrita com a consequente distanciação do Eu que escreve em relação ao seu passado, traços que caracterizam a subjectividade, a categoria oposta — a objectividade — é determinada pela renúncia ao Eu e pela narração do passado não encarado em paralelo com a situação presente do autor.[3] É, pois, igualmente relevante a noção de distanciação; contudo, tem de distinguir-se a noção de distância nas autobiografias clássicas do séc. XVIII, em que a distanciação em relação às próprias vivências é estruturalmente idêntica ao equilíbrio entre os dois pólos — sujeito e objecto —, e a prática verificada nos escritos autobiográficos modernos: nestes a relação entre o autor-narrador e a sua vivência pode ser variável, predominando ou o nível do presente ou o do passado, podendo assim o texto ser mais voltado para dentro e para o presente,

---

[1] S. Schwab, *op. cit.*, p. 21.

[2] *Id., ibid.*, pp. 21/2.

[3] *Cf. id., ibid.*, p. 22.

consequentemente mais subjectivo, ou mais marcadamente orientado para os factos concretos do passado, portanto mais objectivo.

Tal como Max Frisch e a grande maioria dos autores comtemporâneos incluindo, como a seu tempo veremos, o autor abordado neste trabalho, também Christa Wolf exprime em numerosos passos do romance *Kindheitsmuster*[1] a dificuldade de apreensão rigorosa pela escrita das vivências do passado. A despeito da declarada intenção de autenticidade, a transmissão objectiva das evocações revela-se na prática um processo difícil e pleno de ambiguidades: A frase *"Der Hang zur Authentizität nimmt zu"* inicia o capítulo oito que, todavia, depois de alguns parágrafos com referências políticas ao tempo histórico da narradora, apresenta as seguintes reflexões de índole metatextual: *"Die Beschreibung der Vergangenheit — was immer das sein mag, dieser noch anwachsende Haufen von Erinnerungen — in objektivem Stil wird nich gelingen. Der Doppelsinn des Wortes* vermitteln. *Schreibend zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit vermitteln, sich ins Mittel legen. Heißt das: versöhnen? Mildern? Glätten? Oder: Eins dem anderen näherbringen? Der heutigen Person die Begegnung mit jener vergangenen möglich machen, vermittels geschriebener Zeilen?"*[2]

Existem com efeito numerosos registos metatextuais de escritores que manifestam de diversos modos a impossibilidade de presentificar vivências passadas através da sua representação escrita. Porém, como observa S. Schwab, a não coincidência entre a realidade objectiva, a verdade subjectiva e a linguagem como meio de transmissão dessas vivências, não leva à desistência da escrita de memórias pessoais e da escrita *"tout court"*.[3]

Esta mesma concepção é o fundamento duma obra de Gerhart Baumann significativamente intitulada *Sprache und Selbstbegegnung*. Na introdução o crítico, parafraseando o escritor Max Frisch, estabelece a ponte de ligação entre o indivíduo, a sua faculdade de se exprimir por meio da linguagem e a possibilidade de conhecimento/encontro de si mesmo que lhe propociona a sua condição de sujeito pensante, em comunicação oral ou escrita com os outros, com o mundo e com o seu ser mais íntimo: *"Der Mensch bleibt unterwegs zu sich selbst, und das Unbegreifliche*

---

[1] O romance é a tentativa de aproximação literária, a partir do momento presente,da vivência de uma infância durante a época do nacional-socialismo; não obstante a advertência inicial da autora (*"Alle Figuren in diesem Buch sind Erfindungen der Erzählerin. Keine ist identisch mit einer lebenden oder toten Person: Ebensowenig decken sich beschriebene Episoden mit tatsächlichen Vorgängen"*), a obra é marcada por evocações autobiográficas.

[2] Christa Wolf, *Kindheitsmuster. Roman*, Darmstadt/Neuwied, 1979, pp. 153/4.

[3] S. Schwab, *op. cit.*, p. 109.

*wird ihm in jeder Niederschrift zum Ereignis. Er schreibt sich, indem er sich liest, und schreibend wird er zum Leser seiner selbst. Unaufhörlich befindet sich der Mensch auf dem Weg zur Sprache.(...) Indem er spricht, begegnet der Mensch sich selbst, — begegnet er sich in Erinnerrungen.*[1] (...). Expressa normalmente por meio de palavras, a linguagem contudo pode exprimir-se também no silêncio, silêncio esse que se concretiza no diálogo constante consigo mesmo — conversas silenciosas, planos silenciados, jogos de possibilidades. Deste modo, todas as notas autobiográficas facultam excertos dessas conversas que cada Eu mantém continuamente no silêncio da sua intimidade: o silêncio não será assim mudo, desprovido de exteriorização linguística prática, mas pelo contrário apresenta uma última possibilidade de apresentar algo de essencial. Conclui-se portanto que a linguagem é para o homem uma via de encontro consigo mesmo, quer essa linguagem seja exteriorizada ou interiorizada. Saber se a linguagem é um material susceptível de reproduzir recordações do passado e projecções no futuro, detectar o que é expresso e o que é silenciado, é um problema de ordem mais geral que tem a ver com as potencialidades do homem e de tudo o que é humano (inclusive, portanto, as suas capacidades linguísticas), mas também com as suas muitas limitações: neste caso específico tem a ver com a ambiguidade da posição do homem face à linguagem, uma vez que ele é criador e simultaneamente criatura da linguagem.[2] Pode de facto concluir-se que o uso da linguagem, fenómeno já de si complexo, se desdobra em maior complexidade no caso de servir a reconstituição de experiências que pertencem ao foro íntimo do indivíduo. Toda a obra literária é o produto de um narrador-emissor, uma construção artística feita de palavras; porém na autobiografia, em que o material linguístico é utilizado para reconstituir o mundo interior de um Eu que se debruça sobre si mesmo, as relações do Eu narrador com o material com que trabalha são, como vimos, mais problemáticas.

Para concluir, no que respeita à crítica, podemos afirmar que a problemática da autenticidade da autobiografia é abordada por críticos de todas as latitudes: Georges May, apoiando-se em testemunhos de autobiógrafos (de Simone de Beauvoir, por exemplo: "*Cette belle histoire qui était ma vie, elle devenait fausse à mesure que je me la racontais*"; ou de Julien Green: "*Je suis obligé de convenir que je n'ai retenu de ma jeunesse que des fragments isolés et que je ne parviens pas toujours à joindre bout à*

---

[1] Gerhart Baumann, *Sprache und Selbstbegegnung*, München, 1981, p. 8. As frases por nós sublinhadas evocam muito claramente a fórmula já citada de M.Frisch: *"Schreiben ist sich selber lesen"*.

[2] *Cf. id. ibid.*. Observe-se que este crítico, ao contrário de alguns autobiógrafos cujos cépticos depoimentos negativos apresentámos, revela confiança no poder da linguagem como meio de conhecimento e expressão da vida interior do homem.

*bout*"[1]), conclui que todo o autobiógrafo, mais tarde ou mais cedo, reconhece a sua impotência para expressar a verdade: *"Toute autobiographie qui est oeuvre littéraire est de ce fait suspecte d'infidelité à la vérité de tous les jours: (...) L'impuissance à exprimer la vérité doit être tôt ou tard reconnue par toute autobiographe."*[2] Põe mesmo a hipótese de que o problema da verdade, tanto como o da sinceridade, sejam falsos problemas[3] e explicita as suas conclusões com a afirmação axiomática de que a autobiografia *é* um produto literário: *"Le probléme de la vérité dans l'autobiographie est donc très probablement un faux problème: du fait que l'autobiographie est autobiographie, elle n'est pas véridique. Une première raison en est que, quoi qu'il fasse, l'autobiographe ne peut pas échapper au présent dans lequel il écrit, afin de réjoindre pleinement le passé qu'il rapporte (...). Une deuxième raison tient (...) à la nécessité inéluctable d'imposer à la réalité une forme qui ne peut que la déformer. (...) Un autre faux problème, analogue à celui de la vérité dans l'autobiographie, est, on le soupçonne, celui de la sincérité. (...). Les plus sincères des autobiographes ne seraient-ils donc pas ceux qui reconnaissent eux-mêmes leur insincérité?"*[4] Também Joachim Kronsbein, citando Roy Pascal, cuja obra é considerada pelos críticos como que um manual clássico sobre a temática da autobiografia, enfileira no número dos que, escritores ou críticos, consideram como um dado necessário o carácter falacioso e ambivalente da verdade autobiográfica: *"Die Verfälschung der Wahrheit durch den Akt der erinnernden Besinnung ist ein so grundlegendes Wesensmerkmal der Autobiographie, daß man sie als deren notwendige Bedingung bezeichnen muß"*.[5] Parece pois inevitável, segundo a conclusão de R.Pascal que, a despeito do desejo sincero do autor de registar rigorosamente a verdade, um traço inerente às memórias autobiográficas é uma certa dose, talvez inconsciente, de falseamento ou pelo menos desvio da realidade.

---

[1] *Apud* G.May, *op. cit.*, p. 88.

[2] G. May, *op. cit.*, pp. 86/7.

[3] O autor, considerando serem ingénuas as promessas dos autobiógrafos que (talvez sinceramente) declaram a sua intenção de "dizer tudo", escolhe de novo uma afirmação paradigmática de Simone de Beauvoir: *"Je laisserai résolument dans l'ombre beaucoup de choses"* (*Apud id., ibid.*, p. 89.)

[4] *Id., ibid.*, pp. 88/89.

[5] R. Pascal, *apud* J. Kronsbein, *op. cit.*, p. 94.

A prova de que este é um problema vital para a compreensão da escrita autobiográfica é que, muito recentemente, ele foi mais uma vez objecto da atenção do crítico G.Gusdorf. Apoiando-se no exemplo de Rousseau, sustenta com toda a clareza: *"En tant que recherche d'une vérité plénière, l'autobiographie affirme le voeu de l'impossible (...). L'individu n'a pas accès à la plénitude de sa propre vérité, qui demeure pour lui un mystère; celui qui s'imagine prononcer sur sa vie un dernier jugement est victime d'une illusion"(...)*[1]. Por outro lado, o crítico afirma muito justamente que todos os documentos autobiográficos conservam o seu valor de testemunhos: *"Chaque texte de ce genre possède une vérité intrinsèque; seulement, l'écriture de soi est une écriture en situation dans le contexte global d'une vie, qui ne se contente pas de se refléter sur elle-même ou de s'ausculter, mais dialogue avec soi"*[2]

Partindo da premissa de que na autobiografia moderna um tema permanente é a própria produção da escrita autobiográfica (como tendo vindo a exemplificar), Hans Rudolf Picard caracteriza o que há de particular na "verdade" da autobiografia: *"Deshalb konstituiert ja gerade die Absicht, eine Sinnwelt aus dem Material des Erlebens zu gestalten, den Ursprung des autobiographischen Schreibens, und alle grosse Autobiographien haben in sich einen solchen Entwurf von Sinn, in dem dann die besondere Wahrheit steckt, die nicht identisch ist mit Dokumentation. Die moderne Autobiographie mit ihrer gesteigerten Reflexion zieht aus diesem darstellungstechnischen Umstand im Grunde nur eine strenge Konsequenz, wenn sie das dargestellte Erlebte vornehmlich als Erinnertes bewußtmacht und nicht die Sache, sondern das Sehen der Sache thematisiert"*.[3]

Da crítica norte-americana citamos o artigo já referido de Barrett J. Mandel no passo justificativo do seu título *"Full of life now"* e cujo teor curiosamente se desvia das conclusões que apresentámos. Argumentando que tanto Santo Agostinho como Cowper, Rousseau e Montaigne revelaram o sentido da sua própria realidade nos seus auto-retratos e que o objectivo quer de romancistas quer de autobiógrafos é atingir a verdade, conclui: *"The autobiographer discloses the truth and at the same time fixes it by making it, paradoxically, more real, truer. One's life exists only in one's faith that what one assumes to be real actually is real. The autobiographer assembles words now in order to demonstrate that a life was lived, that it had a particular meaning, and that*

---

[1] G. Gusdorf, *op. cit.*, 1991, p. 315.

[2] *Id., ibid.*.

[3] Hans Rudolf Picard, *Die existentiell reflektierende Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich*, 1978, in G. Niggl, *op. cit.*, p. 526, sublinhados nossos.

*it was capable of making an impact on others. The results are, in Whitman's phrase,* full of life now.[1]

Abordada a questão da possibilidade (ou impossibilidade) de ser expresso na escrita o que de mais subjectivo pode conter uma vida humana, põe-se uma outra questão também pertinente: a de avaliar em que medida as revelações de um Eu pessoal, no caso de serem transmissíveis, podem, uma vez passadas ao acto público da escrita, possuir interesse para além da esfera individual, isto é, terem viabilidade de adquirir valor universal.

Georges May dá uma resposta incisiva num dos subtítulos da obra de que já nos servimos como fonte de consulta: "*L'intimité mène à l'universalité*"[2]. Partindo do princípio de que a obra autobiográfica contém em si um paradoxo, na medida em que o autor ao escrever sobre a sua própria vida reflecte, embora de modo diverso, a de cada um dos seus leitores, May acrescenta que o carácter paradoxal da autobiografia é aparente, defendendo que "l*'intime est une plus sûre voie vers l'universel que le général.*"[3] Na sua opinião, as reminiscências mais profundas reveladas pelo autobiógrafo, ainda que pueris e aparentemente sem grande relevância (no caso, por exemplo, de factos da infância ou da adolescência), podem despertar nos leitores reflexões sobre as suas próprias recordações e, projectando-se para além do reduzido espaço interior de *um* indivíduo, adquirir assim um valor mais amplo, atingindo a categoria da universalidade. G. May cita a frase célebre usada por André Malraux no início das *Antimémoires* (1967), memórias que o autor acredita serem verdadeiramente importantes apenas nos aspectos da sua vida em que participou dos grandes acontecimentos públicos do seu tempo, pelo que só esses lhe interessaria narrar: "*Que m'importe ce qui n'importe qu'à moi?*"[4]. O crítico comenta esta fórmula, "respondendo" a Malraux: "*il n'existe rien dont on puisse jamais affirmer qu'en soi et* a priori *on soit le seul à être concerné*".[5] Assim, pode contrapor-se a uma posição negativa sobre o valor universal das memórias pessoais, a ideia de que nada existe, não há assunto algum sobre o qual um indivíduo possa dizer *a priori* que é o único interessado, pois que, usando um título célebre também de Malraux, todos os

---

[1] B. J.Mandel, *art. cit.*, in *op. cit.*, p. 72.

[2] G. May, *op. cit.*, p. 109.

[3] *Id., ibid.*.

[4] *Apud id., ibid.*, p. 103.

[5] *Id., ibid.*, p. 106.

indivíduos têm em comum "a condição humana"[1]. A resposta à interrogação retórica de Malraux pode ser dada por uma autobiógrafa igualmente francesa, sua contemporânea, Simone de Beauvoir, que no prólogo ao segundo volume da sua trilogia autobiográfica — *La force de l'âge* —, ao anunciar a intenção de explicar as motivações da sua vocação literária, observa: "*On me dira peut-être que ce souci ne concerne que moi; mais non, (...) médiocre ou exceptionnel, si un individu s'expose avec sincérité, tout le monde, plus ou moins se trouve mis en jeu. Impossible de faire la lumière sur sa vie sans éclairer, ici ou là, celle des autres*".[2] Sem prejuízo de voltarmos oportunamente ao tema, não podemos deixar de registar neste momento, que esta crença na projecção da verdade de um Eu sobre a verdade de outros Eus é abertamente expressa por Andersch quase nos mesmos termos, sendo acentuado o valor da sinceridade e alargado o âmbito da verdade subjectiva: "*Dieses Buch will nichts als die Wahrheit sagen, eine ganz und private Wahrheit: Aber ich bin überzeugt, dass jede private und subjektive Wahrheit, wenn sie nur wirklich wahr ist, zur Erkenntnis der objektiven Wahrheit beiträgt*" (KF, 150).

## 9. As categorias *espaço* e *tempo* na obra autobiográfica

Da exposição que acabámos de fazer pode inferir-se — com particular clareza em algumas citações transcritas — que no acto autobiográfico está subjacente uma actividade mental de grande importância na vida do Homem: a memória, que desempenha um papel dominante na reconstrução da identidade do Eu e na reconstituição da verdade dos factos. Porém, o problema da função da memória actuante no tempo presente para fins de evocação dum tempo passado implica, como se evidencia nestas palavras, uma abordagem da questão do *tempo* — elemento constitutivo e condicionante da narrativa que é, contrariamente ao drama, por exemplo, uma arte eminentemente temporal.[3] Por outro lado, a categoria *tempo* não

---

[1] Confronte-se esta expressão com a frase de Montaigne que, quase quatro séculos antes, exprimia rigorosamente a mesma ideia: "*Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition*" (M. de Montaigne, *Essais III*, 2, p. 789).

[2] Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, 1960, p.10; *apud* G. May, p. 107.

[3] *Cf.* Vítor Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, , 1982, p. 565: "Todo o texto narrativo, independentemente do(s) sistema(s) semiótico(s) que possibilitam a sua estruturação, se especifica por nele existir uma instância enunciadora que relata *eventos* reais ou fictícios que se sucedem no *tempo* "; e ainda Carlos Reis e Ana C. M. Lopes,*Dicionário de Narratologia*, 1987, p. 263: "O processo narrativo instaura uma dinâmica temporal, imposta desde logo pelo devir cronológico em princípio inerente à história relatada, e em segunda instância perfilhada também pelo discurso, uma vez que o próprio acto de contar não só tenta representar essa temporalidade, como se inscreve, ele próprio, no tempo".

pode ser encarada abstraindo da outra categoria sua complementar: *o espaço. Memória, tempo* e *espaço* estão assim estreitamente articulados em todo o texto narrativo e consequentemente, e mesmo com especial incidência, no texto autobiográfico, que resulta de actos evocativos por parte de um sujeito narrador de factos exteriores e interiores, situados num dado tempo e num dado espaço. Na análise que nos propomos fazer a separação entre as categorias *espaço* e *tempo* é feita por razões metodológicas e para facilitação da exposição, pois a verdade é que ambas devem ser consideradas como processos correlativos e mesmo passíveis de entrosamento, existindo um paralelismo constante entre a dialéctica do tempo e a do espaço.[1] Tal é manifesto nas possibilidades que tem o criador ficcionista de conferir dinamismo e fluidez a um espaço fixo, estático, e, por outro lado, a sua capacidade de fixar pela força da evocação a passagem do tempo, reduzindo o movimento temporal a uma imagem perene plasmada na arte escrita.

Esta inseparabilidade do tempo e do espaço ou a situação do tempo no espaço foi estudada por Mikhail Bachtin [2] e é considerada uma decisiva inovação na teoria literária, de grandes consequências para a análise textual em que são muito significativas as relações espácio-temporais. À relação de reciprocidade entre o tempo e o espaço na literatura chamou Bachtin *cronótopo*, literalmente, "tempo-espaço", um termo inspirado pela teoria da relatividade (1905) de Einstein, doutrina que decisivamente contribuiu para uma concepção moderna do tempo, considerando-o, não como uma entidade autónoma mas dependente do espaço. O vocábulo *cronótopo* é transportado para a literatura como uma metáfora que exprime a relação inseparável do espaço e do tempo, considerado este como a quarta dimensão do espaço: "*Im künstlerisch - literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale wird charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos*"[3]. A este fenómeno duplo se refere o crítico Hubert Ohl por meio das

---

[1] Observe-se porém que o filósofo Henri Bergson, como veremos um estudioso das questões relativas ao tempo, rejeita a metamorfose de tempo em espaço enquanto, pelo contrário, o romancista Marcel Proust, na obra *À la recherche du temps perdu*, leva ao extremo essa transformação fazendo desta o príncipio estruturador da sua escrita que, nas palavras de crítico Georges Poulet, é "uma busca não só do tempo mas também do espaço perdido"(*Cf.* G. Poulet, *L'espace proustien*, 1963, p. 89.

[2] *Vd.* M. Bachtin, *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, 1938.

[3] M. Bachtin, *apud* Michael Wegner, *"Die Zeit im Raum. Zur Chronotopostheorie Michail Baktins"*, *in Weimarer Beiträge*, 8, 1989, p. 1360.

expressões *"temporalização do espaço"* e *"espacialização do tempo"*. A propósito da arte romanesca no realismo burguês este crítico faz considerações aplicáveis, a nosso ver, à literatura de qualquer época e que tomamos como pressupostos úteis para a nossa própria análise: *"Entscheidend ist, dass beide Bewegungen, die wir als* Verzeitlichung *und* Verräumlichung *beschrieben haben, sich ineinanderschichten und damit das komplexe Erzähl- und Bildgefüge der späten Romane Raabes ausmachen. Der Raum verliert dadurch seine Raumqualität* — ruhender *Raum zu sein* — *indem er eine zeitliche Tiefe erhält und in Medium der Geschichte* bedeutend *wird. Die Zeit wiederum verliert ihre spezifische Zeitqualität* — fliehende *Zeit zu sein* —, *indem ihre verschiedenen* Ekstasen *in bestimmten Räumen aufgehoben sind und in ihnen für den Menschen* Gegenwart *zu werden vermögen*".[1] Podemos assim concluir que, como afirmou também o crítico Weisgerber, o mundo da narração constitui, tal como o mundo onde nós vivemos, um conjunto espácio-temporal em que se interpenetram lugares e momentos de acção.[2]

Após estas observações introdutórias deve encarar-se a questão do espaço simultaneamente em duas vertentes: o espaço físico, real e o espaço imaginário, de que, por sua vez, resultam duas dimensões, uma dimensão propriamente geográfica — uma geografia da terra, e uma dimensão filosófica, metafísica — uma geografia do símbolo. Por outras palavras, e seguindo a visão fascinante que Gaston Bachelard apresenta da "poética do espaço", trata-se de fazer uma "topo-análise", isto é, a análise dos lugares concretos do espaço poético e, a outro nível embora em correlação de paralelismo e mesmo de simultaneidade, a topogafia do ser íntimo, os espaços da intimidade do mundo psicológico, que podem atingir a esfera simbólica.[3]

Deste modo, como afirma Clara Rocha, na narrativa o espaço físico tem um valor ora referencial ora simbólico. Cabe ao Eu narrador pessoal a função de mediador entre a representação desse espaço e a sua apreensão pelo leitor.[4] Por outro lado, verifica-se por vezes no texto literário uma sobreposição de espaços (no sentido geográfico e textual), de tal modo que o crítico deve ter em conta esta dinâmica espacial, tentando descobrir o modo como o espaço se transforma quer no plano intertextual quer intratextual"[5].

---

[1] Hubert Ohl, "Verzeitlichung des Raumes und Verräumlichung der Zeit", *in Alexander Ritter (Hrsg.), Zeitgestaltung in der Erzählkunst"*, 1978, p. 245.

[2] Cf. Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*, 1978, p. 9.

[3] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, 1967, p. 18.

[4] Cf. Clara Rocha, *op. cit.*, p. 177.

[5] Cf. Michael Issacharoff, *L'espace et la nouvelle*, 1975, p. 17.

Pode fazer-se a distinção entre dois tipos fundamentais de espaço físico no universo autobiográfico e ficcional: o espaço eufórico, a que Bachelard chama *"les images de l'espace heureux"*[1], pelo que, segundo afirma, as suas investigações mereceriam o nome de "topofilia", e o espaço disfórico, pleno de conotações de carga negativa. Se orientarmos a análise da categoria *espaço* por um método diacrónico e simultaneamente centrífugo, encarando-o na sequência cronológica e passando da esfera mais limitada para a mais ampla, teremos de atender aos primeiros espaços vitalmente importantes para cada indivíduo, a casa paterna, a escola, a cidade natal, a pátria (de origem ou de adopção), depois o mundo exterior às fronteiras individuais e, finalmente, o Universo como o macrocosmos onde se integra, harmonicamente ou não, o microcosmos do Eu pessoal. É contudo o espaço psicológico aquele que é obviamente privilegiado pela escrita autobiográfica: resulta da apreensão que o Eu narrador faz do mundo que o rodeia, interiorizando-o, isto é, assimilando-o ao seu universo íntimo. Cria-se assim na literatura pessoal um espaço de interiorização do mundo exterior, de introspecção, mesmo confidencial e com traços de lirismo, o que leva Clara Rocha, ao analisar o problema do espaço autobiográfico na obra de Miguel Torga, a reconhecer estreitas relações entre a autobiografia e a poesia lírica,[2] facto que poderemos testemunhar na escrita anderschiana. Anote-se um verso do poeta francês Noël Arnaud que exprime sinteticamente essa osmose entre o Eu do poeta e o espaço que o rodeia: *"Je suis l'espace où je suis"*.[3]

Para a maioria dos filósofos o espaço, mais ainda que o tempo, é o mundo do homogéneo, é um espaço sempre idêntico. Para Kant, por exemplo, o espaço é algo que precede os lugares é o que *a priori* se encontra lá para os receber; por detrás dos lugares há uma realidade nua, abstracta, um terreno impessoal, no qual se inscreve a diversidade desses mesmos lugares. Assim o concreto situar-se-ia no abstracto, o pessoal no impessoal; haveria primeiro o espaço e depois os lugares que se situam no espaço."[4]

No que respeita ao tempo, consideremos o seguinte pensamento do diarista Amiel sobre a marca da passagem do tempo na vida do indivíduo — *"Chaque jour nous laissons une partie de nous-mêmes en chemin"*[5]. Estas palavras sugerem a importância da situação da escrita autobiográfica no fluxo temporal e a consequente

---

1 G. Bachelard, *op. cit.*, p. 17.

2 *Cf.* Clara Rocha, *op. cit.*, p.133.

3 *Apud* G. Bachelard, *op. cit.*, p. 131.

4 *Cf.* Jean Poulet, *L'espace proustien*, Paris, 1963, p. 58.

5 *Apud id., ibid.*.

necessidade de análise das implicações da categoria *tempo* na fixação escrita do *Eu* passado, sobretudo nas obras do século XIX e XX.

Antes, porém, devemos fixar as definições filosóficas da categoria *tempo* e do conceito seu correlativo *duração*, a despeito da dúvida formulada pelo filósofo Blaise Pascal na obra *De l'esprit géométrique* sobre a possibildade de definir "palavras primitivas": *"Le temps est de cette sorte. Qui le pourra définir? Et pourquoi l'entreprendre, puisque tous les hommes conçoivent ce qu'ont veut dire en parlant du temps, sans, qu'on le désigne davantage? — Cependant il y a bien de différentes opinions touchant l'essence du temps".*[1]

Assim, segundo Leibniz, *o tempo é a ordem das sucessões possíveis; é uma ordem segundo a qual se ordena qualquer fenómeno e que se aplica a qualquer coisa, mas a duração é uma qualidade, um atributo que pertence a este ou àquele facto determinado. O tempo não pertence apenas a uma coisa mas é relativo a todas as coisas.*[2] Para Kant, *o tempo é uma ideia necessária que está na base de todas as intuições* (Anschauungen). *Tempos diferentes são somente partes do mesmo tempo. A infinitude do tempo significa apenas que toda a grandeza determinada do tempo é possível só por reduções de um tempo* uno *que está na sua base".*[3]

No século XX Henri Bergson distingue o tempo concebido pelos matemáticos o tempo objectivo e mensurável dos relógios, da *duração (durée pure, durée vécue, durée réele, durée concréte, durée qualité)*, que é o tempo vivido, isto é, a experiência imediata que tem a consciência humana da sucessão, tal como a vive. Esta sucessão é sentida pela consciência como uma modificação interior que persiste[4]; é a qualidade própria dos estados psíquicos que se sucedem não em justaposição, mas ao contrário fundindo-se uns nos outros [5]. É evidentemente esta acepção do termo — o tempo enquanto duração — que interessa particularmente ao nosso estudo, que tem como alvo a escrita da fixação do passado pela consciência de um Eu presente. Com efeito, esta é a definição bergsoniana: *"la durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une*

---

[1] *Apud* A. Lalande, *op. cit.*, p. 1113.

[2] Cf. P. Foulquié, *op. cit.*, p. 192.

[3] Cf. A. Lalande, *op. cit.*, p. 1111.

[4] Cf. R. Lafon, *op. cit.*, p. 185.

[5] Cf. P. Foulquié, *op. cit.*, p. 192.

*séparation entre l'état présent et les états antérieurs*"[1]. Relevante é a ideia de que a duração humana não é um instante que substitui outro instante, de outro modo haveria apenas presente e não prolongamento do passado na actualidade, evolução, duração concreta: "*La durée est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant*"[2].

É também de considerar a teoria cíclica do eterno retorno de Nietzsche, em que é redescoberta uma dimensão de continuidade e unidade, de identificação com a história da humanidade como um todo: "*If the cycles of the same human situation and type repeat themselves continually,* all time is eternally present"[3]. Por sua vez, o filósofo Heidegger, na obra *Das Sein und die Zeit*, define o tempo também na base da relação do passado com o presente e com o futuro e dá-lhe o nome de *temporalização*, que é "*o facto essencial de cada homem, em cada um dos momentos em que existe, se aperceber de que viveu já o seu próprio passado, de que vive uma certa presença perante si mesmo e perante outros seres (que lhe surgem eles mesmos como actualmente presentes) e que caminha para o seu próprio futuro*"[4].

Do ponto de vista literário, a categoria *tempo* que, como acabámos de ver, pode ser considerada em perspectivas diferentes com implicações consequentemente diversas na obra narrativa, é para os escritores nuclear, tornando-se mesmo para alguns o próprio cerne das suas obras, como é o caso dos romancistas Sterne, Proust e Joyce. Se toda a arte narrativa, por força da sua condição, está ligada ao factor tempo (tal como a música e ao contrário da pintura e da escultura, artes que se constituem em coordenadas de espaço), certos géneros como a autobiografia ou as memórias são dele totalmente dependentes, na medida em que nelas se põe essencialmente em causa a experiência do homem face ao tempo em abstracto e, concretamente, a um dado tempo, ao *seu* tempo. As obras literárias mostram directamente como as qualidades do tempo funcionam e operam nas vidas e experências das personagens. Meyerhoff pode assim afirmar: "*Subjective relativity, duration, dynamic interpretation, continuity, identity, eternity, transitoriness or the foreknowledge of death are descriptions which translate into abstract language what the literary portrait depicts and explicates in the specific*

---

[1] *Apud* P. Foulquié, *id., ibid.*.

[2] *Id. ibid.*.

[3] Hans Meyerhoff, *Time in literature,* 1955, p. 104.

[4] Apud R. Lafon, *op. cit.*, p. 571.

*case and concrete situation. They are abstract concepts about certain qualitative aspects of time in human experience*"[1].

O tema do tempo na autobiografia foi objecto de pertinentes reflexões do crítico Burton Pike, que faz depender essa questão de uma outra de carácter mais geral: as concepções que tem o indivíduo do sentido do tempo são diversas e essa diversidade (que aliás acabámos de verificar) resulta do modo como culturas diferentes encaram o tempo e a sua relação com a realidade. Partindo do príncipio de que todos os escritores autobiográficos, como os ficcionistas "orientados autobiograficamente", têm em comum a característica de se preocuparem obsessivamente com o aspecto cronológico, Pike conclui: *"One major reason why the autobiographical impulse and the writing of fictional narrative are deeply congenial is that both are concerned with the linearity of time"*.[2] Com base no pressuposto de que há linearidade no acto da escrita, no modelo temporal da narrativa e no acto da leitura, Pike conclui: *"Thus the autobiographer finds in written narrative an external form (that is, a set of conventions) ideally suited to his chronological obsession"*.[3] É linear a concepção que o autobiógrafo tem da realidade cronológica que constitui a base em que assentam as suas recordações: a "obsessão cronológica", de que fala Pike, segundo a qual o escritor de memórias encara a sua existência passada como uma linha coerente desde o seu início até ao momento da escrita (nesta afirmação são tomadas em conta, obviamente, as autobiografias totais e não qualquer outro tipo de escrita autobiográfica, como teremos ocasião de analisar mais tarde no caso vertente de A. Andersch).

B. Pike observa que antes do período da proliferação dos escritos autobiográficos, a crença num tempo eterno, um tempo divino, foi fortemente abalada na Europa pela descoberta subversiva de Newton, de que o tempo é uma simples sucessão mecânica de unidades iguais, de momentos isolados, concepção a que o homem foi aderindo cada vez mais, considerando a sua consciência individual como a medida de todas as coisas.[4] Este problema adquire tal acuidade que o filósofo Locke definiu na sua obra *Essay on human understanding* (1690), a identidade pessoal como a identidade da consciência ao longo do tempo: *"As far as this consciousness can be extended backwards to any past action or thought, so far reaches the identity of that person; it is the same self now it was then*".[5]

---

[1] H. Meyerhoff, *op. cit.*, p. 133.

[2] Burton Pike *"Time in autobiography"*, in *Comparative literature*, Vol. XXXIII, New York, 1976, p. 327.

[3] *Id. ibid.*.

[4] Cf. *id., ibid.*, pp. 328/329.

[5] *Apud* B. Pike, *op. cit.*, p. 329.

A passagem inexorável do tempo e a brevidade e transitoriedade da vida terrena em relação com a identidade da consciência individual são consciencializados (por vezes dolorosamente, como é o caso de Rousseau), por muitos escritores que, segundo Pike, se voltam para a escrita autobiográfica como um meio de confrontar a sua "obsessão da cronologia" e de afirmar a sua identidade: tais autores (como Rousseau, V. Hugo, A. Gide, T. Mann, Sartre) escrevem ficção e obras fortemente autobiográficas, para além de autobiografias propriamente ditas, e nesses escritos transparece a sua grande preocupação a respeito da brevidade e linearidade do tempo, em conjugação com o problema da sua identidade e mesmo com a cesura da linha temporal marcada pelo momento da morte.[1]

Por outro lado, no século XX assiste-se ao destronar da concepção da História como a progressão linear e harmoniosa da evolução e aperfeiçoamento humanos, cujo traço principal era a linearidade cronológica; em vez desse sentido da História, surge a ideia da fragmentação e relativização do Tempo, situando-se o indivíduo não já num universo harmonioso mas perdido num mundo descontínuo e incoerente. Pike leva esta constatação ao extremo de afirmar que o próprio termo "autobiografia" deveria ser considerado um termo delimitado historicamente, apenas aplicável a um período correspondente, *grosso modo*, ao século XIX, em que o indivíduo se sentia ainda a viver num universo de coerência e harmonia.[2] Apoiando-se na terminologia freudiana, embora não com os objectivos da teoria de Freud, Pike tenta estabelecer a conexão entre o impulso autobiográfico e o conceito de tempo visto dum ponto de vista psicológico, isto é, analisando a estrutura psíquica do autobiógrafo. Numa perspectiva psicanalítica, o leitor de autobiografias reage afirmativamente aos modelos conscientes e inconscientes presentes na autobiografia, pois estes correspondem aos modelos que consciente ou inconscientemente existem em si mesmo. Segundo Freud, o inconsciente não conhece o conceito de tempo, sendo a divisão temporal uma sucessão de momentos, uma criação do *ego* e do *Superego* que impõem também uma ordem hierárquica nessa sucessão cronológica. Deste modo, são diversas as percepções do tempo de uma criança e de um adulto, uma vez que a criança tem uma consciência pouco clara do tempo; ora, os autobiógrafos dedicam-se, dum modo geral, sobretudo aos períodos da infância e da adolescência,[3] e assim Pike pode concluir

---

1 *Id., ibid.*.

2 *Id., ibid.*, p. 332.

3 Cf. Pike, *id., ibid.*, p. 333. A propósito desta afirmação refira-se a opinião de Goethe que, em *Gespräche mit Eckermann*, afirma que o período mais significativo na vida dum indivíduo é o seu desenvolvimento e, portanto, os seus volumes de *Dichtung und Wahrheit* respeitantes a esse tempo são os mais pormenorizados. (*Cf. Gespräche mit Eckermann*, 27.Januar, 1824).

peremptoriamente: *"(...) what is real to the autobiographer is the present moment, the time of writing and not the past as it may have* happened"[1]; e ainda: *"Writing autobiography is a way of actively reintroducing timelessness into the later, ego-determined stage of life"*[2].

Dir-se-ia, pois, que o autobiógrafo desejaria com o registo das suas memórias abolir a passagem do tempo, e daí que a fascinação pelo período da infância se explicaria pelo desejo do indivíduo adulto de recriar factos passados num tempo indiferenciado de que não tinha então plena consciência; transportando-se assim, através da evocação escrita, para um *"tempo sem tempo"*, tentaria conseguir fixar o passado e o presente, dar a ambos a aparência da permanência e assim deter a marcha inexorável para a morte.[3] Nesta ordem de ideias Pike conclui, no seu tom habitual de segurança definitiva, que a autobiografia não é simplesmente uma tentativa de repetir a vida passada numa escala linear, mas é antes um romance escrito no presente tendo por assunto a vida passada do indivíduo: *"Not all fiction is autobiographical, but on this deeper level, all autobiography is fiction. The past does not exist. There are memories of it (...), but they are recreated within a later context. There is no way to retrieve the original fact or experience. The only way of giving the illusion of doing so is to reinvent the past in the present"*[4]. É curioso assinalar a correspondência entre esta conclusão sobre a inexistência do passado e a epígrafe usada por A. Andersch para o romance *Winterspelt* (posteriormente retomada por Christa Wolf no início do romance autobiográfico *Kindheitsmuster*); a frase usada é da autoria de William Faulkner: *"Das Vergangene ist niemals tot. Es ist nicht einmal vergangen"*, cujo sentido teremos ocasião de aprofundar.

Um dos aspectos mais complexos no caso de narrativas autobiográficas é o que respeita à dupla focalização operada pelo narrador, que se divide entre o tempo presente da escrita e e o tempo passado dos factos registados. Esta questão que ocupa os críticos também intrigou romancistas tão diversos como Sterne, Richardson, Defoe e Thomas Mann, de quem Mendilow transcreve uma significativa reflexão a propósito do seu romance *Doktor Faustus*: "Não sei por que razão esta contagem dupla do tempo

---

[1] Pike, *id. ibid.*, p. 334.

[2] *Id., ibid.*, p. 335.

[3] Ocorre-nos a propósito a ideia de que o mesmo desígnio pode ser atribuído ao amador de fotografia, cuja câmara, comparável ao registo gráfico de memórias do tempo, funcionará como um instrumento de fixação para a eternidade de *flashes* momentâneos que, assim, ficariam como que em permanência, destruindo a sua curta duração e a própria passagem transitória do artista no fluxo do tempo.

[4] Pike, *id., ibid.*, p. 337.

me prende a atenção ou porque me é tão difícil mostrar o tempo pessoal e o objectivo, o tempo em que o narrador se move e aquele em que se move a narrativa. Isto é um espantoso entrelaçar de unidades de tempo, destinadas aliás a incluir ainda um terceiro: o tempo que um dia o leitor levará a ler o que foi escrito até que se defrontará com uma tripla ordenação do tempo: o seu próprio, o do cronista e o tempo histórico[1].

## 10. O papel da memória na autobiografia

> *"Le jeu de la mémoire expose l'incessant dialogue entre le passé et le présent, dont l'enjeu est l'histoire d'une vie personnelle (...). Ainsi la présence de soi à soi se réalise mieux dans la rétrospection, selon le mode de l'irréel du passé, que dans l'actualité du présent"* (Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, 1991, p. 11)

Como se pode deduzir do exposto, não é possível dissociar o elemento *tempo* da acção da memória, operação que faculta a reconstituição mental de eventos passados através do movimento temporal; portanto, relacionado com a questão da função do tempo na escrita autobiográfica é essencial, para a análise completa do fenómeno da expressão escrita do Eu, o estudo da função da memória actuante. Tal como para o tempo, Bergson distingue dois tipos de memória: um é mais hábito do que memória; é o conjunto de mecanismos que representam a nossa experiência passada mas não evocam a sua imagem; o outro é a memória verdadeira, que ele define do modo seguinte: *"Coextensive à la conscience, elle retient et alligne à la suite les uns des autres tous les états à fur et à mesure qu'ils se produisent, laissant chaque fait à sa place et par conséquent marquant sa date; se mouvant bien réellement dans le passé définitif, et non pas, comme la première, dans un présent qui recommence sans cesse"*.[2] Uma outra definição de memória que pode aplicar-se directamente à transposição literária do passado para a escrita, é a seguinte: *"Au sens large, la mémoire est la fonction d'intégration du passé dans le présent. (...). Ainsi, comme le rhythme même de mon existence, la mémoire n'est pas autre chose que cette respiration profonde qui vivifie,*

---

1 *Apud* A. A. Mendilow, *Time and the novel*, 1972, pp. 89-90.

2 *Apud* P. Foulquié, *op. cit.*, p. 432.

*au point qualitativement indivisible de l'instant présent, ce que je suis par ce que j'ai été"*[1].

Destas definições pode concluir-se sem dificuldade que a escrita autobiográfica usa como material principal o acervo de recordações que a memória retira de um passado mais ou menos distante. Porém, o problema é obviamente muito mais complexo: há um Eu presente que se lembra de um Eu passado (usemos a fórmula francesa mais sugestiva, a oposição *Je/Moi*); aparentemente, não há confusão entre ambos, mas a existência passada do *Moi* é vista com os olhos e a memória do *Je*, o que, inevitavelmente traz perturbações ao acto evocativo e à natureza da escrita que dele resulta. Com efeito, o acto de reminiscência em relação à realidade passada opera transformações nessa mesma realidade; do passado vivido, a memória pode não captar todos os factos, ou adulterá-los, ainda que inconscientemente, tornando-se assim difícil separar o que é realmente contributo da memória do que é produto da imaginação.

A autora Ingrid Aichinger expõe esta questão com muita clareza: *"Das Gedächtnis bildet somit die Hauptquelle des Autors. Es ist nicht mechanisch aufnahmefähig, bewahrt nur bestimmtes Material. Manches is für immer verloren. Hier findet bereits eine Auswahl statt. Der Vorgang des Erinnerns aber ist die psychologische Grundlage des autobiographischen Prozesses.*[2] Em seguida observa que o processo de evocação autobiográfica estabelece as suas próprias leis, que passa a enumerar: *"1. Kein Erlebnis ist so, wie es erlebt wurde, zu wiederholen, die frühere Erlebniswirklichkeit daher niemals adäquat reproduzierbar; 2. Was bewahrt wird, ist nicht das Erlebnis selbst, sondern nur die Vorstellung davon, die keineswegs die Fülle des Damaligen umschließt; 3. Nicht nur diese Vorstellungen, auch die mit ihnen verbundenen Bedeutungsgefühle unterliegen einer ständigen Wandlung."*[3]

Não só os críticos mas os próprios autobiógrafos têm plena consciência do problema da memória na escrita pessoal. Com esta questão se confrontou Santo Agostinho ao escrever as *Confissões*, dedicando-lhe vários capítulos cheios de pertinentes e profundas observações. Exaltando o poder conferido por Deus de a capacidade humana reter factos vividos, escreve: *"Grande est cette puissance de la*

---

[1] H. Ey, *apud* P. Foulquié, *op. cit.*, p. 433.

[2] I. Aichinger, *art. cit*, p. 423.

[3] *Id., ibid.*.

*mémoire, prodigieusement grande, ô mon Dieu! C'est un sanctuaire d'une ampleur infinie (...). C'est là que j'ai à mes ordres le ciel, la terre, la mer et toutes les sensations que j'en ai pu éprouver, sauf celles que j'ai oubliées; C'est là que je me rencontre moi-même, que je me souviens de moi-même(...)*[1]. Para o autor a faculdade da memória é, pois, um meio de autoconhecimento, mas ele reconhece os seus limites, na medida em que ela é apenas um poder do seu espírito ligado à sua natureza humana, ao seu Eu, que não consegue compreender inteiramente quem é. A memória não resolve, pois, todos os problemas do conhecimento do Eu. Santo Agostinho observa que há uma memória intelectual, na qual existe um saber que não vem dos sentidos, que é um conjunto de noções resultantes da actividade do pensamento. Abordando a questão da recordação dos sentimentos, o autor foca uma das questões relevantes para o nosso estudo: *"cette même mémoire renferme aussi les états affectifs de l'âme, non point tels qu'ils sont dans l'âme quand elle les éprouve, mais tout autrement, comme le veut la puissance de la mémoire"*[2]. Nestas palavras o autobiógrafo reconhece que no acto da recordação não se torna presente o que se passou na sua alma no momento da vivência, mas algo de diferente, isto é, o que a força da memória lhe transmite de um dado momento do passado, e conclui que os dois sentimentos podem ser até absolutamente contrários. Sintomaticamente, já nesta longínqua fase da evolução do conhecimento humano, o problema do esquecimento era um inevitável complemento ao problema da memória.

Com efeito, no capítulo significativamente intitulado *"Le souvenir de l'oubli"* Santo Agostinho reconhece a presença simultânea no seu espírito da memória e do esquecimento: *"Ainsi quand je me so viens de la mémoire, c'est par elle-même que la mémoire s'offre à la mémoire; mais quand je me souviens de l'oubli, l'oubli et la mémoire sont présents à la fois, la mémoire d'où je tire mon souvenir, l'oubli, objet de ce souvenir"*[3]. Logo em seguida o autor considera a dificuldade da compreensão e solução deste problema: *"Mais qu'est-ce que l'oubli, sinon le défaut de mémoire? Comment peut-il donc être l'objet présent de mon souvenir, puisque sa présence constitue l'impossibilité du souvenir? Cependant si notre mémoire retient ce que nous nous rappelons, et si nous ne pouvons absolument pas reconnaître ce que signifie le*

---

[1] Saint Augustin, *Les confessions, éd. cit.*, p. 211.

[2] *Id., ibid.*, p. 216.

[3] *Id., ibid.*, p. 219.

*mot oubli (...), la mémoire retient donc l'oubli (...) Qui donc découvrira enfin la solution de ce problème? Qui comprendra ce qu'il en est?*"[1] Chega contudo a uma conclusão que podemos hoje considerar psicologicamente correcta: a partir do título de um capítulo, *"L'oubli n'est jamais total"*, reflecte: "*Nous n'avons pas encore totalement oublié ce que nous nous souvenons d'avoir oublié. Nous ne pourrions pas rechercher un souvenir perdu si l'oubli en était absolu*"[2]. Podemos concluir que, já no século V da era cristã, portanto muito remotamente, este autor abordou com certa profundidade, alguns dos problemas que mais tarde autobiógrafos e críticos de literatura autobiográfica enfrentaram e que foram objecto de análises e tentativas de definições científicas.

Avançando no tempo, citemos um curto texto das *Confissões* de Rousseau, em que o autor com espontaneidade exemplifica como que inconscientemente traços fundamentais do acto de rememoração: a selectividade da memória e a desigualdade e aparente arbitrariedade com que o indivíduo recorda factos do seu passado, destacando apenas alguns e votando outros ao esquecimento: *"Rien de tout ce qui m'est arrivé durant cette époque chérie, rien de ce que j'ai fait, dit et pensé tout le temps qu'elle a duré, n'est échappé de ma mémoire. Les temps qui précèdent et qui suivent me reviennent par intervalles; je me les rappelle inégalement et confusément: mais je me rappelle celui-là tout entier comme s'il durait encore*"[3].

No horizonte literário do século XX é, sem dúvida, Marcel Proust que detém o primeiro lugar na importância conferida à faculdade da memória, que constitui o elemento primordial da sua longa obra que domina a história do romance francês contemporâneo : *À la recherche du temps perdu* (1913-27). Como o título sugere, são predominantes as evocações e o autor pretende mostrar que a obra literária tem por objecto reencontrar, para além da vida quotidiana, o universo reflectido pelo espírito. No respeitante à memória, Proust considera dois aspectos polares: memória voluntária e memória involuntária: *"Comme ce que je m'en serais rappelé de Combray m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray"*.[4] Outros excertos das suas obras

---

[1] *Id. , ibid..*

[2] *Id., ibid..* pp. 222/23.

[3] J.J. Rousseau, *Confessions*, Tome I, *ed. cit.*, p. 352.

[4] M. Proust, *apud id., ibid..*

revelam que é a memória a base da escrita proustiana: *"La mémoire...néant d'où par instants une similitude nous permet de tirer, réssusciter, des souvenirs morts"*[1]; *"Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs."*[2]

Dentro dos limites da literatura alemã, a escritora Christa Wolf demonstra na prática da escrita a complexidade das funções da memória que se revela muito maior quando o objectivo da recordação é a transposição de factos vividos para a linguagem escrita. No romance *Kindheitsmuster* em que, durante uma viagem, regista as recordações dos seus primeiros dezasseis anos, a narradora faz simultaneamente o relato do seu processo de escrita integrado nas suas experiências ao longo do tempo. Assim, o acto de evocação e de auto-observação apoiado sobre a memória torna-se duplo, pois a consciência narradora tenta transcrever em palavras aquilo de que se lembra e ao mesmo tempo vai observando e reflectindo sobre o seu Eu, enquanto paralelamente comenta factos históricos e políticos contemporâneos da escrita. Deste modo compreende-se que C. Wolf se concentre no complexo processo da memória ao longo de toda a obra (o segundo capítulo tem como título *"Wie funktioniert das Gedächtnis? Familienbilder"*) e procura para as suas reflexões o apoio das mais recentes conclusões da psicologia actual: *"Vor 1350 soll* gedaechtnis *nichts anderes gemeint haben als Denken — das Gedachte — und auf diese Weise mit* Danken *verwandt gewesen sein. Dann muß man ein kurzes Wort benötigt haben für* Denken an früher Erfahrenes"[3]. Enumerando os vários tipos de memória, a escritora detecta uma lacuna na classificação tradicional, reconhecendo a necessidade da existência dum outro tipo — a memória moral, seguramente para integrar a especifidade das suas evocações: *"(Man unterscheidet folgende Gedächtnisarten: mechanisches, Gestalt- und logisches, verbales, materiales, Handlungsgedächtnis. Heftig vermißt wird die Gattung: moralisches Gedächtnis)"*[4].

No final do capítulo referido debruça-se directamente sobre o funcionamento da memória, dando uma explicação científica que aliás reconhece ser incompleta e contraditória, e, invocando descobertas mais recentes, situa o processo da memória na

---

[1] M. Proust, *apud* Georges Poulet, *Le temps humain*, 1949, p. 397.

[2] *Id., ibid.*, p. 380.

[3] Christa Wolf, *Kindheitsmuster*, pp. 38/39.

[4] *Id., ibid.*, p. 39.

esfera do sonho nocturno: *"Wie funktionert das Gedächtnis? Unser Wissen — unvollständig und in sich widersprüchlich besteht darauf, dass ein Grundmechanismus nach dem System Einlesen — Speichern — Abrufen — arbeite. Ferner soll die erste, leicht löschbare Spur durch bioelektrische Vorgänge zwischen den Zellen aufgezeichnet werden, während die Speicherung, die Übernahme in das Langzeitgedächtnis, wohl eine Angelegenheit der Chemie ist: Gedächtnismoleküle, im Dauerspeicher fixiert...Übrigens soll nach neueren Erkenntnissen dieser Vorgang nachts staffinden. Im Traum."*[1]

Relevante é o facto de C. Wolf mencionar também o fenómeno da esquecimento, inerente à condição da actividade evocativa de todo o ser humano: o sexto capítulo inicia-se com a afirmação — *"Es ist der Mensch, der sich erinnert — nicht das Gedächtnis"*[2], e tem como título, entre outras, a expressão *Erinnerungslücken*[3]. Por outro lado, a autora intitula parcialmente o décimo capítulo com outra expressão paralela — *Gedächtnisverlust,*[4] distinguindo embora os dois fenómenos: *"(...) eine neue Art Erinnerungsverlust, nicht gleichzusetzen mit den Gedächtnislücken, welche die frühe Kindheit betreffen und die sich von selbst zu verstehen scheinen (...)".*[5]

Recentemente, a metáfora do rio usada por Heráclito, relacionando o fluir da corrente com a passagem do tempo e com a evolução e permanência do Eu, (que já abordámos) foi considerada também para explicitar a questão da memória na escrita autobiográfica. Com efeito, o crítico James Olney interroga-se: "(...) *Could we not say that Heraclitus's stream is not only time and the passage of time but that looking backward from the present to the past, it is also memory? Time carries us away from all of our earlier states of being; memory recalls those carlier states - but it does so only as a function of present consciousness".*[6] Sustentando que a memória recupera o passado partindo da perspectiva do presente, conclui que no acto de rememorar o passado no presente, o autobiógrafo imagina outra pessoa, outro mundo, que seguramente *não* é o

---

[1] *Id., ibid.,* p. 48.

[2] *Id. ibid.,* p. 113.

[3] *Id., ibid.,* p. 379.

[4] *Id. ibid.,* p. 380.

[5] *Id., ibid.,*p. 203.

[6] James Olney, Some versions of Memory/ some versions of Bios: The Ontology of Autobiography, in *op. cit.,* 1980, p. 241.

mesmo que o mundo passado que já não existe agora.[1] Esta conclusão, de graves consequências para o acto autobiográfico, leva à questão da dupla referencialidade, isto é, a escrita que resulta do processo de reminiscência e é um misto de experiência passada e de visão presente e é a fusão de ambos que se encontra no Eu narrador autobiográfico: *"This double-referent* I *delivers up a two fold* bios *— here and now, there and then, both the perpetual present and the historic past — and it is the tenuous yet tensile thread of memory that joins the two* I's, *that holds together the two* bioi."[2]

Refiramos desde já que o problema da memória na escrita autobiográfica também interessou A. Andersch que o abordou teoricamente no artigo *"Anamnese, déjá-vu, Erinnerung"*,[3] que teremos ocasião de analisar.

Embora as diversas considerações (por vezes um pouco longas) sobre a escrita autobiográfica que acabámos de expender constituam um repositório teórico destinado a introduzir a análise dos textos pessoais de Andersch, não esquecemos ser este o objectivo do nosso trabalho. Cremos porém que, apesar de necessariamente incompleto, este estudo introdutório de carácter informativo e descritivo, era indispensável como base de orientação e contribuiu muito para a nossa melhor compreensão do fenómeno autobiográfico, podendo seguramente garantir uma análise textual cientificamente melhor fundamentada. Temos a intenção de, sempre que for oportuno, nos reportarmos a um ou outro aspecto focado neste capítulo, como objecto de analogia, confronto ou justificação relativamente ao estudo concreto de cada texto anderschiano.

---

[1] Cf. *id., ibid.*.

[2] *Id., ibid.*, p. 248. O crítico chega a estas conclusões a propósito da análise da obra autobiográfica *Black boy*, do escritor norte-americano Richard Wright.

[3] "Anamnese, dejá-vu, Erinnerung", in *Die Blindheit der Kunstwerks*, Zürich, 1979, pp. 82-86.

# Capítulo II

## Dados biobibliográficos de Alfred Andersch

*"Wir werden es schon schaffen – wenn auch spät –, noch einmal wirklich* leben *können". (A. Andersch, 1944, EWL, 38/9)*

*Nachträglich zum 5. Todestag des Autors*
*1749 — 1832*

*Ordnung ist*
*wo du beide Zahlen*
*nebeneinander siehst:*
*Geburts- und Todesdatum*

*Wer nur das eine besitzt*
*ist noch nicht fertig*

*Und hierab*
*kranken die meisten*
*lebenden Künstler:*
*sie sind noch nicht tot*
*(Aus dem Andersch-Nachlaß. Bisher unveröffentlicht)*[1]

---

[1] A data da escrita deste poema, cujo título é constituído pelas datas de nascimento e morte de Goethe, é 11 de Setembro de 1976, conforme afirma o crítico que pela primeira vez o publicou a partir do espólio do escritor. (*Vd.* Donal McLaughlin, *Zum Nachleben von Alfred Andersch*).

Poderá ser discutível a inclusão neste trabalho de um capítulo sobre a apresentação da biografia do autor em estudo, por isso parecer supérfluo, para além do facto de aparentemente nos levar a correr o risco de um biografismo gratuito que repudiamos. Fazemo-lo, porém, por julgarmos imprescindível, numa investigação sobre escrita de índole pessoal, dar a conhecer o autor real integrado num dado contexto sócio-histórico que determinou o *indivíduo* no seu percurso existencial, assim como influenciou o *escritor* na concepção e realização da sua obra literária.

Serão referidos na sua sucessão cronológica os acontecimentos vividos que vieram a ser estilizados na escrita literária e igualmente, com certa extensão por nos parecerem um contributo importante para a compreensão total, outros factos concretos, vivências e atitudes que Andersch não seleccionou como material literarizável [1]. Deste modo, na abordagem da questão biográfica, tentaremos dar uma ideia tão completa quanto possível da existência física e da personalidade de Andersch, salvaguardando naturalmente o pressuposto de que é a análise da sua escrita como objecto artístico que constitui a finalidade do trabalho.

Para a escrita deste capítulo servir-nos-emos de elementos colhidos em obras sobre o autor [2], mas principalmente da informação dada por ele mesmo, quer em entrevistas quer nas cartas que escreveu a sua mãe durante trinta anos, só recentemente publicadas, seis anos após a sua morte, em 1986, sob o título: "...einmal wirklich leben." *Ein Tagebuch in Briefen an Hedwig Andersch 1943 bis 1975*. Na nota editorial desta obra pode ler-se que as cerca de trezentas e vinte cartas nela incluídas foram seleccionadas entre as muitas encontradas no espólio da mãe de Andersch (as escritas antes de 1943 desapareceram aquando do bombardeamento de sua casa em Hamburgo,em Julho do mesmo ano), tendo sido omitidas na totalidade ou em parte as de carácter estritamente familiar. O editor aponta também o objectivo desta publicação, objectivo já contido no subtítulo e que para nós constitui justificação suficiente para o aproveitamento de numerosas citações das cartas, não só neste como como em outros pontos do trabalho: *"Absicht bei der Auswahl war, mit Hilfe der Passagen, die Mitteilungen zur Biographie und zum Werk enthalten, eine Art Tagebuch in Briefen*

---

[1] A selecção motívica aqui pressuposta leva-nos desde já à conclusão prévia de que a intenção de Andersch não era escrever a sua autobiografia de modo tradicional.

[2] Destacamos a volumosa biografia publicada por S. Reinhardt em 1990, muito tempo depois de terminado este capítulo, que assim foi de novo objecto da nossa atenção. De facto, o percurso biográfico e bibliográfico de Andersch é aí extremamente circunstanciado, com múltiplas informações colhidas em várias fontes: arquivos, correspondência inédita, entrevistas e conversas com familiares e amigos do escritor. Para além de termos descoberto pormenores que totalmente desconhecíamos, confirmámos alguns dados morosamente conseguidos apenas no Arquivo de Marbach em 1984/85, uma vez que não tivemos acesso a outras fontes.

*wiederzugeben" (EWL, 225)*[1]. Com efeito, nestas cartas, que lemos com uma certa emoção, pode acompanhar-se a par e passo as mais diversas circunstâncias da vida familiar do autor, o relato ao vivo das suas numerosas viagens, pormenores acerca das suas ideias sobre a vida e o mundo, e — o que particularmente nos interessa —, o processo da criação, realização e publicação das suas obras, com o registo imediato dos êxitos conseguidos e dos reveses sofridos, logo a partir das primeiras tentativas de publicação e do aparecimento dos primeiros escritos em jornais ou revistas.

Não podemos, pois, deixar de considerar a qualidade do contributo desta leitura para um melhor conhecimento do carácter do autor e como um precioso complemento da sua biografia interior, a sua face mais pessoal e autêntica, obra portanto indispensável para um sério estudo da obra autobiográfica. Por outro lado, não ocultamos o nosso comovido entusiasmo pela possibilidade de contacto com mais um escrito pessoal de Andersch que, não sendo evidentemente destinado a publicação, acusa contudo traços do seu estilo literário, simultaneamente irónico e terno, sincero e cheio de subentendidos e que deixa transparecer através da narração do quotidiano trivial um grande amor a sua mãe, inalterável até à morte desta, em 1976. A citação (sem designação de autor) da revista *Literatur Konkret* de Hamburgo transcrita na capa do volume realça o que há de admirável nestas cartas, originais pela identidade do seu destinatário, quando se considera globalmente o tipo de literatura epistolar publicada, que geralmente consiste na troca de correspondência entre amantes, entre amigos ou de pais para filhos: *"Zeitdokument, Material für künftige Biographen, Lebensdokument, Werkkommentar, (...,) [die Briefsammlung] ist ein Mutter-Sohn--Briefroman, eine bis ins Alter beider dauernde, durch nichts gefährdete, selbstlose, dankbare Liebesbeziehung"*. Deve acrescentar-se que, com base em notas e esboços para planos de trabalho existentes nos manuscritos consultados, se pode concluir que Andersch teria em mente a composição de uma obra particularmente centrada na figura de sua mãe.

Esta relativamente longa referência ao volume das cartas deve-se ao facto de, sobretudo nesta parte do nosso trabalho, termos adoptado a técnica de nos servirmos preferentemente das palavras do autor em relação a si mesmo e à sua obra, apresentando-o portanto de modo mais directo, nomeadamente através do veículo epistolar, antes de procedermos à abordagem crítica do seu discurso nos textos literários autobiográficos. Estes, por sua vez, oferecem-nos a visão esteticamente transfigurada de

---

[1] Deve acrescentar-se que, sendo o conjunto de cartas considerado pelo editor uma espécie de diário, somos informados da existência de "verdadeiros" diários de Andersch que aliás registam vivências de poucos anos e se manterão inéditos durante muito tempo. Na biografia de S. Reinhardt, porém, o autor cita afirmações de Andersch contidas no seu diário de 1943, intitulado *Tage- und Nächtebuch.*

certos momentos da existência do seu autor, podendo por isso a sua interpretação conferir uma perspectiva nova e aprofundada de eventos biográficos mais ou menos conhecidos, embora através da mediação e distanciação inerentes à estrutura narrativa. Assim, é possível concluir-se, obviamente sem prejuízo da distinção existente entre a vida real e o mundo ficcional, que a obra de Andersch (tal como, por exemplo, as de Franz Kafka e Max Frisch), contribui para o esclarecimento da sua biografia. Neste sentido afirma com segurança a autora Ursula Reinhold num capítulo significativamente sub-intitulado *"Biografie* und *Autobiografie": "(...), weil die biografischen Grunderlebnissen des jungen Andersch zu den wichtigsten Quellen seines literarischen Schaffens werden.(...) Die aus biografischer Erfahrung erwachsene existentielle Grundgestimmtheit bildet die Basis für die Auseinandersetzung mit den geschichtlichen Fragen unserer Epoche".*[1]

Alfred Andersch nasceu em Munique no ominoso ano de 1914, tendo portanto as fases decisivas da sua existência decorrido em períodos muito conturbados da história da Alemanha, facto que definitivamente o marcou tanto na vida pessoal como na prática da literatura. Seu pai, que descendia de uma família de huguenotes refugiados na Prússia Oriental nos finais do século XVII, foi um oficial várias vezes condecorado durante a Primeira Guerra Mundial e, politicamente, um adepto incondicional do Partido Nacional Alemão do General Ludendorff, tendo sido um dos fundadores, em 1918, de uma associação nacionalista e anti-semita — a chamada *"Thule-Gesellschaft"* . Como consequência de ferimentos sofridos em combate foi, passados anos, atingido por doença grave enquanto, por outro lado, a profunda amargura causada pela derrota da Alemanha contribuiu para a sua radicalização política como fanático defensor de ideais ultraconservadores. A sua morte, após longa agonia, ocorreu quando Andersch , o segundo de três filhos, contava quinze anos. A infância e a adolescência do escritor foram, pois, fortemente marcadas pelas sérias dificuldades económicas da família decorrentes dos sucessivos fracassos profissionais do pai e pelas circunstâncias dolorosas da doença deste; por outro lado, foi um tempo dominado por um sentimento de grande tédio e solidão e pela percepção muito precoce, embora não totalmente consciente, das lutas políticas nas ruas de Munique, no início da República de Weimar (Cf. KF, 9-19).

Aos catorze anos, por falta de aproveitamento nas disciplinas de Matemática, Latim e Grego, foi compelido a abandonar o Liceu, que frequentara sem interesse algum e onde não encontrara qualquer compreensão para as suas já visíveis tendências

---

[1] U. Reinhold, *op. cit.*, 1988, p. 12, sublinhado por nós.

literárias e artísticas. O director de então — pai do futuro dirigente nacional-socialista Heinrich Himmler — mantinha na escola a rigidez dos princípios educativos tradicionais na era guilhermina e exerceu influência decisiva no futuro do adolescente (cf. a narrativa *Der Vater eines Mörders*). Andersch encetou então um período de aprendizagem numa casa editora findo o qual, porém, se encontrou na situação de desempregado, em 1930, no auge da crise económica mundial. Depois de alguns contactos com círculos políticos comunistas, ingressou em 1930 na Liga da Juventude Comunista da Baviera do Sul, da qual se tornou, no ano seguinte, orientador e destacado chefe. É curioso e significativo o retrato que do Andersch desta época dá o biografista Stephan Reinhardt. *"Der junge Intellektuelle versuchte einerseits seine – in den Augen der Partei – bürgerlich-kleinbürgerliche Herkunft zu überspielen, andererseits behielt er Distanz zur proletarischen Ungezwungenheit der Genossen und deren Geschmack. (...) Er wurde und blieb ein regelmässiger Kino- und Theaterbesucher. (...) Obgleich begabt für Jugendbewegung und Freundschaft, brauchte ebenso Einsamkeit und das Erlebnis des Neuen in Natur und Kultur".*[1]

Com a ascensão de Hitler ao poder e após o incêndio do edifício do Parlamento em Fevereiro de 1933, a sua militância política valeu-lhe uma primeira pena de prisão no campo de concentração de Dachau e, depois da libertação, a permanente vigilância da *"Gestapo"* e a confiscação dos seus livros. Passado algum tempo era de novo preso e interrogado na sede da polícia política, cujo chefe era então Heinrich Himmler. Foram as diligências de sua mãe (que invocou junto das autoridades policiais o passado nacionalista do marido), que lhe permitiram a saída de Dachau; a expressão da sua gratidão está patente na objectividade sóbria mas significativa das seguintes palavras: "(...) *hat mir die liebenswürdige Entschloßenheit meiner Mutter — sie ist mit der Unwiderstehlichkeit einer Österreicherin aus der alten Monarchie begabt — das Leben gerettet"* (KF, 40) .

De um ponto de vista psicológico é facilmente deduzível que a atitude de Andersch ao aderir a um campo político radicalmente oposto ao de seu pai constitui am acto de afirmação, natural num adolescente. Um testemunho do próprio escritor neste sentido é registado pelo crítico Jendricke: *"Der nationalistische Fanatismus meines Vaters ist mir von einem bestimmtem Augenblick an als unsinning erschienen. Und ich habe wohl, bewußt oder unbewußt, nach anderen Lösungen gesucht (...)"* [2]. Porém, outros factores de diferente natureza são de relevar: as leituras das obras doutrinárias de Marx, Engels, Lenine e Bucarine, das peças teatrais de Brecht e

---

[1] S. Reinhardt, *op. cit.*, pp. 38/9.

[2] *Apud* Jendricke, *op. cit.*,pp. 23 e 127. A propósito das relações de Andersch com o pai, comenta este crítico: *"Alfred fühlte sich seinem Vater in einem Ineinander aus Zuneigung, Mitleid und politischer Gegnerschaft verbunden"*. (*Id., ibid.*, p. 14). São transcritas esclarecedoras palavras do escritor proferidas numa entrevista a uma estação de televisão da Suiça (DRS), exactamente um mês antes da sua morte: *"Ich spreche sehr schlecht von meinem Vater, den ich aber in seiner Art geliebt habe. Das klingt sehr komisch, aber ich mochte meinen Vater, mitsamt seinen menschlichen Schwächen"* (*Id., ibid.*, pp. 14 e 127).

dos romances de crítica social de Upton Sinclair moldaram a consciência política do jovem que, terminada a formação profissional, fora lançado no desemprego juntamente com milhares de outros, tendo deste modo contactado directamente com as questões sociais; e ainda uma certa influência do meio social em que vivia — o bairro de Neuhausen, situado na periferia de Munique, então habitado por operários e trabalhadores manuais, além de pequenos comerciantes e empregados [1], facto que lhe permitiria o conhecimento e o acesso ao mundo do trabalho.

Foi, porém, a convicção política que, segundo o seu próprio depoimento, constituiu a motivação principal da sua adesão ao ideal comunista: *"Marxistisch gesehen komme ich aus einer kleinbürgerlichen Familie. Die Entscheidung für den Kommunismus war selbsverständlich auch ein Protest gegen das Elternhaus, gegen die Unfähigkeit des Elternhauses, mir die Verhältnisse zu erklären, aber sie war auch wirkliche Überzeugung. Ich...bin nicht einfach aus irgendeinem leeren Protestimpuls zu den Kommunisten gelaufen, sondern aus Überzeugung"*. [2]

Contudo, a entusiástica experiência política, além de lhe custar a perseguição do regime nazi e o cativeiro ainda que curto, foi definitivamente ensombrada por uma amarga desilusão relativamente ao dogmatismo do partido comunista da Alemanha e especificamente à estratégia adoptada pelos seus chefes face ao avanço do nacional-socialismo: ao esperar dos seus superiores a ordem de acção concreta contra grupos nazis que percorriam triunfantes as ruas de Munique, viu-se forçado, juntamente com os camaradas de partido, a uma desesperante passividade (cf. KF 21-39). Assim logo após a libertação de Dachau, a frustração das suas esperanças de revolucionário acrescida do traumatismo da experiência prisional, levou-o à decisão de abandonar definitivamente o partido comunista (cf. KF 39-44) . Aliás, qualquer actividade política tornara-se um perigo constante ante as perseguições sistemáticas e as prisões em massa; o regime desmembrara o partido do qual restavam apenas alguns pequenos núcleos de resistência que quase se limitava à distribuição de folhetos e palavras de ordem. Entre as duas prisões Andersch manteve contacto com os camaradas comunistas e, fiel ao partido então já na ilegalidade, continuou durante algum tempo o trabalho clandestino (e perigoso) como correio, transportando correspondência oriunda do Comité Central;[3] desta actividade encontram-se ecos na narrativa autobiográfica *Heimatfront*.

No relato autobiográfico Andersch explicita longamente as razões da sua ruptura com um partido que o atraíra, pois o tinha considerado portador de uma

---

1 *Cf.* Jendricke, *op. cit.*, 1988, p. 10.

2 *Apud* Jendricke, *op. cit.*, pp. 25 e 127.

3 Cf. S. Reinhardt, *op. cit.*, p. 49.

promessa de liberdade, espontaneidade e vida (Cf. KF, 38). Gorada a sua esperança, a única solução era "desertar" — pode bem designar-se a saída das fileiras comunistas como o primeiro acto de deserção de Andersch. Se o estímulo imediato foi de ordem pragmática — a discordância com os planos tácticos da cúpula partidária —, a verdade é que estava também em causa um confronto ideológico, pois o jovem militante e os seus camaradas tomavam subitamente consciência da privação de liberdade e do uso da vontade e ideias próprias a que ficava sujeito o indivíduo coagido à obediência total às directrizes do partido. Em duas frases de tipo aforístico Andersch faz a distinção entre os planos teórico e prático na doutrina marxista: " *Es gibt keine glänzendere Analyse als die marxistische. Es gibt keine elendere Aktion als die marxistische*" (KF, 37/8). Estas palavras, que valorizam o pensamento marxista como instrumento analítico, têm repercussão na biografia posterior de Andersch que, apesar de se manter fora da militância política desde os dezanove anos, guardou fidelidade à figura de Marx e aos pressupostos da sua filosofia. Disso é prova significativa um poema intitulado *Marx*, publicado em 1977: *"ihr sagt er war / hochmütig / unduldsam / rechthaberisch.// ja er besaß / hohen mut / keine geduld / hatte recht//.* (EHB, 76). A propósito desta questão, sustenta a autora de formação marxista Ursula Reinhold, da ex-República Democrática Alemã, que o compromisso de Andersch dentro do movimento comunista juvenil foi passageiro, porém o perfil e a apresentação das suas figuras romanescas revelam que a sua distanciação do partido comunista não está ligada a uma viragem total das convicções políticas e acção correspondente [1]. E conclui: "(...) *daß seine zeitweilige Beziehung zur kommunistischen Bewegung tiefe Spuren hinterlassen hat und ihn bis zum Ende seines Lebens beschäftigte*". [2]

Nos anos seguintes à experiência prisional, enquanto o estado totalitário se consolidava por meio da força, Andersch foi dominado por um confessado (e justificado) sentimento de medo — *"eine Verfolgungsneurose"* — (KF, 45) e dava início a uma fase existencialmente oposta à anterior. Foi, com efeito, radical, a sua reacção à perda das esperanças na revolução, à prisão dos camaradas de partido e ao vazio deixado pelo abandono do compromisso social e da acção militante: tentando ignorar a sociedade, voltou-se para o seu mundo interior e concentrou os seus interesses exclusivamente no culto da arte, procurando indiscriminadamente na fruição da música, da pintura e da literatura um sucedâneo das suas actividades anteriores e uma nova forma de vida. A leitura dos poemas de Rilke constituiu então

---

[1] *Cf.*, Ursula Reinhold, *op. cit.*, 1988, p. 134.

[2] *Id., ibid.*.

um refúgio estético; tratava-se uma vez mais de uma fuga,— um conceito-chave na sua existência e um elemento motívico omnipresente na obra —, uma fuga que lhe dava a possibilidade de não ser forçado a confrontar-se com a dura realidade à sua volta: *"Kunst wurde für ihn neben der Natur zum* Ausweg *und Fluchtpunkt, Lehrmeister und Freiheitsversprechen"*. [1] Mais tarde Andersch definiu lapidarmente a sua atitude como uma "emigração da História" e uma "introversão total em resposta ao estado total" (Cf. KF, 46).

Foi, pois, como autodidacta que Andersch adquiriu uma vasta cultura literária e artística que abarcava uma grande amplitude de leituras: literatura clássica europeia, obras de escritores alemães do romantismo, do realismo burguês e do esteticismo lírico e, entre os autores estrangeiros, os realistas franceses e russos do século XIX e alguns representantes do modernismo, como James Joyce, Marcel Proust e Baudelaire. Além de ficção, também lhe interessavam ensaios históricos e obras sobre história de arte. O acervo das suas leituras até ao ano de 1943 é testemunhado pela existência no seu espólio (no Arquivo de Literatura Alemã em Marbach), de uma lista de livros que figura como apêndice à carta escrita por Andersch a sua mãe em Agosto desse ano e tinha como finalidade a obtenção, junto do departamento respectivo, de uma indemnização devida à família após a destruição da casa no bombardeamento a Hamburgo (Cf. EWL, 5-11); a lista fora organizada de memória: entre os seiscentos livros declarados apenas são nomeados cento e quarenta, devendo-se as falhas também à necessidade de fuga à censura e à confiscação, em 1933, dos livros que Andersch possuía em Munique [2].

Depois da sua primeira viagem a Itália em 1934 e da profunda impressão que lhe provocou a cidade de Roma, do contacto com os círculos literários de Munique e do casamento com Angelika Albert em 1935, Andersch trabalhou em Hamburgo no departamento de publicidade de uma fábrica de papel de fotografia (Cf. KF, 51-56), pertencente a seu sogro e a seu cunhado (cf. *Der Techniker*, in EG, pp. 41-162). Em 1940 é pela primeira vez chamado às fileiras, tendo feito parte do exército de ocupação em França. Do mesmo ano data o seu conhecimento da pintora Gisela Groneuer, que se torna a sua segunda mulher em 1950, (o divórcio de Angelika ocorrera em 1943). Logo em 1941 é dispensado do serviço militar devido ao seu passado de preso político, porém é de novo incorporado, encontrando-se em 1944, primeiro na Dinamarca e depois no norte de Itália. Foi na frente italiana, na região da Etrúria, a 6 de Junho,

---

[1] S. Reinhardt, *op. cit.*, p. 54.

[2] *Cf.* Wehdeking, *op. cit.*, 1983, pp. 161-165.

portanto no dia histórico do desembarque das forças aliadas na Normandia, que Andersch desertou do exército hitleriano, ignorando ainda, contudo, o acontecimento que marcaria o início da derrota da Alemanha na frente ocidental e a aproximação do fim da guerra.

É a história explicativa e justificativa da sua deserção — o episódio decisivo da sua vida — que constitui o fulcro temático do relato *Die Kirschen der Freiheit*, já anteriormente narrado em forma ficcional no texto *Flucht in Etrurien*. Para além do registo literário da sua experiência da guerra, a evocação dos últimos meses está presente nas cartas publicadas no início do volume já mencionado. Nessas cartas a sua mãe Andersch refere brevemente as condições da vida de caserna ou em campanha, as sucessivas mudanças de posto, revelando, apesar das circunstâncias, um ânimo forte e um certo sentimento de esperança no fim da guerra e mesmo uma espontânea alegria, particularmente em relação às deslocações de comboio. Eis alguns passos exemplificativos do seu estado de espírito como soldado: *"Wir wollen überhaupt immer zuversichtlich sein, liebe Mama, und uns nicht umwerfen lassen"* (15.9.1943, EWL, 15); *"Du weißt ja, ich bin immer für Fröhlichkeit, und drum schick' ich Dir keine pathetischen Episteln. (...) Aber nach dem Krieg — und der dauert nicht mehr allzulange — wird schon alles nach und nach wieder rankommen"* (25.9.1943, EWL, 16); *"Und nun soll der Zug gleich weiter. Eine herrliche Reise steht uns jetzt bevor. Ich freue mich wahnsinning, die Alpen, Südtirol, Oberitalien"* (27.5.1944, EWL, 40). Nas últimas cartas antes da deserção, as referências entusiásticas às cidades e à paisagem da Dinamarca e da Itália deixam antever a riqueza das descrições nos textos literários que anos passados narram relatos e impressões de viagens ; dão conta, igualmente, de muitos pormenores não, por razões óbvias, da fuga iminente, mas do seu enquadramento espacial e das vivências nos dias imediatamente anteriores: *"Wir liegen gerade in einem Pinienwald vor Pisa, im Arnotal. (...). Unser erstes Quartier war der Park eines Palastes bei Carrara, so etwas zauberisch Schönes möchte ich Dir mal wünschen. Zypressen usw.. Und herrlicher Ausblick auf das Mittelmeer und auf den wildgezackten Kamm der apenninischen Berge. (...) Es ist natürlich ganz unmöglich, die Fülle des Erlebens zu beschreiben (...)"* (30.5.1944, EWL 40/41). *"Gestern beim sinkenden Tag mit dem Chef auf dem Motorrad in rasender Fahrt das Arnotal hinauf. Pisa, der schiefe Turm, Dom und eine unerhört italienische Altstadt mit herrlichen Arno-Fronten sausten an mir vorbei."* (EWL, 41). Por outro lado, um passo desta mesma carta revela simultaneamente a sensibilidade à arte e o sentido de ironia que caracterizam o autor, ao sugerir o contraste entre a realidade absurda da guerra e a existência de beleza e da possibilidade de fruição de prazeres simples: *"(...) der Pfarrer , in dessen Garten ich wohne (mit dem Zelt), führt mich in der schönen Kirche aus dem*

*15. Jahrhundert herum, und nun hat man mir einen Tisch herausgebracht, der Abend ist sanft und warm, und die Chianti-Flasche fehlt nicht. Und zu all dem muß man noch 100%ig Soldat sein." (id., ibid).*

Uma frase repetida em três variantes no final de 1943 e no início de 1944 e contendo uma palavra-chave chama particularmente à atenção: *"Und dann geht ja ein neues Jahr an, das Jahr der Entscheidung"* (6.12.1943, EWL, 20); *"Die Zeit ist furchtbar. Aber die Enstcheidung wird bald fallen, und wenn wir dann auch schwer arbeiten müssen, um wieder neu aufzubauen, wir werden dann wenigstens produktiv tätig sein können"* (31.12.1943, EWL, 21/2); *"Ob ich Ostern noch hier bin? Ich bin sehr gespannt, was die nächsten Wochen bringen werden. Aber auf jeden Fall bringen die allernächsten Monate die Enstscheidung"* (27.3.1944, EWL, 26). Se acaso o leitor partir do seu conhecimento da decisão ulterior de Andersch, será tentado a concluir que o vocábulo *Entscheidung* tão insistentemente repetido, se referirá de um modo convenientemente ambíguo ao seu próximo acto de deserção. Porém, parece-nos que a estas frases estruturadas em forma de votos para o Novo Ano se deve atribuir o sentido mais aparente: a esperança, quase certeza, da *decisão* militar que levaria ao termo da guerra.[1] Consideramos, por outro lado, muito plausível a hipótese de Andersch, intimamente, conferir a essas poucas palavras um duplo sentido, considerando *a priori* o ano de 1944 como o ano em que efectivamente viria a desertar, alguns anos depois de, mais de uma vez, ter ponderado essa possibilidade e ter decidido esperar pelo momento mais oportuno. [2] (Cf. KF, 60-62)

O local e o momento da fuga e os sentimentos então experimentados estão pormenorizadamente descritos no relato autobiográfico e na narrativa *Flutcht in Etrurien*: num descampado perto da cidade de Viterbo, Andersch abandonou a sua unidade e dirigiu-se a uma aldeia próxima já ocupada pelos aliados, onde se entregou a um oficial do exército americano. Este primeiro contacto com os americanos é apresentado no texto-reportagem *Amerikaner-Erster Eindruck*, escrito pouco tempo depois. O momento da entrega e o tempo de cativeiro são evocados em textos diversos de um modo aparentemente estranho e inesperado: Andersch prisioneiro de guerra sempre considerou esta situação como uma experiência única de liberdade. Os

---

[1] Para esta interpretação imediata contribuiu aliás uma afirmação em outra carta: *"im übrigen warten wir auf die Invasion."* (17.4.1944, EWL, 30).

[2] Curiosamente em 1988, portanto quando este capítulo do nosso trabalho estava já esboçado, Jendricke afirma sem hesitação que o termo *Entscheidung* se refere à decisão de desertar: *"In einem Brief an die Mutter hieß es bedeutungsvoll, daß 1944 das Jahr der Entscheidung werde. Als er dies schrieb, hatte er bereits die feste Absicht, bei der ersten sich bietenden Gelegenheit zu desertieren"*. (Jendricke, *op. cit.*, p. 39).

primeiros testemunhos que conferem lógica ao falso paradoxo da existência de liberdade por detrás do arame farpado surgem passados uns meses nas cartas enviadas a sua mãe após o aprisionamento, primeiro em Itália e depois num campo de prisioneiros nos Estados Unidos: *"(...) aber dafür habe ich einen guten Ausgleich durch meine Plakatmalerei und sonstigen Schreiberdienste, die mir das Leben doch angenehm machen"* (24.7.1944, EWL, 43); *"Dann gibt es einen Haufen interessanter Leute, Bücher, herrliche Sinfoniekonzerte vom New Yorker Rundfunk, und in der Freizeit und im Nachtdienst schreibe ich an einem Buch"* (17.10.1944, EWL, 46). Passadas mais de três décadas, quase no final da vida, Andersch evoca ainda a ambiência paradisíaca dos campos de prisioneiros como uma imagem materializada da sua noção de liberdade: *" Ich habe in den amerikanischen Lagern lesen, schreiben , sprechen und nachdenken können. Das ist es, was ich unter Freiheit verstehe (...)"* (*DS, in* AAL, 84). Lançando um olhar retrospectivo à atmosfera sombria da infância do escritor, à amarga experiência de uma escola repressiva e à situação de perseguido político na sua pátria, podemos em rigor concluir que, somente aos trinta anos e sob o domínio de autoridades estrangeiras, Andersch, pela primeira vez, se considerou verdadeiramente livre. É na essencialidade da vivência de certos momentos como ser livre que radica a posição fulcral da temática da liberdade nas suas obras.

Foi curto o cativeiro de Andersch nos Estados Unidos (durou cerca de catorze meses), porém esse tempo foi decisivo para a evolução ulterior do cidadão e do escritor. Em Agosto de 1944, depois de uma breve permanência num campo em Itália seguiu para Camp Ruston, na Louisiana, um dos campos reservados a prisioneiros declaradamente opositores ao regime nazi, os chamados *"Antifa-Compounds"*.[1].Neste campo, depois de ter colaborado na colheita do algodão e da cana do açúcar, trabalhou como enfermeiro (cf. o texto *Festschrift für Captain Fleischer*). Para além de executar um trabalho útil,[2] porém, Andersch teve também então a possibilidade de, nas bibliotecas do campo , contactar directamente com o mundo sonhado da literatura até aí inacessível. Foi um tempo de leituras intensivas: de autores alemães opositores ao nazismo cujas obras tinham sido proibidas e queimadas e principalmente de escritores americanos contemporâneos, representantes da chamada *"lost generation"*: Ernest

1 A título de curiosidade, anote-se que em 1944, entre mais de trezentos mil prisioneiros alemães, cerca de quinze mil pertenciam a este grupo e eram deste modo segregados pelas autoridades para prevenir eventuais conflitos com os soldados fiéis a Hitler (Cf. Jendricke, *op. cit.*, p. 41).

2 Como consta de uma carta anterior à deserção, enviada da Dinamarca, Andersch estaria preparado para este trabalho, pois frequentara um curso de ajudante de maqueiro com um objectivo concreto: *"Ich habe dadurch Aussicht, im Einsatz nützliche Arbeit leisten zu können und in einer evtl. Gefangenschaft den Schutz der Genfer Konvention zu bekommen"* (17.4.1944, EWL, 30).

Hemingway, William Faulkner, John Steinbeck e Thomas Wolfe, que exerceram grande influência na sua técnica narrativa.

As cartas testemunham que Andersch se dedicava também à escrita, não só de "um livro", mas também de artigos para o jornal de campo organizado pelos prisioneiros, que aí podiam expor as suas convicções em total liberdade. Neste primeiro contacto com os ideais democráticos americanos, os soldados alemães aprendiam a prática da democracia: tinham oportunidade de debater todo o tipo de questões políticas e culturais e, especificamente, de reflectir em conjunto sobre o futuro da Alemanha após o final da guerra e sobre a necessidade de uma mudança radical.

Em Abril de 1945 Andersch foi transferido para Fort Kearney (Rhode Island) onde lhe foi possível entregar-se inteiramente à actividade literária, colaborando numa revista fomentada pelas autoridades americanas no âmbito do seu "programa de reeducação", editada e dirigida pelos prisioneiros, entre os quais se contam os nomes de Curt Vinz (o editor), Gustav René Hocke (chefe de redacção) e, mais tarde, de Walter Mannzen, Hans Werner Richter e Alfred Andersch, que se salientaram na Alemanha do pós-guerra como publicistas e/ou escritores. A revista intitulava-se *"Der Ruf. Zeitschrift deutscher Kriegsgefangener in den USA"* e teve um papel relevante na carreira literária de Andersch e na renovação da literatura alemã depois de 1945. [1]

A redacção da revista tinha a sua sede em Fort Kearney e, pouco depois da sua entrada no campo, Andersch tornou-se responsável pelo suplemento literário, tendo contribuído com escrita de ficção e com artigos de crítica literária (uma série de artigos sobre a literatura americana contemporânea, por exemplo), assinados com o seu nome ou com as iniciais F. A., A.A. ou ainda com os pseudónimos Anton Windisch, Thomas Gradinger e Gerd Klaass.

Os dois últimos meses antes do regresso à Alemanha no Outono de 1945 passou-os Andersch no campo de Fort Getty (Rhode Island), onde as autoridades militares reuniam determinados prisioneiros *("selected citizens")* a fim de lhes serem ministrados por professores universitários cursos de Administração, de História e Política. O seu objectivo era formar uma elite de cidadãos que, uma vez libertados, deveriam ocupar no seu país cargos de responsabilidade e chefia no domínio político,

---

[1] Anotem-se dois testemunhos a este respeito: Jendricke afirma que o período de prisão foi significativo para Andersch, não só por ter sido um tempo de recomeço político mas também o verdadeiro início da sua vida de escritor (cf. Jendricke, *op.cit.*, p. 42). Por outro lado, numa obra imprescindível para o estudo deste problema - *Der Nullpunkt. Über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur* (1945-1948) *in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern*, 1971, o autor,Volker Christian Wehdeking , expõe o objectivo da obra: *"Im vorliegenden Buch möchte ich im einzelnen zeigen, daß sich die Nachkriegsliteratur der deutschen Bundesrepublik bereits in den Publikationen der US-Kriegsgefangenen ihrer ersten Impulse bewußt wird"* (*op.cit.*, IX).

administrativo e jornalístico. Esta foi para Andersch uma experiência nova e fascinante, evocada literariamente em tempos e modos diversos (cf. *Amerikaner -- Erster Eindruck, Mein Verschwinden in Providence, Erinnerung an eine Utopie,* textos que oportunamente analisaremos); neles descreve para além da beleza do lugar, na baía de Narragansett, o ambiente de liberdade e igualdade existente no convívio entre professores e alunos.

Imbuído dos ideais de Roosevelt, entusiasmado com a possibilidade de renovação da sociedade e do mundo através do exercício da democracia e da solidariedade humana e, sobretudo, desejoso de contribuir para a reconstrução moral e política da Alemanha, Andersch sofreu um amargo desencanto no contacto com a realidade alemã de 1945, dominada pela fome, a desordem, o caos e a ocupação estrangeira (cf. o fragmento autobiográfico *Der Seesack*).

Algum tempo depois da chegada à Alemanha, em Novembro de 1945, Andersch iniciou uma longa e variada actividade como publicista, primeiro na qualidade de colaborador do escritor Erich Kästner, chefe do suplemento literário do jornal *Neue Zeitung,* editado em Munique para a população alemã pelo governo militar americano da Baviera. Após um período de entusiasmo surgiram as primeiras divergências relativamente à orientação da revista dirigida pelo major americano Hans Habe: Andersch não concordava com o modo como era posto em prática o programa americano de desnazificação defendido na revista e igualmente recusava a tese da culpa colectiva adoptada pelas potências ocupantes. As discordâncias agravaram-se quando Andersch, já então conhecedor de algumas obras de Jean-Paul Sartre, apoiando-se nas concepções sartrianas de liberdade e responsabilidade individual para justificar a sua rejeição da ideia de culpa colectiva, apresentou e fez a defesa da filosofia do existencialismo nas páginas da revista, pouco receptiva à nova teoria. No texto já referido *Der Seesack,* este episódio é relatado com um certo pormenor e uma leve ironia: *"Es war ja auch Hochstapelei gewesen, über Sartre zu schreiben, obwohl ich damals von ihm nichts gelesen hatte als* Die Fliegen, Die Mauer *und* Ist der Existentialismus ein Humanismus?. *Aber ich hatte den Eindruck, mit ihm käme etwas Neues(...). Sartre lesend empfand ich das Gefühl von einer herannahenden Veränderung. (...). Die instinktive Abneigung der* Neuen Zeitung *gegen Sartre war für mich lehrreich. Schon sehr früh begannen sich die Fronten abzuzeichnen." (DS, in AAL, 97)*

Ao tentar erguer-se acima de um certo conformismo e passividade ideológica, Andersch situava-se cada vez mais claramente num plano diferente dos objectivos da revista, abrindo-se a novos horizontes, ousando tentar inovações no campo do pensamento. Entusiasmado pelas ideias de Sartre e convicto da importância da filosofia

da existência naquele momento especial da história do povo alemão, Andersch prosseguiu na sua divulgação: tentava demonstrar que para uma renovação eficaz da mentalidade na Alemanha era imprescindível da parte de todos uma séria tomada de consciência da sua condição de cidadãos responsáveis, e que para isso muito contribuiria a apreensão das noções existencialistas de liberdade, responsabilidade e compromisso. Quando mais tarde, em 1948, escreve o ensaio sobre a literatura alemã da época *Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation*, Andersch transcreve o prefácio de Sartre à edição alemã da peça *Les mouches*. Aí o filósofo francês, comparando a situação de derrota do povo alemão no pós-guerra com a do seu próprio povo, em 1940, sob a ocupação da Alemanha, apelava aos alemães para que enfrentassem o futuro com determinação e esperança e tentassem fazer surgir algo de novo das muitas ruínas materiais e morais. Afirmava ainda peremptoriamente que nessas circunstâncias dolorosas os alemães deveriam tomar as seguintes atitudes: *"eine totale und aufrichtige Verpflichtung auf eine Zukunft in Freiheit und Arbeit, ein fester Wille, diese Zukunft aufzubauen, und das Vorhandensein der größtmöglichen Zahl von Menschen guten Willens" (Deutsche Literatur...,* in *AAL, 134)*. Andersch conclui o seu ensaio em concordância absoluta com Sartre, escrevendo: *"Das allerdings wären die Voraussetzungen einer freien deutschen Literatur" (id., ibid.)*. Toma assim uma posição de moralista que aponta um caminho aos seus concidadãos, tornando-se uma espécie de "consciência moral da nação".

Depois de abandonar o jornal *Neue Zeitung*, Andersch fundou em Agosto de 1946 uma revista própria em colaboração com os seus antigos camaradas em Fort Ruston – Vinz, Kolbenhoff e também de novo H. W. Richter, retomando o título da revista editada no campo de prisioneiros, *Der Ruf*. Porém, após a publicação de dezasseis números, a revista foi proibida pelo governo militar americano da Baviera, sob a acusação de sustentar uma posição de niilismo e tentdências nacionalistas relativamente à evolução política na Alemanha. Tal pode considerar-se uma situação de amarga ironia, consequência da profunda diversidade entre os ambientes e as circunstâncias em que cada uma das revistas tinha surgido. Nos textos já referidos Andersch analisa em pormenor essa situação paradoxal, focando o contraste entre a realidade do presente na Alemanha de 1946/47 e a utopia criada no espaço "livre" do campo de prisioneiros. Não é possível falar da literatura alemã depois de 1945 sem referir esta revista, cujo subtítulo continha o programa de escrita e os objectivos: *"Unabhängige Blätter der jungen Generation"*. Na verdade, tentando elevar-se acima de qualquer ideologia (o período imediatamente a seguir ao final da guerra caracterizou-se por uma recusa consciente das ideologias, como forma de protesto

contra a excessiva e dominadora ideologização da vida alemã durante o regime nazi), a revista dirigia-se sobretudo à geração traída dos jovens soldados regressados da guerra, era feita por jovens "mais velhos" e considerava-se independente de qualquer vínculo partidário e defensora dos novos ideais democráticos. O sonho político dos seus fundadores era conseguir a síntese dos valores da liberdade, democracia e socialismo, a realização de uma terceira via ideológica entre o capitalismo ocidental e o comunismo soviético, isto é, um socialismo que incluísse os ideais do humanismo, nas palavras de Andersch, *"ein sozialistischer Humanismus. Sozialistisch—das meint in diesem Fall, daß Europas Jugend* links *steht, wenn es sich um die soziale Forderung handelt. Sie vertritt wirtschaftliche Gerechtigkeit und weiß, daß diese sich nur im Sozialismus verwirklichen lässt. (...) Humanistisch aber ist Europas Jugend in ihrem unerschöpflichen Hunger nach Freiheit. Humanismus bedeutet ihr Anerkennung der Würde und Freiheit des Menschen – nicht mehr und nicht weniger".*[1]

Os títulos de alguns artigos escolhidos ao acaso dão uma ideia do conteúdo político-cultural da revista e do seu objectivo de intervenção na actualidade: de Andersch, *"Das junge Europa formt sein Gesicht", "Notwendige Aussage zum Nürnberger Prozess", "Die Zonen und der Weltfriede";* de Richter, *"Deutschland — Brücke zwischen Ost ond West", "Die östliche Grenzfrage", "Churchill und die europäische Einheit", " Der totale Friede",* etc.[2]. Passados quinze anos sobre a interdição da revista, H. W. Richter, ao fazer uma releitura crítica de alguns artigos então reeditados, dá conta do seu impacto na vida cultural da Alemanha no imediato pós-guerra, acabando por concluir amargamente que, no ano de 1962, ainda se mantinha a sua actualidade: poucos dos problemas que então preocupavam a opinião política alemã se encontravam resolvidos — entre outros, a divisão geográfica e política da Alemanha e a questão das províncias do Leste —, enquanto em sucessivas conferências de paz se continuava a planear o destino futuro do país. [3] Richter resume assim a luta travada nas páginas de *Der Ruf* naqueles dois anos de grandes esperanças e talvez igualmente de grandes ilusões": *"(...) wandte man sich gegen jede Kollektivschuld, gegen unnötige Demütigung und gegen ein falsches Umerziehungsideal. Man wünschte die Freiheit und die Einheit der Nation, um auf*

---

1 Hans Schwab-Felisch, (Hg. ), *Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitschrift* , 15. August 1946, München, 1962, p. 22.

2 Cf. *id., ibid.*, pp. 5-6.

3 Cf. *id., ibid.*, p. 7.

*dieser Basis zu einer europäischen Einheit zu kommen. Aber auch dies wurde mißverstanden"* .[1]

Considerando o facto de a revista ter sido publicada já durante a guerra fria e conhecendo-se a natureza dos princípios que norteavam os seus responsáveis, é compreensível o conflito latente com o governo militar, cuja política de ocupação era por vezes duramente criticada, especificamente em três pontos: à tese americana da culpa colectiva dos alemães, Andersch e Richter opunham a consideração da culpa individual de industriais e banqueiros apoiantes de Hitler; discordavam também da concepção simplista do "programa de reeducação" e da integração no Ocidente das zonas ocidentais que significava uma renúncia à reunificação.[2] Na opinião do crítico Volker Wehdeking, as diferenças entre as concepções alemã e americana sobre a expressão de uma voz democrática no "ano zero" eram já perceptíveis na *Der Ruf* publicada na América dois anos antes, e assim a suspensão da revista alemã foi disso um epílogo significativo, pois o objectivo primordial de Andersch e Richter era *"(...) [die] Suche nach einem wirklich unabhängigen Kurs für Deutschland, das nicht von Besatzungsmächten bevormundet und politisch zwischen den zwei großen Machtblöcken steuern sollte (...).*[3]

Para além das figuras dominantes do existencialismo francês — Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus —, que tinham inspirado os pressupostos filosóficos da revista, outros nomes tiveram influência como portadores do ideal humanista: André Malraux, Georges Bernanos, Arthur Koestler, Ignazio Silone, Karl Jaspers que, na sua opinião, deveriam ser os mentores da juventude alemã. Por outro lado havia um único caminho a seguir pela Alemanha e pela Europa, tal como escreveu num artigo de 1946, *Das junge Europa formt sein Gesicht: "Es bleibt also nur der andere Weg, der selbständige, der, den die junge Generation Deutschlands allein zu gehen hat. Die Wandlung als eigene Leistung."* [4]

Após a suspensão dos editores Andersch e Richter em Abril de 1947 [5], a revista, sob outra direcção, seguiria um rumo político diverso, tornando-se um meio de

---

1 *Id.,ibid.*, p. 8.

2 Cf. S. Reinhardt, *op. cit.*, p. 143.

3 Wehdeking, *op. cit.*, 1971, p. 19.

4 *Cf.* Schwab-Felisch (Hg.), *op. cit.*, 1962, p. 24 .

5 A saída forçada de Andersch da redacção de *Der Ruf* foi, por outro lado, uma vantagem para a sua evolução como escritor. Segundo H. Werner Richter, ele queria dedicar-se à literatura e ser tão célebre como o seu modelo Thomas Mann pelo que, imperceptível e talvez inconscientemente, se foi afastando da revista. É sintomática a evocação que Richter, cerca de quarenta anos depois, faz do Andersch de então: *"Einmal, es war in den letzten Monaten unserer* Rufs *, erklärte er mir, er wolle jetzt Schriftsteller werden und am soundsovielten begänne er, ich glaube, es war der 1. März oder 1.April 1947* "(H.W.Richter, "Einmal so berühmt sein, *Erinnerung an Alfred Andersch", in Süddeutsche Zeitung*, Nr. 32, 8/9 Februar, 1986, S.129).

propaganda do anticomunismo americano durante a chamada "guerra fria". Ambos decidiram, porém, prosseguir os seus objectivos de intervenção na vida cultural da Alemanha, actuando através da via da literatura para se furtarem a eventuais intromissões do poder político- militar.

Assim, ainda no mesmo ano, em Setembro de 1947, teve lugar um encontro de ex-colaboradores da revista e outras figuras, como Wolfdietrich Schnurre (Andersch não esteve presente), convidados por Richter para uma sessão de leitura dos seus manuscritos, em ordem à preparação de uma outra revista - *Der Skorpion* - da qual, contudo, apenas existiu o número zero: de novo foi usada a acusação de niilismo para ser recusada pelas autoridades americanas a respectiva licença de publicação. Esse encontro, porém, tornar-se-ia histórico, pois foi o primeiro de uma série de reuniões alargadas a jornalistas, intelectuais e escritores incipientes, um grupo heterógeneo que constituiu o núcleo do que viria a ser o mais relevante acontecimento literário do pós-guerra: o chamado *"Gruppe 47"*, um marco decisivo para a recriação e renovação da literatura alemã. Logo no segundo encontro, em Novembro, Andersch leu um ensaio programático, a que já nos referimos atrás — *Deutsche Literatur in der Entscheidung* — , que foi a sua primeira publicação autónoma e que contribuiu grandemente para o reconhecimento de Andersch como autor, assim como para a determinação da posição do *"Grupo 47"* no ambiente literário da época. O grupo, no qual ao longo dos anos leram obras inéditas os principais nomes da literatura do pós-guerra (H. Böll, G. Grass, G. Eich, I. Aichinger, I. Bachmann, M. Walser e outros) não era um grémio literário mas uma associação livre, sem sede, sem estatutos nem membros fixos: alguns homens e mulheres politicamente conscientes, socialmente responsáveis e profundamente interessados numa renovação literária, reuniam-se periodicamente em lugares diversos para lerem e criticarem mutuamente os seus escritos, através dos quais procuravam levar aos seus contemporâneos, em especial aos jovens, o eco literário das suas preocupações sociais e políticas e a sua visão da realidade alemã. De início, o objectivo do grupo era sensivelmente o mesmo que o da revista, mas no decurso da sua evolução através de vinte anos de existência, cada vez mais se acentuou o seu pendor literário, de tal modo que as sessões do "Grupo 47" foram durante muito tempo o maior acontecimento cultural e a mais importante tertúlia literária num país materialmente ainda destroçado pelas sequelas da guerra. Até 1967, data da última sessão (a de 1968, que deveria realizar-se em Praga, em Agosto, foi anulada devido à invasão da Checoslováquia pelas tropas do Pacto de Varsóvia), o "Grupo 47" foi uma referência literária obrigatória na Alemanha e por isso objecto de numerosos estudos, ensaios e dissertações universitárias.

No decurso do tempo Andersch exprime-se mais de uma vez sobre este grupo, de que foi um dos participantes originais, mas que abandonou antes do seu termo oficial. Cerca de trinta anos depois, revelando aliás um certo ressentimento contra a demasiada insistência dos críticos em torno da sua actividade tanto na revista *Der Ruf* como no *"Gruppe 47"*, define claramente no fragmento *Böse Träume* os objectivos de ambas as iniciativas, atribuindo-lhes uma posição política concreta, através da qual os escritores dos anos sessenta e setenta tentavam opor-se à situação instaurada na Alemanha sob a égide de Adenauer: não só Andersch como também Böll e outros, em manifestações, escritos políticos ou obras de ficção, criticaram duramente a intenção restauracionista do poder que visava repor certos valores tradicionais incrustados na sociedade alemã, valores então ressuscitados no seu sentido negativo, em prejuízo da desejada modificação social.

No ano de 1948 iniciou Andersch outra fase importante da sua vida profissional, concretamente na Rádio Alemã, onde desenvolveu uma actividade extremamente útil do ponto de vista cultural e de grande impacto na formação de grandes camadas da população alemã. As suas emissões de difusão de valores intelectuais tornaram-se cada vez mais necessárias, à medida que a Alemanha, após a revalorização da moeda e o auxílio financeiro dos Estados Unidos, iniciava a sua marcha ascendente na via do desenvolvimento económico e bem-estar social, e a generalidade da população se preocupava mais (aliás de certo modo compreensivelmente), com a aquisição de bens materiais do que com a sua educação intelectual e consciencialização moral e cívica. Andersch foi uma presença constante na actividade radiofónica da Alemanha ao longo de dez anos: na Rádio de Frankfurt fundou e dirigiu o *"Abendstudio"*[1], de 1948 a 1950; entre 1951 e 1953 foi o chefe de redacção do folhetim radiofónico (com a designação de *"feature"*) da Rádio de Hamburgo em conjunto com a de Frankfurt; finalmente em Stuttgart, entre 1955 e 1958, foi o fundador e director de redacção do ensaio radiofónico (*"radio essay"*), sendo Hans Magnus Enzensberger seu assistente. Em 1952 e 1953 foi também o editor da série *"studio frankfurt"* em que foram publicadas obras de H. Böll, Ingeborg Bachmann, Arno Schmidt e outros escritores ainda pouco conhecidos. Uma amostra literária desta fase profissional é dada no curto texto *Der Redakteur 1952* que oportunamente analisaremos. Ainda em 1947, a convite do editor Eugen Kogon, Andersch tornou-se redactor da revista cultural e política *Frankfurter Hefte*, em que também colaborou como autor.

---

[1] Entre os programas nocturnos das emissoras americanas em Bremen, Stuttgart e München este era o mais vivo, o mais inovador e exigente (cf. S. Reinhardt, *op. cit.*, 1990, p. 167).

O que Andersch esperava do seu trabalho no *Abendstudio* como redactor assim como da sua actividade como autor de numerosas peças radiofónicas, era atingir o máximo de ouvintes, pois reconhecia que a rádio era então para muitos indivíduos o único ponto de contacto com a cultura. Por outro lado, confiava nas possibilidades de a literatura e o pensamento crítico serem dissuasores do que chamou *"intellektuelle Bequemlichkeit"*. Mais tarde, porém, reconheceu a ingenuidade desta esperança e teve consciência das limitadas possibilidades de acção do seu programa semanal em Frankfurt, a que chamou "um gueto intelectual".[1]

Como verificamos do exposto, foi relevante a actividade de Andersch como publicista e redactor da rádio e a esse facto dedicou o *"Deutsches Literaturarchiv"* um dos seus números, em 1980,[2] assim como uma exposição da sua vida e obra. Nessa publicação é narrada em pormenor esse período muito fecundo da existência de um homem que, fortemente dotado de imaginação criadora e poder de iniciativa, e sabendo tirar partido do mais poderoso meio de comunicação social na época, se dedicou a múltiplas tarefas: como "descobridor de talentos", à publicação de obras de jovens autores alemães (por exemplo, Martin Walser, H.M. Enzensberger), à divulgação de obras e autores estrangeiros (Sartre, de cujas obras ele deve ter sido o primeiro leitor na Alemanha, Simone de Beauvoir, Samuel Beckett, Hemingway, John dos Passos, Faulkner, etc.) e, no aspecto político, à difusão dos seus ideais de democracia e liberdade, que desejaria ver realizados na Alemanha sob a forma de socialismo democrático. No seu 65º aniversário escrevia-lhe o seu amigo e "companheiro de caminho" H. W. Richter: *"Sozialismus und Demokratie, das war das Zauberwort, unter dem der* Ruf *von Anfang an stand und keiner von uns konnte sich eine andere Lösung der damals gesellschaftlichen Probleme für die Zukunft vorstellen. Sie mußte sozialistisch und gleichzeitig demokratisch sein"*.[3]

A publicação do Arquivo de Marbach concentra-se especialmente no trabalho desenvolvido por Andersch entre 1955 e 1957, como único editor da revista – *Texte und Zeichen. Ein literarische Zeitschrift*, que teve uma nova impressão em 1978 e correspondia ao projecto que ele esboçara já em 1953 de publicar uma revista quase exclusivamente literária, para a qual contava com a colaboração do escritor Ernst Jünger. Sobre as características e críticas à orientação e conteúdo da revista, que alguns

---

[1] Cf. A. Andersch, *Ein intellektuelles Ghetto. Erinnerungen am 25. Jahrestag seiner Gründung. In: Frankfurter Rundschau*, 1/12/73, S.VIII).

[2] Cf. *Marbacher Magazin für A. Andersch*, Nr. 17, 1980, bearbeitet von Thomas Scheuffelen, Marbach/Neckar.

[3] H.W.Richter, *Brief an A.Andersch*,in *Merkur*, 33, 1979, p. 200; tb. in *Marbacher Magazin*, 17/1980, p. 1.

críticos classificaram de *"avantgardistisch"*, pronunciou-se Andersch ironicamente: *"Wir versichern jedoch unseren Lesern, daß* Texte und Zeichen *keine avantgardistische Zeitschrift ist, und zwar einfach deshalb, weil die Redaktion nicht ahnt, was das Wort* avantgardistisch *im Jahre 1956 zu bedeuten hat"*.[1] Na revista foram publicadas muitas obras de autores alemães (alguns revelados pela primeira vez) e estrangeiros: Enzensberger, Walser, G. Grass, Paul Celan, Beckett, J.L. Borges, Pablo Neruda, etc., e através dela foi possível ao público leitor alemão tomar conhecimento das principais figuras e tendências literárias do tempo, não só na Europa como também na África e na América Latina. Andersch tinha então da sua revista uma certa concepção que mais tarde, em carta dirigida a Enzensberger em 1/11/1961, ele declarava ser ainda a sua: *"Ich bestehe weiter auf meinem Texte-und-Zeichen-Konzept. Eine große, sehr vornehme, sehr abgehobene Viertelsjahreszeitschrift auf der Vittorini--Beckett-Borges-Faulkner-Koeppen-Ebene, aber mit einem eisern gesteuerten Rezensionsteil, in dem auch die kulturpolitische Glosse und die große kritische Untersuchung auftauchen kann"*.[2] Destas afirmações se depreende qual o riquíssimo conteúdo da revista e o valor literário dos seus contributos[3]; a variedade e qualidade de níveis e estilos está patente nos modelos escolhidos, que representavam para Andersch o melhor da literatura europeia e tiveram grande influência na sua própria obra, como Faulkner e Vittorini. Aliás, as vozes críticas contra a revista podem ser explicadas pela atitude de certa provocação manifesta na selecção de textos e autores, por vezes não muito consentâneos com o espirito e o gosto literário da época. A crítica ulterior é porém unanimemente positiva: em 1980, por exemplo, Enzensberger formulou um juízo muito favorável, afirmando que nos anos cinquenta não conhecia qualquer outra revista literária de âmbito e qualidade comparáveis, e mesmo no presente não havia nenhuma equivalente.[4] O compilador do referido volume de *Marbacher Magazin* estabelece a comparação com outras publicações: *"Die Ausstattung von* Texte und Zeichen *war deutilich strenger, ja vornehmer als die vergleichbarer literarischer Zeitschriften, etwa* Akzente, Der Monat, Die neue Rundschau, Merkur *oder* Neue deutsche Hefte[5]. Por sua vez o crítico Schütz escreveu que a revista se tornou há muito

---

[1] A.Andersch, *Texte und Zeichen*, Heft 5, 1956, apud *Marbacher Magazin*, 1980, p. 41.

[2] Apud *Marbacher Magazin*, p. 46.

[3] Na prestigiada revista desejou colaborar, por exemplo, Thomas Mann, em 1955, com um artigo sobre F. Schiller, pedido feito directamente a Andersch por carta, mas a colaboração não se efectivou.

[4] Cf. H. M. Enzensberger, "Texte und Zeichen. *Signale aus der Finsternis des Wirtschaftswunders*," 1979, apud G.Haffmans (Hg.), ÜAA, 1980, pp. 69-74.

[5] T. Scheuffelen, in *Marbacher Magazin*, 1980, p. 44.

num mito literário[1]. A revista não era, contudo, orientada exclusivamente para a literatura, mas para a arte em geral, publicando gravuras, desenhos e reproduções de quadros, esculturas e fotografias de vários artistas, entre os quais Mark Chagall, Hans Arp, Alberto Giacometti e Gisela Andersch, mulher do editor. É ainda Enzensberger que comenta: *"Bedeutend, ja unverwechselbar ist die Zeitschrift* Texte und Zeichen *wegen all dieser Beiträge zur Kunst und Literatur der fünfziger Jahre. Einzigartig allerdings ist sie wegen der Haltung, die dahinter stand: dem unbedingten Glauben an die Kunst, die Andersch und seine Freunde als gegen ihre Zeit gerichtet empfanden, gegen die satte Wirtschaftswunder- und Restaurationsgesellschaft der Adenauer-Ära.* Texte und Zeichen *läßt sich (...) als ein Plädoyer für die Kunst betrachten".* [2]

Podemos deduzir que a revista foi considerada um espaço de defesa dos valores do espírito, um baluarte de resistência contra o materialismo que pouco a pouco ia dominando a sociedade do "milagre económico alemão". Em 1957 ocorreu a suspensão da revista, por impossibilidade de continuar a ser subvencionada pela casa editora, que passaria a publicar livros, empresa seguramente mais rentável. Contra isto reagiu violentamente o escritor e amigo de Andersch, W. Koeppen que, numa carta datada de Junho de 1957, resume em palavras duras o que a revista verdadeiramente significou como bastião espiritual da Alemanha dos anos cinquenta: *"Das Verschwinden von* Texte und Zeichen *wird ein weiterer Sieg des Konformismus, der Bescheidung, der Trägheit, der Dummheit, der Mutlosigkeit, der Heuchelei und der Kopf-in-den-Sand-steckens sein. Das literarische Leben, — wo lebt es denn hier?* Texte und Zeichen *waren ein Podium und der Beginn einer Kristallisation und auch ein Sammelpunkt für neue Leser".* [3]

Por fim, é interessante anotar o que o próprio Andersch escrevera já em 1947, portanto no início da sua carreira, sobre a actividade de publicista a que então se dedicava: no prefácio ao já referido ensaio sobre a literatura alemã da época, começa por advertir os seus leitores de que as opiniões que seriam apresentadas provinham, não de um crítico literário, mas de um publicista; e acrescenta a sua "definição" de publicista : *"Ein Publizist ist ein Mensch, der leidenschaftlich am Streit der Zeittendenzen Anteil nimmt".* [4]". Curioso é confrontar esta declaração de que o

---

[1] *Cf.* Schütz, *op. cit.*,1980,p.31.

[2] Apud *Marbacher Magazin*, pp. 53/54.

[3] *Id., ibid.*, pp. 58/59.

[4] *Deutsche Literatur...*, in AAL, 111.

ensaísta tem uma participação "apaixonada" nos debates do seu tempo, escrita num momento em que ainda não iniciara publicamente a sua actividade propriamente literária, com uma outra afirmação sua no ensaio *Die Blindheit der Kunstwerks*, em 1956: *"Literatur ist Arbeit an den Fragen der Epoche"* (AAL, 217). Ambas as frases denotam a consciência de Andersch da responsabilidade que recai sobre o autor — de ensaios ou de ficção — perante os seus contemporâneos e da necessidade de intervenção nos problemas da sua época. Segundo o seu próprio testemunho, irónico e simultaneamente toldado de uma certa amargura, tanto ele como os seus colaboradores acreditavam nos poderes da palavra escrita: *"Was für Narren wir doch waren! Wir haben an die Literatur geglaubt!"*.[1] Estas afirmações podem assim constituir o ponto de transição para nos ocuparmos de uma nova faceta da vida de Alfred Andersch, um outro e mais rico momento criativo: o da sua entrega total à literatura.

Demos tão grande relevo à actividade jornalística de Andersch não só porque esta foi objectivamente importante no seu contexto espácio-temporal, mas também para se compreender na totalidade a personalidade de um escritor que publicou a sua primeiro obra não ensaística, — o relato autobiográfico — tendo já quase quarenta anos (propositadamente omitimos nesta afirmação as produções anteriores publicadas postumamente). Impõe-se, aliás, registar as palavras com que Andersch, em 1978, se auto-interroga — traindo um certo sentimento de pesar — sobre o longo tempo de ocupação com o jornalismo, portanto "perdido" para a literatura: *"Warum habe ich, aus dem Krieg, aus dem Leben in einer Diktatur entlassen, nicht sofort* geschrieben? *(Jeder versteht, was ich mit* schreiben *meine). Anstatt mit Schreiben, habe ich meine Zeit mit Journalismus vergeudet. Worauf habe ich gewartet?"* (BT, 68). A esta questão-chave teremos de dedicar a nossa atenção em tempo oportuno.

Em 1958 Andersch abandonou todas as suas actividades profissionais e públicas na República Federal da Alemanha e saiu do país, instalando-se na Suíça, na pequena aldeia de Berzona, situada num vale das montanhas do Ticino, onde viveu até à morte, ocorrida em Fevereiro de 1980. "Fugia" (a ideia de fuga é aqui intencionalmente usada pelo sentido profundo que contém na sua obra e também na sua vida) ao bulício de um trabalho dirigido a um vasto público na grande cidade, para encontrar a tranquilidade no contacto com a natureza e, acima de tudo, um lugar de refúgio para se dedicar inteiramente à sua arte. Neste ponto pode fazer-se a comparação entre o escritor e quase todas as figuras das suas obras que, como o seu criador, buscam na viagem, na distância, na vastidão de horizontes ou no isolamento da natureza, uma

[1] *Apud Marbacher Magazin*, p. 7.

resposta às suas interrogações ou uma solução de vida. O carácter idílico do seu lugar de retiro é acentuado por Andersch numa carta ao escritor irlandês Idris Parry, em 1968, a qual revela o seu gosto pela descrição viva e colorida de paisagens e ambientes: *"Die nicht sehr hohen Berge sind mit Wäldern von Edelkastanien bedeckt, der Fluß ist tief eingeschnitten. Hinter diesen Waldbergen ist dann allerdings gleich wildes Hochgebirge, Berge aus Granit. Das Licht ist schon ganz italienisch, südlich".*[1] É de notar a referência ao fulgor da luz na sua aldeia, "toda italiana, meridional": mais uma vez se constata o fenómeno de atracção, e neste caso específico de migração, dos escritores alemães para o Sul que, desde Goethe, é uma constante na literatura alemã como reflexo das suas tendências para a claridade mediterrânica e a racionalidade clássica. O longo caminho percorrido por Andersch até à meta desejada — uma existência como escritor livre — conduzira-o logicamente à beleza de uma paisagem inundada de luz meridional.

Quanto às motivações de Andersch para a saída da Alemanha num momento em que usufruía dum lugar dominante no panorama radiofónico nacional, deve observar-se o seu posicionamento face à situação político-social do seu país: sendo democrata, intelectual com uma ideologia de esquerda, "gettista" e venerador da política de Roosevelt, estava desiludido com a evolução política da Alemanha Ocidental (criticando embora igualmente o estado comunista da R.D.A.), em que se verificava o primado da economia e do dinheiro sobre os valores morais e intelectuais, enquanto a arte e a literatura viviam uma existência marginal.[2] Por outro lado, foi decisivo o seu desejo de entrega total à actividade literária para que não tinha tempo suficiente, absorvido por uma profissão demasiado exigente. Quando na sessão do "Grupo 47" em Abril de 1949, leu com muito êxito a narrativa *Weltreise auf deutsche Art* (a história de um homem, objecto e vítima da história alemã durante o imperialismo da era guilhermina), Andersch convenceu-se finalmente de que podia fundamentar a sua existência no facto de ser o que sempre desejara: escritor. Numa carta datada de 1949 a Irmfried Wilimzig, que fora seu sucessor como director de *Der Ruf* no campo de prisioneiros de Fort Kearney, toma consciência do papel duplo de redactor e "escritor livre" que a partir desse momento passará a desempenhar, por dois motivos óbvios, a necessidade de sobrevivência e o prazer da criação artística: *"Natürlich muß ich viele Brötchenarbeiten machen. Aber ich habe in diesen Jahren gelernt, auf den großen Kulturmaschinen von Presse und Funk zu spielen und glaube,*

---

[1] *Apud Marbacher Magazin*, p. 63.

[2] Cf. S. Reinhardt, *op. cit.*, p. 168.

*als* freier Schriftsteller *(so nennt man das wohl) leben zu können, ohne Zugeständnisse an Qualität machen zu brauchen"*[1].

Ainda sobre o lugar e as circunstâncias da sua vida no vale do Ticino Andersch escreveu um interessante artigo em que tece considerações gerais sobre as condições de habitação dos artistas no tempo de hoje, que não resistimos a citar um pouco mais longamente: *"Der Künstler benötigt (...) das, was man Atmosphäre nennt, und die Möglichkeit, sich aufs höchste konzentrieren zu können".*[2] Debruçando-se depois sobre o seu próprio caso, um casal de artistas, refere-se aos inconvenientes da escolha de uma região a que habitualmente se associam ideias totalmente alheias à sua arte, à sua concepção da vida e modo de viver: *"Als wir (...) ein dreihundert Jahre altes Granithaus kauften (...), ahnten wir nicht, das wir damit an einem* image *arbeiteten, das jetzt unter der Bezeichnung* Tessin *in aller deutschen Munde ist. Dagegen ist nichts zu machen. Wir haben uns damit abgefunden, daß wir unter Begriffe wie* Ascona, Millionäre *und* Steuervorteile *subsummiert werden".*[3] Como contraponto, realça a magia do lugar: *"(...) in einem abgelegenen Tal, das (...) noch immer etwas Verwunschenes hat. Es war einmal ein Tal von Strohflechtern".*[3] Sobre a imperiosa necessidade de ordem e sossego para o seu trabalho, conclui, de maneira original, alargando o conceito de criação artística à "arte" de cultivar um jardim: *"(...), manche Leute finden unser Haus zu ordentlich. Tatsächlich ist das Schreiben eines Romans eine derart irre Arbeit, daß ich dabei Ordnung um mich haben muß. Ringsum Garten, der uns eine Masse Arbeit macht. (...) Einrichten und Pflege eines Gartens ist ungefähr dasselbe wie die Komposition eines Romans; außerdem steckt bei beiden der liebe Gott im Detail. (...) Das Onsernone-Tal ist kunst-freundlich."* [3] A mesma ideia de associação entre o jardim e a literatura é expressa muitos anos antes numa carta a sua mãe, na qual a desistência dos seus planos de viagem é justificada pela necessidade de permanecer em casa com a sua escrita (e Gisela Andersch com a pintura), e ainda por uma frase curta mas significativa: *"Dazu unser Garten, der ein Gedicht ist"* (5/7/1959, EWL, 122).

Também numa entrevista Andersch justifica a Geno Hartlaub a sua opção de viver naquele lugar, uma zona de fronteira suíço-italiana (de novo temos de assinalar a sua atracção, concretizada em muitas obras, por regiões fronteiriças geralmente

---

[1] S. Reinhardt, *op. cit.*, p. 173.

[2] A. Andersch, *"Über das Wohnen von Künstlern heute"*, in *Merkur*, Heft 1, 27 Jhg., January 1973, p. 109.

[3] *Id., Ibid.*, p. 110.

associadas a situações-limite): não se tratara de uma nova emigração nem de um acto de crítica às condições sociais e políticas na R. F. A., mas do desejo de um lugar tranquilo; ali, para além da beleza agreste da paisagem e do clima de montanha, atraíra-o a proximidade da Itália e da sua literatura, que muito apreciava; além disso, ali vivia em tensão entre os dois pólos da natureza nórdica e meridional, que amava igualmente.[1]

O seu retiro na Suíça, país de que se tornou cidadão, tendo-se naturalizado em 1972, foi muitas vezes interrompido por numerosas estadias em Roma e longas viagens à Escandinávia, à região do Pólo Norte, ao México e, em 1975, a Espanha e Portugal,[2] digressões que deram origem a belíssimos livros de viagem, alguns artisticamente ilustrados com fotografias da autoria de sua mulher. Essas obras não são meras descrições de lugares e paisagens ou apenas reportagens de cunho jornalístico, mas constituem um aspecto importante e autónomo no conjunto da obra anderschiana: para além de serem um fiel documento humano fixando com rigor o carácter de um povo, possuem valor literário pela beleza e sensibilidade poética das impressões registadas (aos relatos de viagens chamava o autor os seus "poemas líricos").

Ao mesmo tempo que se dedicava às actividades de jornalismo, Andersch começara a publicar obras de ficção: em 1952, o relato autobiográfico já referido *Die Kirschen der Freiheit;* os romances *Sansibar oder der letzte Grund* (1957), *Die Rote* (1960, e 1972, em nova e definitiva versão), *Efraim* (1967), *Winterspelt* (1974) e ainda vários livros de narrativas mais curtas: *Geister und Leute* (1958), *Ein Liebhaber des Halbschattens. Drei Erzählungen* (1963), *Mein Verschwinden in Providence* (1971), assim como também peças radiofónicas: *Fahrerflucht. Vier Hörspiele* (1965), *Neue Hörspiele* (1979), um livro de poemas incluindo traduções de poesia estrangeira, *empört euch der himmel ist blau. Gedichte und Nachdichtungen* 1946-1976 (1977), vários volumes de ensaios de natureza literária, política e artística: *Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze* (1965), *Einige Zeichnungen. Graphische Thesen am Beispiel der Malerin Gisela Andersch,* (1977), *Öffentlicher Brief an einen sowjetischen*

---

[1] Cf. *A. Andersch mit Geno Hartlaub. Wie sie sich sehen,* in *Sonntags Blatt,*34, 20.August.1967, p. 23.

[2] O artigo escrito após a viagem a Portugal, já supracitado, intitula-se *"Reise in die Revolution"*, e dele existe uma tradução portuguesa acompanhada dum comentário (*vd.* Maria M. C. Almeida, *art. cit.*, 1985). Nesse artigo o escritor viajante regista com entusiasmo as suas impressões sobre um país e um povo que vivera recentemente um profundo abalo político e social. É curioso referir, ainda a propósito dessa viagem, que numa circular dirigida por Andersch e Friedrich Hitzer a escritores, artistas e colaboradores de diversos meios de comunicação, se faz um apelo aos destinatários para a solidariedade com Portugal. Os autores confiam no apoio de todos, pois *"Portugal darf nicht mehr faschistisch regiert werden"* (Cf. *"Wahrheit über Portugal"*, in *Kürbiskern*, 4/75, p. 168.

*Schriftsteller, das Überholte betreffend. Reportagen und Aufsätze* (1977), livros de viagens: *Wanderungen im Norden. Reisebericht* (1962), *Aus einem römischen Winter. Reisebilder* (1966), *Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze* (1969), *Norden Süden rechts und links. Von Reisen und Büchern* 1951-1971 (1972). Postumamente foram editadas as narrativas *Der Vater eines Mörders.Eine Schulgeschichte* (1980), *Flucht in Etrurien. Zwei Erzählungen und ein Bericht* (1982) e *Erinnerte Gestalten. Frühe Erzählungen* (1986); ainda três volumes de cartas: *Es gibt kein fremdes Leid. Brief und Essays zu Krieg und Frieden von Alfred Andersch und Konstantin Simonow*, (1983); *Arno Schmidt: Briefwechsel mit A. Andersch*, (1985); "...einmal wirklich leben. *Ein Tagebuch in Briefen an Hedwig Andersch*, (1986). A longa enumeração de obras apresentadas (dela não constam, obviamente, os inúmeros artigos e escritos de ficção publicados em jornais e revistas) revela a pluralidade de interesses de Andersch e a grande variedade de géneros literários a que se dedicou. Escritor muito menos conhecido no estrangeiro que, por exemplo, H. Böll ou G. Grass, tem contudo muitas das suas obras traduzidas em várias línguas, mesmo em japonês, húngaro, russo, finlandês, etc (*Die Rote* e *Sansibar*, as mais traduzidas, foram publicadas em treze línguas) não havendo, contudo, qualquer tradução portuguesa, com excepção do curto ensaio já referido e de um conto publicado no Brasil.

Segundo o filósofo espanhol Ortega y Gasset, o homem é ele e a sua circunstância. A mesma ideia é expressa na filosofia existencialista através das seguintes palavras de Sartre: *"Pour nous (...) l'homme se trouve dans une situation organisée, où il est lui-même engagé"*. [1] Com base nestas premissas, tentámos enquadrar a pessoa de Andersch nos condicionalismos da sua época a fim de considerar a sua obra à luz da recepção que teve entre os seus leitores e críticos. Como vimos, grande parte da existência de A. Andersch decorreu entre dois pólos delimitados pela Primeira Guerra Mundial (de que indirectamente sofreu as consequências), pela ascensão e queda do fascismo alemão e por uma segunda guerra, factos que dominaram todos os homens da sua geração e determinaram a evolução literária e pessoal da maior parte dos escritores que se evidenciaram no pós-guerra. Se H. Böll pôde confessar que foi a vivência da guerra que fez dele um escritor, Andersch reitera numa entrevista a sua total dependência do passado, que marcou definitivamente a sua existência como homem e como escritor: *"Den Vorwurf, ich könne mich von der Vergangenheit nicht lösen, akzeptiere ich. Ich denke gar nicht daran, auf die Erörterung der Geschichte des deutschen Faschismus, die mein ganzes Leben bestimmt*

[1] J.P.Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, 1967, p. 74.

*hat, zu verzichten; für mich war der Einbruch des Faschismus in die deustche Geschichte subjektiv und objektiv das entscheidende Ereignis meines Lebens".*[1] Com estas palavras, Andersch como que se defende da "acusação" de que as suas obras continuamente se reportem ao período do nazismo, revelando o homem perseguido durante toda a vida por reminiscências pessoais que ele toma como material literário. Pode observar-se que a atitude comum à generalidade dos escritores alemães do pós-guerra de assumirem os acontecimentos do seu passado individual integrado na conjuntura histórica no seu país — conhecida pela designação de *"Vergangenheitsbewältigung"* — está presente ao longo de toda a obra de Andersch e concretizada de diversos modos na prática literária.

É em ligação com as circunstâncias históricas do tempo que deve ser considerada a recepção à primeira obra já frequentemente referida,*"Die Kirschen der Freiheit"*, na qual Andersch narra fragmentos da sua vida, em cujo centro situa a deserção: pela extrema delicadeza do tema focado, esse relato de uma experiência pessoal produz o efeito de um raio que fulminou grande parte dos leitores alemães, confrontando-os com o problema da resistência ao regime nazi através da recusa de combater; por outro lado, é publicada em 1952, justamente no momento crucial em que era debatida a questão do rearmamento da Alemanha e da instituição do serviço militar obrigatório, aliás com a oposição de grande parte da população. A obra provocou, pois, uma forte polémica, durante a qual não é discutido o seu valor sob o ponto de vista estético, como seria de esperar, dado tratar-se da primeira obra publicada em volume por um nome já conhecido nos meios da rádio e do jornalismo; todas as críticas incidem sobre a natureza dos próprios factos narrados. Perante a grande maioria dos leitores, profissionais da crítica ou simples amadores da literatura,colocava-se a questão vital da deserção como acto de heroísmo ou de cobardia e o problema da traição ao juramento militar e aos camaradas de armas. Nesta obra é a explicação do seu acto que Andersch pretende dar, face à sua consciência e ao mundo, expondo-se abertamente ao juízo dos seus leitores. Para dar uma ideia das paixões desencontradas provocadas pela leitura desta obra (que não podemos deixar de considerar apaixonante a todos os títulos), obra que é apenas a confissão de um indivíduo tornada espelho de todo um povo, transcrevemos algumas das críticas mais significativas; sendo positiva a maioria das setenta e sete recensões em revistas e jornais, foi extremamente violenta a crítica negativa, particularmente da parte da imprensa de direita que falava da deserção como um acto de traição — *"der Auswurf eines Kranken"* —, sendo Andersch acusado de ser *"ein freiheitsfeindlicher Phänomen, ein Camus'scher Homme révolté", "ein*

---

[1] Vd. *konkret*, Nr. 5, 1980.

*Spätausreißer", ein asozialer Gesindel, Denunziant und Emigrant"*[1]; o maior louvor veio de H. Böll que designou a obra, corajosamente publicada contra a tendência armamentista de então, como *"ein Trompetenstoß in schwüler Stille"*[2]. Com a publicação desta obra e consequente controvérsia, é Andersch mais uma vez objecto mas também sujeito da situação histórico-política do seu país e da sua época.

Depois da partida para a Suíça em 1958 continuou a acompanhar atentamente a evolução da vida política na R.F.A. em momentos decisivos, por meio da assinatura de protestos ou declarações de apoio e da escrita de numerosos artigos. Vinte e quatro anos depois da publicação do controverso retrato autobiográfico, novamente Andersch se coloca no centro de uma acesa polémica que fez renascer ainda com maior violência os ataques que então lhe foram dirigidos. A causa da sua intervenção directa na política alemã foi a instituição do *"Radikalenerlaß"*, um decreto de interdição profissional conhecido por *"Berufsverbot"*, cujo radicalismo o levou a "responder" de forma igualmente radical: no poema *"artikel 3 (3)"*, publicado em 1976,[3] encarando a realidade político-social da sua pátria, faz uma contundente crítica à referida lei, crítica que torna extensiva à atmosfera política na R.F.A., em termos extremamente violentos (por muitos considerados excessivos e afrontosos), de que apresentamos alguns exemplos:

*ein volk von/ex-nazis/(...)*

*(...) dreißig Jahre später/ gibt es wieder/ sagen wir/ zehntausend/ die verhören/ die neue gestapo/ (...)*

*(...) ein geruch breitet sich aus/ der geruch einer maschine/ die gas erzeugt/* (in AAL, 372-375).

Foram principalmente estes versos, em que o autor aproxima os métodos inquisitoriais e as interdições políticas na R.F.A. aos processos usados durante o regime nazi, que desencadearam uma violenta discussão em jornais e revistas, ao mesmo tempo que revelam a extrema radicalização de Andersch face à política federal. Por

---

[1] Vd. S.Reinhardt, *op. cit.*, pp. 208/9.

[2] *Id., ibid.*.

[3] S. Reinhard, baseando-se em cartas e entrevistas, resume os objectivos de Andersch com a escrita deste poema: por um lado, esperava atingir um dos seus leitores, nomeadamente o Ministro do Interior Werner Maihofer, responsável pelo "decreto dos radicais", e perguntava-se a si mesmo como era possível que um leitor de Andersch se responsabilizasse por espionagem de opinioões e interdições profissionais; por outro lado, com este renovado "Trompetenstoß in schwüler Stille" (Böll), Andersch queria despertar a esquerda resignada para uma acção de resistência (*cf.* S. Reinhardt, *op. cit.*, p. 563).

outro lado, o responsável pela estação de televisão SWF retirou da emissão o programa "*Literaturmagazin*" no qual se procederia à discussão do poema, atitude que, por sua vez, abriu caminho a um debate sobre a liberdade de informação; ao autor do programa foi dito como justificação: *"(...) Die Bundesrepublik werde da pauschal verleumdet, (...) das sei viellecht Literatur, sicher aber handfeste politische Agitation und Polemik(...)"*[1]. Outros críticos expressaram-se com igual veemência: *"(...)" Aber was ist Anderschs These? Der vom NS-Staat selbst hart getroffene Andersch sieht die Republik noch immer von Nazis besetzt* (AAL, 385). Porém alguns participantes do debate defenderam Andersch: *"ein Gedicht wie das von Andersch stellt unsere gesellschaftliche Situation von Grund auf in Frage, es ist radikal — aber welche aufmerksame, sensible, verantwortliche Literatur ist das nicht?* (AAL, 383). E ainda: *"Andersch wortgewordene Wut ist aus seiner Biographie heraus erklärlich"* (AAL, 391). Andersch intervém no debate e responde vigorosamente às críticas: *"Ich bin felsenfest davon überzeugt, daß die Politik der Berufsverbote mit faschistischem Denken, faschistischer Praxis identisch ist (...). Mein Gedicht zeigt die Politik der Berufsverbote als faschistischen Einfluß, als Krebsgeschwür im Körper einer bürgerlichen Demokratie, die noch eine ist"* (AAL, 387); *"(...), weil* mein *Gedicht überhaupt nicht übertreibt. Es ist ein feststellendes Gedicht. Es macht ein Verbrechen und seine Täter dingfest (...);"* (AAL, 389); *(...) ich habe nicht die Bundesrepublik mit dem Faschismus gleichgesetzt, sondern ich habe ein bestimmtes Element der bundesrepublikanischen Politik als faschistisch bezeichnet, das ist etwas ganz anderes"* (AAL, 396).

No que respeita a outras obras a recepção foi variável. O romance *Sansibar oder der letzte Grund* foi recebido pela crítica com geral unanimidade, mesmo entusiasticamente, tendo sido considerado uma obra tematicamente oportuna e correcta e esteticamente muito perfeita na concepção da sua estrutura, no ritmo da narração e na caracterização das personagens.

O mesmo não pode dizer-se do romance seguinte, *Die Rote* (e também de *Efraim*), acolhido diversamente pela crítica: enquanto um crítico, por exemplo, pelo facto de o romance conter um misto de trama policial e de história de amor com um desfecho idílico, o classifica de *"kitsch"*[2], um outro afirma: *"(...) gefällt mir* Die Rote *als ein welthaltiger, nüchterner und bemerkenswert distanzierter Roman ; (...) vermag er [Andersch] doch mit Graham Greenes besten Unterhaltungsromanen erfolgreich zu*

---

[1] Cf. *"Es gibt keine Kulturdebatte oder Allenthalben fassungsloses Entsetzen". Ein Gedicht macht sich selbständig. Eine Diskussion in Dokumenten und Fußnoten"*, in AAL, 377.

[2] Cf. M. Reich-Ranicki, *"A.Andersch, der kitsch und die Lüge"*, in *Sonntagsblatt*, Nr. 12, 19/3/1961.

*wetteifern*".[1] Segundo alguns, esta obra situada na actualidade, tendo por cenário a cidade de Veneza, propícia à evolução dum caso semipolicial, de perseguição e assassínio, e reportando-se ainda ao tempo do nacional-socialismo, facilmente cairia no âmbito de chamada *"Trivialliteratur"*, não tendo valor artístico.

A partir de 1967 o romance *Efraim*, algumas *"Erzählungen"* e ensaios passaram a ser editados em Zurique na editora Diogenes, que tem desde então publicado todas as obras de Andersch. Contudo, continuaram a surgir nos jornais e revistas da R.F.A. recensões e artigos sobre todas as publicações, que foram acolhidas com maior ou menor interesse. Importa salientar que Andersch, afastado do seu país, não fazia parte integrante do mundo literário nem de qualquer grupo de escritores e só de vez em quando se apresentava em público, em leituras das suas obras, conferências ou homenagens. Não estando, pois, o autor no centro dos acontecimentos e figuras literárias da R.F.A., é duplamente significativo o facto de a crítica lhe ter dispensado gerais aplausos e louvores aquando da publicação, em 1974, do seu romance mais longo, *Winterspelt*. Com efeito, este foi unanimemente reconhecido como um dos melhores romances sobre a Segunda Guerra Mundial, o que, dada a banalização do tema, focado em inúmeras obras a partir dos anos cinquenta, mais realça o valor desta. Assim, o que poderia ser apenas mais um *"Kriegsbuch"* em que o autor faz do passado individual e histórico matéria literária (neste caso, um episódio da batalha das Ardenas, em 1944), tornou-se uma obra extremamente discutida e apreciada pela sua complexidade narrativa e originalidade de concepção, estrutura e estilo. *Winterspelt* consagrou Andersch definitivamente como um grande romancista; a publicação póstuma de textos autobiográficos e dos volumes de cartas contribuiu para completar a imagem do homem e do escritor.

A respeito da personalidade de Andersch em relação com a natureza da sua obra, devemos salientar a análise psicológica apresentada pelo crítico E. Schütz, que considera ser a estrutura da contradição o princípio básico tanto da sua pessoa como da obra: *"Die Widersprüche der Werke lassen sich als Widersprüche der Person erkennen, die freilich ebensowenig zufällig,* privat, *sind, sondern erkennbar gesellschaftlich und von Andersch so in seinem Werk reflektiert"*[2]. Igualmente não podemos deixar de transcrever dois testemunhos que caracterizam o autor nos aspectos humanos, social, político e literário. Wolfgang Koeppen e Max Bense apresentaram de Andersch um retrato tão completo quanto original, tendo-o conseguido, na opinião de

---

[1] Peter Demetz, *Alfred Andersch*, in ÜAA, p. 15.

[2] E. Schütz, *op. cit.* 1980, p. 13.

E. Schütz, *"mehr in dem,* wie *sie es sagen, als in dem,* was *sie sagen"*[1] . Antes da transcrição devemos observar que o uso de alguns atributos, aparentemente incompreensíveis ou mesmo paradoxais, ficará esclarecido no decorrer do nosso trabalho. Eis o testemunho de M. Bense : *"Generation 1914, kleinbürgerliche Herkunft, Bayer, Gymnasiast in München, Buchhändlerlehrling, Büroangestellter, Unzufriedener, Brillenträger, Radfahrer,Pfeifenraucher,Rilkeleser,kommunistischer Jugendorganisationsleiter,Revolutionär, Häftling, Illegaler, Soldat, Einzelgänger, Revisionist, Abtrünniger, Antifaschist, Antibolschewist, Deserteur, Kriegsgefangener in USA, Gründer und Redakteur der Zeitung* Der Ruf, *Rückkehrer, Europäer, Dialektiker, Oppositioneller, Nonkonformist, (...) Entdecker und Förderer jüngerer experimenteller und engagierter Literatur, Autotourist, Kenner Italiens, Frankreichs und Skandinaviens, konkreter Journalist für seltene Fälle, existentielle Intelligenz als Hörspielschreiber, Funkschriftsteller, Filmautor, Kritiker, Lyriker und Romancier, schließlich freier Schriftsteller, wohnhaft in Berzona im Tessin, Bewunderer Stendhals, Joseph Conrads und der Amerikaner des XX. Jahrhunderts, aber auch Becketts, Genet, Arno Schmidts, Adornos und Koeppens, von bewußter, aber an sich haltender Radikalität, immer ein wenig linker Hegelianer, auch Neigung zum religiösen Sozialismus"*. [2] É o seguinte, o poético testemunho de W. Koeppen que, através da articulação de alguns títulos da obra de Andersch, constrói uma imagem total do escritor, ao ceder-lhe os contornos das suas personagens, operando assim uma quase osmose entre o criador de ficções e a própria ficção criada: *"Andersch mir nah, ein Liebhaber des Halbschattens, ein Reisender ohne Uniform, einer, der in Providence verschwindet, ein Kundschafter, manchmal verkleidet, auf der lebenslangen Flucht nach den Kirschen der Freiheit, er wird nie Sansibar erreichen, und selbst wenn er nach Sansibar kommen sollte, wird Sansibar nicht mehr Sansibar sein, und nie wird Andersch aufhören, nach dem letzten Grund zu forschen, der das Geheimnis ist und geheim bleibt"*.[3]

A morte de Alfred Andersch aos 66 anos ocorreu na noite de 21 de Fevereiro de 1980, como consequência do agravamento da sua doença, a qual é ainda objecto das suas reflexões no último escrito autobiográfico. O seu biógrafo descreve com certo pormenor as alternâncias constantes no seu estado físico nos últimos meses (em Dezembro de 1979, fizera ainda uma última longa viagem à Holanda para a

---

[1] *Id., ibid.*, p. 8 .

[2] Max Bense, *"Porträt A. Andersch 1962"*, in G. Haffmans (Hg.), ÜAA, 1980, pp. 19/20.

[3] W. Koeppen, *"Die Leute von Winterspelt"*, in *Merkur*, Jg. 28, 1974, H.12, p. 1176.

inauguração duma exposição de pintura de sua mulher Gisela Andersch), os períodos de rendimento no trabalho literário, os sucessivos tratamentos, a dificuldade na escrita, por exemplo, do posfácio à última obra, poucas semanas antes da morte, a entrevista ainda concedida em Janeiro de 1980 e, simultaneamente, os numerosos projectos de viagens a realizar ao longo do ano.[1]

Não lhe foi concedido o que, em forma poética, descreveu como sendo a mais bela das mortes: aos 80 anos, num campo de neve, adormecendo sob uma àrvore. Contém algo de profético a segunda estrofe do poema , escrito para o seu sexagéssimo aniversário e que transcrevemos integralmente:

Anläβlich eines Wunsches

*achtzig jahre alt werden*
*und dann aufbrechen*
*um auf einem schneefeld*
*unter dem allalinhorn einzuschlafen*
*wäre der schönste tod*

*stattdessen krepiert man*
*irgendwo*
*an irgendwas*

*na man kann schieβlich nicht*
*alles haben*

*und geschenkt kriegt man*
*nichts*

*das allalinhorn schon gar nicht* (EHB, 50)

A apresentação que acabámos de fazer do indivíduo Alfred Andersch, em que ficou implícita a relacionação íntima do trajecto biográfico com a criação literária, tem sobeja razão de ser num estudo específico dos escritos de carácter pessoal e confessional. Não foi, pois, por acaso que no conjunto do nosso trabalho situámos este capítulo em posição imediatamente anterior à parte central e mais importante — o estudo hermenêutico dos textos pessoais em que serão analisados os processos criativos e os recursos técnicos usados pelo escritor para operar a metamorfose em literatura das experiências vividas.

---

[1] *Cf.* S. Reinhardt, *op. cit.*, pp. 628-33.

# Capítulo III

## Análise motívica dos textos autobiográficos

> *"Ein Buch geht aus der Erinnerung eines Schriftstellers hervor, spiegelt eine kollektive Erinnerung und mündet in die Erinnerung des einzelnen Lesers. Es ist die zarte und zögernde Inszenierung eines zeitliches Prozesses. Der Geist der Dichtung kann nicht im Raum gefunden werden, sondern nur in der Zeit"* (A. Andersch, 1967, in AAL, 267) .

Antes de iniciarmos este capítulo é necessário analisar as razões da nossa preferência pelo método de análise por núcleos motívicos, em detrimento do estudo analítico dos sucessivos textos já enumerados, o que possibilitaria uma abordagem integral de cada um. Sem prejuízo de termos de nos debruçar detalhadamente sobre os vários problemas postos pela análise textual — a determinação dos diversos níveis narrativos, a estrutural espácio-temporal, a intercomunicação do complexo actancial, os processos estilísticos e formais —, optámos conscientemente pelo processo de selecção dos motivos presentes em cada um dos textos e sua interpretação analítica. Este tipo de trabalho revelou-se muito mais aliciante e parece-nos ser mais completo, uma vez que, por um lado, dá uma visão global do material biográfico utilizado literariamente, e por outro não exclui a necessidade de descer mais profundamente ao âmago da composição do texto, em busca do motivo autobiográfico nele presente e do modo como este surge em forma literária. Além disso, a técnica escolhida diminui o risco de excessivas repetições, algumas inevitáveis, se tivermos em conta que Andersch abordou e trabalhou esteticamente, mais do que uma vez, momentos autobiográficos determinados; este facto, aliás, permite o enriquecimento da análise de certos motivos que, em tempos diferentes, vão sendo sujeitos a tratamento literário diverso. É neste contexto que, tal como consta do ponto 3 da Introdução, teremos de,

pontualmente, referir-nos a textos de ficção, romances ou contos, ou ainda a poemas, onde, por meio de processos técnico-formais específicos da forma ficcional, são evocados momentos autobiográficos.

Um outro aspecto do nosso estudo deve ser também motivo de algumas considerações prévias: no conjunto das obras que constituem o *corpus* deste trabalho destacamos uma — o relato autobiográfico *Die Kirschen der Freiheit* — que exige uma primeira abordagem no que respeita à macro-estrutura do texto. Com efeito, a sua maior extensão em relação aos restantes textos e a multiplicidade de motivos nele focados, que teremos de considerar no estudo analítico de pormenor, exigem primeiramente a apresentação de aspectos genéricos da composição do texto, do seu modo de estrutura global, da seriação motívica e das técnicas narrativas usadas.

O tema central do relato está contido explicitamente na epígrafe, extraída do *Diário* de André Gide — *"Ich baue nur noch auf Deserteure"*[1] — e implicitamente no título — *Die Kirschen der Freiheit* — cujo significado só no final da obra se torna claro[2]. A obra está dividida em três grandes capítulos, com os seguintes títulos: *Der unsichtbare Kurs; Die Fahnenflucht; Die Wildnis*, dos quais os dois primeiros contêm ainda subdivisões. O narrador apresenta momentos diversos de experiências vividas a partir de uma primeira reminiscência longínqua da infância, mas todo o encadeamento motívico revela uma orientação em direcção ao acto fulcral da sua existência — a deserção –, como se todo "o rumo invisível" do Eu, desde o início da vida, tivesse infalivelmente de desembocar nesse momento. Tal como o título da primeira sequência também os dos subcapítulos são igualmente de teor abstracto e metáforico-simbólico: *Der Park zu Schleißheim; Verschüttetes Bier; In der Tasche geballt; Das Fährboot zu den Halligen.* Em contraste, são muito concretos e perfeitamente explícitos os motivos que constituem a segunda parte: *Die Kameraden; Die Angst; Der Eid.* A última parte, a mais curta, subordinada ao título *Die Wildnis*, evoca a solidão do lugar, tornado mítico, em que se consuma o acto de liberdade do desertor.

---

[1] O original francês é *"Je ne compte plus que sur les déserteurs"* (André Gide, *Journal*, 11.Mai.1941).

[2] No início do manuscrito da obra, que foi começada nos últimos dias do ano de 1950, Andersch registou o título *Darstellung meiner Existenz*, que se apresenta riscado e substituído pelo actual. Esta primeira versão do título, pouco sugestivo por demasiado directo e óbvio, ultrapassava os limites das intenções do autor, que não evocaria nesta obra a totalidade da sua existência até ao momento da escrita; a ser usado, este título contradiria o teor da obra. Em contrapartida, parece-nos bastante significativo o facto de, contando trinta e seis anos de vida, Andersch ter centrado a "apresentação da sua existência" num único episódio fulcral — a deserção. Outros tópicos, eventualmente títulos, estão registados em outros passos do manuscrito: *Das Tagebuch des Deserteurs-Journal, Die Freiheit eines Menschen, Autobiographie eines [Deserteurs]* (esta última palavra encontra-se quase ininteligível, pelo que a consideramos apenas como hipótese), *Kommentar zu meiner Existenz, Kritik zu mir selbst*, os quais, confrontados com o definitivo, revelam um desejo de rigor e simultaneamente de sugestividade poética na selecção do título final. (Cf. Man. 784801, DLA, Marbach).

Ao longo da obra é apresentada uma série de motivos através dos quais são fixados momentos definidos duma vida, episódios da infância e da adolescência , como aliás em todos os escritos de cariz autobiográfico; porém, neste relato, esses momentos comuns à existência de todos os homens parecem constituir apenas marcos necessários para o relato da verdadeira história do narrador, o objectivo último da sua escrita: *Die Fahnenflucht*. Este é, pois, um escrito autobiográfico diferente dos muitos que mencionámos já ao longo deste trabalho: a sua finalidade é percorrer um caminho a fim de atingir um momento preciso para a realização do qual, "invisivelmente", todos os momentos anteriores se foram acumulando, e que se torna o eixo de uma existência. O narrador aponta claramente o intuito da escrita: "*Mein Buch hat lediglich die Aufgabe darzustellen, daß ich, einem unsichtbaren Kurs folgend, in einem bestimmten Augenblick die Tat gewählt habe, die meinem Leben Sinn verlieh und von da an zur Achse wurde, um die sich das Rad meines Seins dreht*" (KF, 71).

Porém, a obra transcende os limites do simples relato autobiográfico como justificação dum acto existencial extremo, decidido e realizado numa situação-limite: a curta distância temporal entre a vivência e o seu registo escrito — pouco mais de seis anos — permite que o narrador se debruce em pormenor sobre os factos, mergulhe na sua consciência e, através quer de reflexões rigorosas, de teor filosófico, ético ou psicológico, quer de livres associações de ideias, procure penetrar no interior duma decisão pessoal irreversível, analisando exaustivamente todas as suas implicações. [1] A tonalidade existencialista dessas reflexões sugeriu ao crítico Volker Wehdeking a conclusão de que, embora Andersch pudesse ter planeado a obra logo a seguir à deserção, só lhe foi possível escrevê-la até ao fim sob a influência das leituras sartrianas, que o levaram a considerar o seu acto de coragem como um acto de liberdade existencial[2]. Aliás todos os críticos são unânimes em detectar a dependência de Andersch em relação ao existencialismo de Sartre, o que é notório na vasta rede de ideias que o Eu narrador elabora em torno das circunstâncias determinantes da sua resolução de desertar e do preciso momento da execução do acto.[3]

---

[1] Esta posição analítica do narrador reflecte-se nos títulos e subcapítulos dedicados separadamente a considerações sobre os camaradas de armas, o sentimento do medo e o juramento militar.

[2] *Cf.* Wehdeking, *A. Andersch*, "Flucht in Etrurien. *Aufbruch zu den* Kirschen der Freiheit *und zu sich selbst*", in *Die Horen*, Band 1, 1982, p. 123; *vd.* também a conclusão do mesmo crítico: "*Der engagierte Text ist ohne die Lektüre von Sartres* Was ist Literatur? *(in der Übersetzung Hans Georg Brenners von 1950) nicht denkbar* (V. Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 58); é assim revelado o interesse imediato de Andersch pela filosofia existencialista, logo seguido da aplicação à sua própria experiência e obra.

3 Segundo Alfons Bühlmann, "*Andersch deutet diesen Augenblick [der Desertion] ganz aus der Sicht des Existentialismus*" (A. Bühlmann, *op. cit.*, p. 44). Igualmente conclui Erhard Schütz: "*In der Tat ist der zweite Teil von Kirschen der Freiheit über lange Strekken Variationen auf Thesen Sartres*" (Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 36). Curioso é verificar que já a crítica contemporânea à publicação da obra detectara essa influência: Hans Egon Holthusen observara que no relato se tratava do seguinte: "*einen mit Sartres Freiheitsidee aufgefrischten Frühmarxismus*" (H. Egon Holthusen, "Reflexionen eines Deserteurs", in *Merkur*, Jg. 7, 1953, p. 78).

Desta obra se pode dizer, como de todas as obras de conteúdo pessoal, que foi escrita com intenção nitidamente autobiográfica (e de publicação) da parte do autor. Daí ser notória a presença do autor no texto: o narrador pensa a sua própria vida e opera a metamorfose desta em arte. Por detrás da representação estética das várias situações e na pessoa do narrador — personagem — indivíduo real (e também nas figuras de ficção) o leitor pode detectar "o homem em situação" de origem claramente sartriana.

A obra está escrita na primeira pessoa, o Eu narrador apresenta inequivocamente uma única perspectiva dos factos narrados — a sua própria —, descrevendo em pormenor e depois reflectindo subjectivamente, geralmente de forma dialéctica, sobre o objectivamente acontecido. Não segue uma cronologia rigorosamente linear: na grande analepse constituída pela obra registam-se repetições de evocações analépticas (Cf. KF, 125) e também prolepses, através das quais o narrador, situado no presente da situação narrada, parte dessa posição para referir acontecimentos posteriores (Cf. KF, 123). A caracterização das personagens e de si mesmo como protagonista e a descrição de objectos e lugares são apresentadas com exactidão quase obsessiva, notando-se um cuidado extremo na composição global da obra, cujos processos estilísticos variados são apontados pelo próprio narrador/ autor: num dado momento este atribui ao seu relato (lembremos o subtítulo— "*Ein Bericht*") a designação de "*Erzählung*" (*vd.* KF, 123) atribuindo-lhe implicitamente traços da narrativa ficcional.

Com efeito, é de salientar o uso frequente de técnicas narrativas (prática, como vimos, habitual nas autobiografias literárias) e, por outro lado, o tom lírico de certos passos, as descrições quase românticas da natureza reveladoras do apurado sentido visual de Andersch, o jogo de paralelismos e oposições de motivos e a força evocativa de numerosas imagens, traços caracterizadores da ficção. A verificação da existência destes processos formais leva-nos a corroborar a conclusão do crítico Colin Russ de que a neutralidade do subtítulo da obra não nos prepara para a leitura de um texto que não é um simples relato mas se aproxima no tom e técnicas de escrita da literatura ficcional[1], facto que teremos oportunidade de comprovar com minúcia ao longo da análise textual. O próprio narrador regista, aliás ironicamente, as mudanças de estilo que vai produzindo na elaboração do texto, atribuindo-lhe implicitamente traços próprios da narrativa ficcional, que tinham sido já objectivados na história de Werner Rott sobre a mesma temática, escrita anteriormente, *Flucht in Etrurien: "Während ich dies niederschreibe, fällt mir auf, daß ich in den letzten Absätzen den Stil des unmittelbaren Erzählens eines Erlebnisses, mit dem ich begann, verlassen habe und mich der breiter gesponnenen Reflexion, des Periodenbaus und der harmonikalen*

1 *Cf.* Colin A. H. Russ (ed.), *"Die Kirschen der Freiheit" and selected stories*, London, 1979, VIII-IX.

*Schönheit älterer Schulen bediene*" (KF, 14). O crítico V. Wehdeking define o texto de um modo plural: *"teils Lebensbericht, teils fiktionale Unsetzung, teils Essay mit epigrammatischen Zuschliff."*[1] Por outro lado, seguindo a terminologia da ensaísta Dorrit Cohn, podemos classificar esta obra de autobiografia de carácter reflexivo, próxima do monólogo, um texto tanto de evocação do passado vivido como de meditação sobre esse passado e sobre o presente da escrita[2].

Se nos alongámos na apresentação prévia de *Die Kirschen der Freiheit*, é justamente porque este é o escrito autobiográfico mais abrangente, que teremos de abordar repetidas vezes a propósito do tratamento literário de motivos diversos e que por isso será uma obra quase omnipresente no decurso deste trabalho.

Devemos igualmente expor algumas considerações introdutórias relativamente ao conjunto de textos designados de "*Franz Kien-Geschichten*" (e, por extensão, também aos que analogicamente podemos chamar "*die Werner Rott-Geschichten*"). Primeiramente importa detectar a origem do nome Franz Kien adoptado por Andersch como seu *alter ego*: já em 1971, depois da publicação de alguns contos em que esse era o nome do protagonista, Wehdeking o considerava a fusão dos nomes das duas figuras principais do romance de Elias Canetti, *Die Blendung* (1935), o que foi depois corroborado por Erhard Schütz e Irene Leonard. As figuras em questão são Peter Kien, um sinólogo eminente e Franz Metzger, um rapazinho de nove anos que (tal como o jovem Alfred Andersch) é uma criança silenciosa, individualista, que odeia a escola e entra em conflito com o pai autoritário e com seus irmãos bem integrados no meio social, que secretamente devora livros onde lhe são prometidas verdades profundas e a libertação da solidão[3]. Wehdeking comenta que a tentativa de Franz Metzger de se emancipar da casa paterna por meio duma aprendizagem de autodidacta tem uma analogia evidente na vida do jovem Andersch[4]. Na sua obra posterior Wehdeking confirma esta tese da génese do nome de Franz Kien, acrescentando que Andersch não desmentira a sua conjectura de 1971: "*Die Beziehung zu Anderschs Jugend, seiner Reaktion auf das repressive Milieu von väterlichem Konservativismus und schulisch elitärer, zugleich öder Drill-Pädagogik, ist evident*"[5]. Por sua vez E. Schütz observa

---

1 V. Wehdeking, *op. cit.*, 1980, p. 49.

2 "*Most retrospective narrators sooner or later tell their opinions as well as their lives, abandoning their past stories in favor of their present thoughts (...). The more digressive a fictional autobiographer, the greater his likeness to a monologist*" (Dorrit Cohn, *op. cit.*, 1978, p. 187).

3 *Cf.* Irene Leonard,*op. cit.*, 1986, p. 36.

4 *Cf.* V. Wehdeking, *Der Nullpunkt...*, 1971, pp. 110 e 179.

5 V.Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 118.

que, sendo a fusão de duas figuras ficcionais opostas, a composição do nome F. Kien contém indícios de contradições internas e dualidade caracterológica.[1]

A primeira descodificação da identidade de Franz Kien como o seu *alter ego* é feita por Andersch no ano de 1971, em que foram publicadas três histórias sobre essa figura: "*Dieser Franz Kien bin ich, das gebe ich offen zu*"[2]. Em 1977 tenta explicar o motivo da sua opção por este disfarce da sua identidade através do uso da terceira pessoa: "*Sie [die Erzählungen* Festschrift für Captain Fleischer, Mein Verschwinden in Providence, Alte Peripherie, Die Inseln unter dem Winde *und* Brüder] *handeln (...) von einem gewissen Franz Kien, der ich selber bin. Ich werde weitere Geschichten aus dem Leben Franz Kiens erzählen; es gibt im Leben eines Schriftstellers Augenblicke, in denen sich die Erinnerung zur Erzählung verdichtet, bei der er, aus irgendwelchen rätselhaften Gründen lieber die dritte als die erste Person Einzahl gebraucht*" (DS, in AAL, 89/90). Finalmente, no posfácio a mais uma história de Franz Kien — *Der Vater eines Mörders* (1980) — continua a interrogar-se longamente sobre as razões profundas da sua necessidade de alteridade literária, sem encontrar resposta satisfatória; sem quaisquer preâmbulos, é lançada a questão: "*Warum erfand ich mir für fünf Geschichten, — die hier vorliegende ist die sechste —, in denen ich Zustände und Ereignisse meines Lebens beschreibe und erzähle, einen Menschen namens Franz Kien als Figur, die erlebt, was in ihnen beschrieben und erzählt wird? Habe ich nicht schon ein paarmal ohne Umschweife erklärt, bei den Franz-Kien-Geschichten handele es sich um Erinnerungen an mich selber, um Versuche, eine Autobiographie in Erzählungen zu schreiben? Franz Kien bin ich selbst — aber wenn es so ist, warum bemühe ich ihn dann überhaupt, anstatt ganz einfach* Ich *zu sagen? Warum berichte ich von mir in der dritten Person, nicht in der ersten? (...) Warum zum Teufel halte ich mir dann eine Maske vors Gesicht, diesen Kien, einen Namen, nichts weiter? Eine Antwort darauf weiß ich nicht*" (VM, 129). Um curto texto do seu espólio publicado postumamente em 1981 inicia-se com as palavras seguintes que comprovam a sua permanente preocupação com este problema: "*Er heißt Franz Kien. Eigentlich merkwürdig, daß ich* Franz Kien *sage, anstatt* ich. *In* Die Kirschen der Freiheit, *die ich 1950 und 1951 schrieb, habe ich ohne Bedenken* ich *gesagt. Ich wäre damals gar nicht auf die Idee gekommen, ein Stück meines Lebens in der dritten Person zu erzählen. Später nannte ich mich Franz Kien, in Geschichten wie* Alte Peripherie, Brüder, Die

---

[1] *Cf.* E. Schütz, *Erschriebenes Leben. Autobiographie eines Autors*, in V. Wehdeking (Hg), *Zu A. Andersch*, Stuttgart, 1983, p. 136.

[2] *Apud* E. Schütz, *op. cit.*, 1980, p.41.

Inseln unter dem Winde, Festschrift für Captain Fleischer, *die vollkommen autobiographisch sind. Warum? Ich weiβ es nicht*"[1].

Por outro lado, Andersch não descodificou o nome de Werner Rott, que foi adoptado como primeiro *alter ego* e surge nos primeiros textos escritos entre 1941 e 1950, sendo entre 1961 e 1980 substituído por Franz Kien. Todavia o crítico E. Schütz desenvolveu uma teoria sobre a origem de apelido Rott que a seu tempo será referida.

A fim de abordarmos o problema suscitado pela natureza diversa dos escritos autobiográficos e dos escritos ficcionais contendo elementos pessoais, devemos retomar os conceitos forjados pelo crítico Philippe Lejeune e tentar aplicá-los às obras anderschianas. Assim, podemos falar de um pacto autobiográfico explícito que se estabelece entre o autor no acto da escrita e o leitor no acto da leitura, por exemplo em *Die Kirschen der Freiheit, Der Seesack* (que detém o subtítulo evidente *Aus einer Autobiographie*) e *Böse Träume,* em que o narrador se exprime na primeira pessoa. Devemos, contudo, observar que não se verifica rigorosamente a condição imposta por Lejeune para a existência do pacto autobiográfico, que se consegue pelo uso de um mesmo nome para o autor no título e para o narrador/protagonista no interior do texto, como é o caso de *Confessions* de Rousseau ou de *Les Mots* de Sartre: "*Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de l'identité du nom (auteur--narrateur-personnage) renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture*"[2]. Este facto sugere-nos desde já a constatação de que no caso dos escritos pessoais de Andersch não se trata duma autobiografia no sentido tradicional, o que será comprovado ao longo do estudo dos textos[3]. Seguindo as reflexões de Lejeune, podemos definir a especificidade do pacto autobiográfico criado entre Andersch e os seus leitores: "*le personnage n'a pas de nom dans le récit, mais l'auteur s'est déclaré explicitement identique au narrateur (et donc au personnage), puisque le récit est autodiégétique, dans un pacte initial*"[4], facto que se verifica facilmente por exemplo no início do fragmento póstumo *Böse Träume* (1981).

---

[1] "Aus dem Nachlaβ von A. Andersch: "*Der Erzählte*", in *Kürbiskern*, 1, 1981, p. 114. Oportunamente apresentaremos o desenvolvimento e a interpretação possível destas múltiplas afirmações de Andersch sobre os processos literários usados na escrita das suas evocações.

[2] Philippe Lejeune, *op. cit.*, 1975, p. 26.

[3] Refira-se ainda uma afirmação de Lejeune aplicável ao relato *Die Kirschen der Freiheit*: "*Le récit est indéterminé et compatible avec un pacte autobiographique*" (Lejeune, *op. cit,*. 1975, p. 27).

[4] Lejeune, *op. cit.*, 1975, p. 30.

Por outro lado, em obras que neste trabalho constituem material de estudo apenas subsidiário — romances e narrativas de ficção — poderá falar-se de pacto romanesco, ao qual Lejeune atribui a prática patente da "não-identidade" (o autor e a personagem não têm o mesmo nome) e a atestação de "ficcionalidade" (em geral é o subtítulo *romance* que desempenha esta função na capa do livro)[1]. Este pacto aplicar-se-á portanto aos romances *Sansibar oder der letzte Grund, Efraim* e *Winterspelt* e à maior parte das *Erzählungen* e contos de Andersch, textos ficcionais que contêm referências e elementos pessoais dispersos. Resta porém uma parte relevante da escrita autobiográfica de Andersch — as histórias de Werner Rott e de Franz Kien, em que um narrador na terceira pessoa narra as vivências dos protagonistas com aqueles nomes, que são nomes fictícios do autor. Não há pois, em rigor, um pacto romanesco (não se trata exactamente de romances/contos autobiográficos no sentido tradicionalmente atribuído, por exemplo, a *Der grüne Heinrich,* de Gottfried Keller), nem igualmente um pacto autobiográfico evidente, pelo que se pode concluir que na classificação lejeuniana não é contemplado este tipo de escritos pessoais.

Num capítulo sobre as histórias autobiográficas de Andersch e que tem como epígrafe a conhecida frase de Bertolt Brecht "*In der dritten Person leben*" seguida do subtítulo "*Alfred Andersch als Franz Kien*", a autora Irene Leonard afirma que o que Goethe disse da sua obra como sendo "*Bruchstücke einer großen Konfession*" é sem dúvida válido para a maior parte dos escritores; porém, "*in den wenigsten Fällen sind die Entsprechungen zwischen innerer und äußerer Biographie so unverhüllt wie im Fall von Alfred Andersch. (...) Die Kien-Geschichten, die Andersch dem Leser als zusammenhängende innere Biographie anvertraut, sind (...) ein Zeugnis dafür, wie Andersch Wirklichkeit, d.h. Autobiographie, in Kunst verwandelt, wobei Kunst ihm schon hier zum einzigen Medium der Wahrheitsfindung wird*"[2].

Apresentamos seguidamente em esquema os diversos textos autobiográficos de Andersch que serão analisados ou apenas referidos neste estudo, com a indicação do tempo em que decorre a acção narrada e das respectivas datas de escrita e de publicação, algumas apenas por aproximação. O esquema, que parte da data exacta ou aproximada da diegese, tornará mais clara a relação de frequência e de valorização de determinadas vivências em momentos-chave da existência do escritor no acto de transposição literária. Simultaneamente, verifica-se que vivências mais antigas são transferidas para a escrita muito posteriormente aos factos vividos (o exemplo mais flagrante é *Der Vater eines Mörders*), enquanto certas experiências são evocadas pouco tempo depois (cf. *Flucht in Etrurien*). Estas observações confirmam a ausência de sequência

---

[1] Cf. Lejeune, *op. cit.*, 1975, p. 27.

[2] I. Leonard, *op. cit.*, 1986, p. 35.

cronológica usada por Andersch no desfiar das suas recordações e a irregularidade quase caótica dos seus apelos à memória para de novo vivificar no corpo da escrita factos (aparentemente) desligados, obedecendo talvez apenas ao critério da liberdade associativa da "memória involuntária".

**Esquema dos textos autobiográficos analisados: datas da diegese, da escrita e da publicação**

| Título | Data da diegese | Data da escrita | Data da 1ª publicação |
|---|---|---|---|
| *Die Kirschen der Freiheit* | 1919-1944 | 1950/51 | 1952 |
| *Der Vater eines Mörders* | 1928 | 1979/80 | 1980 |
| *Skizze zu einem jungen Mann* | entre 1929-33 | *c.* 1941 | 1983 |
| *Erste Ausfahrt (Sechzehnjähriger allein)* | *c.* 1930 | 1944 | 1944 |
| *Alte Peripherie* | 1930 | 1963 | 1963 |
| *Lin aus den Baracken* | 1932 | 1979 | 1979 |
| *Drei Phasen* | 1932, 1933, 1944 | 1949 | 1958 |
| *Die Inseln unter dem Winde* | 1933 | 1976 | 1971 |
| *Fraülein Christine* | entre 1933 e 1944 | 1944 | 1945 |
| *Brüder* | 1939 | 1971 | 1971 |
| *Jahre in Zügen* | 1943 | 1943/1946 | 1946 |
| *Der Terrassen-Morgen...* | *c.* 1943 | *c.* 1943 | 1982 |
| *Heimatfront* | 1943 | 1946 | 1981 |
| *Cadenza Finale* | *c.* 1943 | 1951 | 1951 |
| *Flucht in Etrurien* | 1944 | *c.* 1947 | 1950 |
| *Tagebuchblatt aus der Eifel* | 1944 | 1945 | 1989 |
| *Amerikaner — Erster Eindruck* | 1944 | 1944/45 | 1981 |
| *Festschrift für Captain Fleischer* | 1945 | 1971 | 1971 |
| *Hundert Pfund* | 1945 | 1945 | 1989 |
| *Mein Verschwinden in Providence* | 1944, *c.* 1970 | 1971 | 1971 |
| *Erinnerung an eine Utopie* | 1944/5 | 1960 | 1977 |
| *Der Redakteur 1952* | 1952 | 1969 | 1969 |
| *Achtmal zehn Sätze* | várias datas | 1973 | 1973 |
| *Der Seesack* | 1944, 1977 | 1977 | 1979 |
| *Böse Träume* | 1979 | 1979 | 1980 |

# 1. O mundo da infância e da adolescência

## 1.1. A influência do ambiente familiar

> "*Von meinem vierzehnten bis zu meinem sechzehnten Jahre wohnte ich dem Sterben meines Vaters bei*" (KF, 16).

Sendo vasto o campo autobiográfico elevado por Andersch à categoria de espaço estético-literário, é contudo relativamente limitado o tratamento das vivências familiares, pelo menos no seu peso quantitativo.[1] Por outro lado, mesmo no fim da vida, na narrativa *Der Vater eines Mörders*, a sua última obra, o escritor registou ficcionalmente com o máximo pormenor um único mas determinante episódio da sua adolescência: essa obra é a cristalização estética dum momento-chave na vida do "alter ego" Franz Kien, aos catorze anos. Até à publicação dessa obra em 1980 somente em *Die Kirschen der Freiheit* Andersch fizera breves alusões a experiências da infância e da adolescência, que servem apenas de introdução e suporte ao tema central do relato. Só no primeiro capitulo "*Der Park zu Schleißheim*" (cujo título, aliás, aponta para uma experiência concreta de natureza diversa que a seu tempo analisaremos), o Eu narrador faz a evocação da figura pungente de seu pai, figura que dominou dolorosamente os seus primeiros anos de vida.

Primeiramente é notório que a instância do discurso em *Die Kirschen der Freiheit* se mantém desde o início a primeira pessoa do singular, assumindo-se portanto a obra como um relato autobiográfico, embora o subtítulo *Ein Bericht*, como vimos, não dê imediatamente ao leitor uma ideia clara da natureza desse "relato". Mas o que há de mais original nesta crónica pessoal e se torna evidente logo no início é o facto de, aparentemente, não ser total por parte do narrador a assunção de um Eu

---

[1] Em contrapartida verificamos que a grande parte das reflexões autobiográficas a que se entregaram esritores contemporâneos é dedicada apenas às primeiras experiências de vida: *Les mots*, de Sartre, *Jugend*, de W. Koeppen, *Kindheitsmuster*, de C. Wolf, etc.

subjectivo: com efeito, é essa a impressão imediata sugerida pela leitura da frase inicial:[1] "*Weiß nicht mehr genau, in welche Jahreszeit die Räterepublik fiel*" (KF,9), em que é omitido o pronome pessoal. Este processo repete-se frequentemente ao longo de toda a obra no início de numerosas frases mesmo no tempo passado: "*Sah kürzlich einen Film...* (KF,21). 0 pronome *ich* surge apenas no meio de proposições onde, por motivos de correcção gramatical, seria obviamente impossível a sua omissão. Tendo nós conhecimento de que, quer antes quer depois da escrita desta obra, Andersch encontra formas camufladas de expressão do Eu autobiográfico, podemos interpretar o uso da forma verbal sem pronome como uma primeira tentativa, ainda rudimentar, de não abrir totalmente logo de início o jogo da identidade do sujeito. Sintomaticamente, essa omissão não se verifica nos escritos posteriores que apresentam a primeira pessoa do singular como instância narrativa como, por exemplo, em *Hohe Breitengrade* (confronte-se com a citação *supra*, a frase "*Ich erinnere mich nicht mehr genau...*", HB, 22), e ainda em *Der Seesack* e em *Böse Träume*. Os críticos Schütz e Wehdeking atribuem este pormenor estilístico ao facto de a função essencial da escrita deste relato ser o desenvolvimento dum processo de autodescoberta pelo Eu narrador, em busca de uma identidade então ainda muito insegura: "*Die fortwährende Elision des Ich in den Satzanfängen(...) ist nicht nur modischer Amerikanismus, sondern deutet auf die tiefe Verunsicherung der eigenen Identität hin, um die der gesamte Text kreist, gegen die er sich durch dezionistische Akte, durch* Setzung *der Freiheit und* Entscheidungen *zu retten versucht*"[2]. Wehdeking, por sua vez, considera que a elisão do pronome antes de formas verbais que designam o processo da criação literária (por exemplo, "*Entwarf eine Skizze meines Bildes vom Menschen. Beschrieb den Menschen....*", KF, 88) tem um efeito nefasto ("*störend und manieriert*") e alarga pertinentemente a interpretação de Schütz ao contrastar o último capitulo — a descrição do acto de deserção que marca um

---

[1] Damos um grande relevo ao início desta obra como ao dos outros escritos autobiográficos de Andersch, por termos consciência da importância que tem a primeira frase como detentora do tom geral do texto e reveladora, no acto de comunicação com o leitor, do estatuto do narrador, da situação narrativa e da perspectiva adoptada, tal como foi estudado pelo crítico Wulf Segebrecht: "*Am Anfang einer erzählenden Dichtung entscheidet sich viel. Hier wird entschieden, welche Rolle der Erzähler zu spielen gedenkt und welche er seiner Leserschaft zugedacht hat. Die Positionen, die hier eingenommen werden, können im weiteren Verlauf der Erzählung zwar noch variiert werden, aber alle Veränderungen beziehen sich auf die Ausgangspositionen des Anfangs*". (Wulf Segebrecht, *Über Anfänge von Autobiographien und ihre Leser*", 1969, in Günter Niggl, (Hg.), *op. cit.*, 1989, p.158).

[2] Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 41.

momento de autodescoberta e realização do sujeito —, em que não se verifica a elisão do pronome, com os capítulos anteriores:"*Tatsächlich bestätigt das völlige Fehlen der Ich-Elision(...) im Schlußkapitel der* Wildnis-*Darstellung die geglückte Ich-Findung*"[1].

O Eu narrador de *Die Kirschen der Freiheit* caracteriza a sua infância como um tempo marcado ao ritmo mecânico dum relógio, do qual a reminiscência mais viva é a de um sentimento de tédio ensombrando toda a sua vida de menino e projectando-se ainda no momento presente da evocação: "*In der übrigen Zeit lief meine Kindzeit ab wie ein Uhrwerk. Wenn ich an sie denke, ergreift mich wieder das Gefühl der Langeweile(...)*" (KF, 11).[2] As duas palavras-chave desta primeira confissão do narrador, transportado pela acção da memória aos seus primeiros anos, — *Uhrwerk* e *Langeweile* — dão conta da aridez da infância sombria e monótona de uma criança cuja exigência de fantasia e colorido se defrontavam com uma realidade baça, conflito que viria a manifestar-se na sua necessidade de evasão do mundo real através do exercício da imaginação e da prática da leitura. Esta autocaracterização do Eu narrador como criança e adolescente oferece ao leitor um momento de leitura intertextual se o confrontarmos com a figura do jovem ajudante de pescador no romance de 1957, *Sansibar oder der letzte Grund* — "*der Junge*", como é designado, portanto sem nome próprio —, que ocupa grande parte da diegese; ambos têm em comum o gosto da leitura, alimento das suas ilusões (na obra da ficção o livro favorito é *Huckleberry Finn*), a capacidade de sonhar e principalmente o imenso desejo de fuga, como revelam as frases iniciais que caracterizam o jovem e dão o tom à temática central do romance, a necessidade e a ânsia de evasão: "*Der Mississipi wäre das Richtige, dachte der Junge(...). Verstecken war übrigens nicht das Richtige(...), man mußte weg sein*" (SG,7).

É num quadro de desolação que surge ao narrador a evocação melancólica da figura do pai, um fanático nacionalista que haveria de arrastar até à morte prematura as suas dores físicas e as suas desilusões ideológicas — a amargura da derrota militar da Alemanha e a humilhação política. A visão triste de um homem cujo destino foi partilhado por muitos alemães em 1918 torna-se, na evocação do Eu narrador, uma

---

[1] V.Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p .55.

[2] Note-se através do sintagma "*Wenn ich an sie denke*" a clareza da distinção entre o narrador presente dominando o passado e o objecto evocado — um sentimento infantil que se prolonga consequentemente no presente ("*ergreift mich wieder*"). Este "re-viver" justifica neste passo concreto a concepção bergsoniana do tempo — o chamado "tempo-duração", conceito que oportunamente analisámos.

imagem de herói trágico que passa dolorosamente pela vida e pela História como símbolo da entrega a um ideal destruído, da solidão dramática e da morte inglória: "*Er kam nach Hause, nicht nur ein geschlagener sondern auch ein entehrter Held*" (KF, 15); "*(...)Ich sah die Einsamkeit, die ihn umgab(...). Etwas fürchterlich Tragisches war um ihn*" (KF, 17). Dois anos da adolescência do Eu narrador, entre os catorze e os dezasseis, são dominados pela vivência da morte lenta de um pai cuja existência fora arruinada pela força das circunstâncias exteriores[1]; as palavras escolhidas para a evocação ultrapassam em muito os limites do simples relato dum momento autobiográfico para atingirem um valor estético autónomo: "*In der Erschöpfung enthüllte das Haupt aus gelbem Wachs eine Menschen-Natur, die sich aus Selbstlosigkeit einer politischen Idee verschrieben hatte und darum zugrunde ging. Mein Vater hatte kein Geld, weil er die Niederlage Deutschlands zu seiner eigenen gemacht hatte*"(KF, 18). Mas o estatuto de figura trágica do pai é mais claramente definido quando é evocado o seu extremo sacrifício: a decisão de não pôr voluntariamente termo aos seus sofrimentos apenas por dedicação à família que, conforme a lei respeitante aos auxílios a feridos de guerra, deixaria de receber a renda do Estado se a morte fosse por suicídio: "*So nahm er es auf sich, unter der Geißel eines Grans Zucker, das sein Blut nicht ausscheiden konnte, dem Tode entgegenmartert zu werden*" (KF, 19).

Transpondo o motivo da evocação da imagem paterna para o domínio da literatura ficcional de Andersch, devemos mencionar novamente o romance *Sansibar oder der letzte Grund* (1957), em que o pastor protestante Helander, personagem trágica situada numa constelação de cinco figuras envolvidas num acto de resistência contra as autoridades nazis, apresenta alguns traços característicos da imagem do pai. Através dele processa-se de modo ficcional uma evocação de carácter pessoal, não obstante a diferença óbvia que separa a pessoa real da personagem fictícia: ao fanatismo nacionalista daquela opõe-se a revolta desta contra a ideologia e a prática nacional-socialistas, mas há uma característica comum que os aproxima: ambos são atingidos exactamente pelo mesmo mal físico, e sofrem a consequência de ferimentos no campo de batalha e a impossibilidade de cicatrização devido à sua doença. Helander ferido em Verdun dirige-se ao seu Deus: "*Herr, hatte er gebetet, laß die Operationswunde nicht aufbrechen (...) denn sonst bin ich geliefert (...), Ich habe zu viel Zucker im Blut, als daß die Wunde dann noch heilen könnte (...). Meine Wunde wird aufbrechen, hatte er gedacht*" (SG, 48/49). É assim apresentado na forma de monólogo interior, que neste

---

[1] Deve acentuar-se que na figura de seu pai Andersch foca pela primeira vez a questão, mais tarde aplicável a si próprio, da força destrutiva exercida violentamente pelas condições históricas, sociais e políticas dum regime autoritário sobre a vida pessoal dos cidadãos.

ponto adquire a nuance de prece a Deus, um traço comum às duas figuras — a real e a fictícia; essa característica volta a ser referida depois em forma de narração, incluindo o discurso indirecto livre, e ainda no modo cénico através do discurso directo. Em contraste com as referências rápidas e objectivamente narradas no relato autobiográfico — "*(...) indessen meines Vaters politisches Fieber zusammen mit seiner Zuckerkrankheit aufstieg. Als ein Granatsplitter ausschwärte, den er noch im Bein trug, schloß sich die Wunde nicht mehr(...). Ich sah wie er ins Krankenhaus geschafft wurde, wo man ihm das rechte Bein abnahm* " (KF, 16) —, o discurso da ficção permite ao escritor o alargamento do tema com a já mencionada inclusão de diversas formas de apresentação que tornam a leitura mais viva e mais realista; assim, através desta análise paralela, pode verificar-se a concreta possibilidade de a narrativa ficcional ultrapassar em poder de evocação e em força sugestiva o mais fiel e objectivo relato da realidade, sem que seja prejudicado o requisito da verdade autobiográfica. A amarga resignação a uma vida destruída , a ausência total de alegria de viver manifestadas pela pessoa autêntica (*"(...)war sein stolzes, männliches Gesicht von Leere und Trauer erfüllt*" (KF, 17), correspondem na figura inventada, à perda da confiança em Deus: "*Ist Gott denn ein Götze, dachte er, nur weil er sich nicht mehr um uns zu kümmern scheint? Weil er keine Gebete mehr hört? Keine Gebete gegen die aufbrechende Wunde eines Beinstumpfes, keine Gebete um Hilfe gegen die Anderen?*" (SG, 51).[1]

Nesta obra a temática do sofrimento permanente de Helander é tratada em vários capítulos e a personagem, semelhantemente à evocação que o narrador de *Die Kirschen der Freiheit* faz de seu pai, é apresentada como um mártir da dor física, do sofrimento moral por ter vacilado na sua fé e da sua revolta contra o poder político tirânico: "*Gott war abwesend, er lebte in der größten überhaupt denkbaren Ferne und die Welt war das Reich des Satans*"; "*Ich muß sterben (...), ich bin ein zum Tode Verurteilter, ich bin am Ende meines Lebens angelangt*" (...) (SG, 91 e 93). Estes breves exemplos escolhidos entre muitos possíveis revelam o alto nível de verdade poética atingido pelo narrador do romance que, através duma personagem romanesca e do discurso ficcional, consegue evocar uma figura real extratextual e dela traçar um retrato tão autêntico que completa largamente o apresentado na narrativa autobiográfica.[2]

A figura do pai surgirá também como contraponto importante a outra personagem na obra *Der Vater eines Mörders*, que em breve analisaremos.

---

[1] A designação *"die Anderen"* é usada em toda a obra por esta e outras personagens como eufemismo aplicado às autoridades políticas e policiais do nacional-socialismo., com o sentido de distanciação crítica e oposição.

[2] Mais uma vez se concretiza na prática da escrita anderschiana o problema teórico abordado no capítulo I deste trabalho — a "verdade" da ficção.

A figura da mãe aparece muito fugazmente mas em momento decisivo: seria ela, como já dissemos, a conseguir a libertação de seu filho da prisão e é verdadeiramente um hino de gratidão filial que é expresso nas palavras com que Andersch autobiógrafo evoca o facto de, pela segunda vez, lhe dever a vida (*Cf*, KF, 40). A publicação póstuma do volume de cartas escritas por Andersch a sua mãe entre 1943 e 1975 são bem a demonstração do amor de uma vida inteira. Por outro lado, uma anotação num manuscrito apresenta entre outros o tópico *"Mama"*, o que denuncia a possível intenção de Andersch de escrever mais longamente sobre a figura de sua mãe.

## 1.2. A vivência infantil da religião

> *"Die Konfirmation ist für mich (...) nichts als eine peinliche Angelegenheit gewesen"* (KF, 12).

São sucintas as referências do narrador autobiográfico à sua vivência infantil da religião, contudo são suficientemente reveladoras da sua posição perante o fenómeno divino. É importante focar este tema, pois embora esteja pressuposto no conjunto da obra anderschiana o agnosticismo do autor, não há dúvida de que o problema da existência e da essência de Deus está subjacente em muitos passos e por vezes é expresso abertamente[1]. No primeiro capítulo do relato autobiográfico é evocado o dia da sua confirmação na igreja luterana como apenas uma penosa cerimónia em que a criança de treze anos participa: *"(...) ohne rechtes Bewußtsein von dem sakramentalen Akt(...) mit einem Anflug von Hohn gegen die weihevolle Rührung, die mir aus der Gemeinde wie eine klebrige Masse entgegenzufließen schien"* (KF, 13). Andersch resume a sua atitude perante a religião a partir da perspectiva de adulto e põe a questão mais profunda da anulação dos efeitos do baptismo como consequência do abandono da prática religiosa, problema que não resolve e deixa em aberto: *"Ich habe später die lutheranische Kirche verlassen und seither kein Bekenntnis zu einer anderen christlichen Konfession abgelegt. Die Antwort auf die Frage, ob ich dadurch das Sakrament der Taufe aufgehoben habe, überlasse ich den Theologen und meinem eigenen Gewissen"*(KF, 14).

---

[1] Segundo S. Reinhardt, Andersch desligou-se da igreja evangélico-luterana em 1943, mas aceitava o catolicismo de Gisela e a devoção de sua mãe à Virgem Maria; de acordo com o seu diário — *Tage- und Nächtebuch*, não acreditava em Deus, via-se como pagão (*apud* Reinhardt, *op. cit.*, pp. 90 e 619).

Esta citação é paradigmática duma situação típica criada pela escrita autobiográfica: a evocação feita por um Eu narrador cuja identidade é coincidente com a do Eu narrado (sujeito/objecto) por meio da narração imediata duma vivência é seguida, sem qualquer interrupção, pela reflexão do sujeito narrador situado no presente, marcando claramente a distância em relação ao objecto narrado. Esta "*décalage*" entre dois sujeitos, dois tempos e dois Eus narrativos é a problemática-base do acto evocativo no que respeita à fixação da identidade do Eu narrador. Curiosa e original no caso de Andersch é a percepção lúcida do Eu narrador situado no presente, que faz uma autocrítica em relação à quebra de unidade narrativa provocada pelo salto de um nível de narração para outro: "*Während ich dies niederschreibe fällt mir auf, daβ ich in den letzten Absätzen den Stil des unmittelbaren Erzählen eines Erlebnisses, mit dem ich begann, verlassen habe und mich der breiten gesponnenen Reflexion, des Periodenbaus und der harmonikalen Schönheit älterer Schulen bediene*" (KF, 14). Esta observação, que anuncia o forte pendor de Andersch para a auto- ironia, constitui uma censura curiosa à tendência reflexiva própria do autobiógrafo. É significativo o facto de este desvio do sujeito narrador para a meditação sobre o objecto narrado, surgido numa das páginas iniciais, vir a ser frequentemente repetido ao longo da obra embora, pelo menos expressamente, não volte a ser alvo de autocrítica. Ainda mais claramente é expressa a distanciação entre o Eu da escrita e o Eu da vivência (*"das erzählende Ich"* e *"das erlebende Ich"*) num passo da obra em que o narrador descreve um episódio do seu débil relacionamento com os "camaradas" de guerra, e logo se alarga em considerações sobre a verdade subjectiva da escrita. Consciente da impossibilidade de coincidência dos pensamentos do Eu do presente com a experiência vivida pelo Eu do passado, confessa: "*Kein Gedanke daran, daβ ich das alles so überlegte, wie ich es* jetzt *niederschreibe, als ich* damals *die Kolonne an mir vorbeifahren sah (...)* "(KF, 71, sublinhados nossos).

A temática de Deus é de novo focada nesta obra, o que prova que a separação da igreja não significou o abandono das preocupações do narrador em relação aos problemas de ordem teológica: no momento da deserção em que considera ter alcançado a liberdade, o "*Ich-Erzähler*" situado no presente comenta esse instante do passado, identificando a liberdade com a solidão em Deus ou no Nada, e põe a si mesmo a questão da existência ou inexistência de Deus, acabando por estabelecer a identidade entre Deus e o Nada: "*Die Freiheit ist das Alleinsein mit Gott oder dem Nichts. Ich weiβ nicht genau, ob es Gott gibt. Aber es scheint mir ziemlich absurd anzunehmen, es gebe ihn nicht. Gäbe es ihn nicht, so wäre an seiner Stelle das Nichts(...). Gott würde in das Nichts eintreten und es göttlich machen. Das Nichts wäre Gott*" (KF, 113). Difícil é poder tirar destas palavras a conclusão lógica e definitiva

de que o narrador se tornou niilista e ateu, pois logo a seguir, duvidando uma vez mais da existência de Deus, afirma paradoxalmente que sempre orou a Deus: "*Dabei weiß ich nicht mehr genau, ob es Gott gibt. Aber ich habe immer zu ihm gebetet*" (KF, 114); tal como aconteceu nesse preciso momento da saída das fileiras do exército, algures num campo de Itália, quando o Eu narrador como que é possuído de fervor religioso: "*Zwischen den Häusern von Vejano habe ich gebetet: Laß mich zu Dir in die Wildnis entkommen! Hilf mir! Laß mich alleinsein mit Dir*" (KF, 114).

Outra questão é posta neste ponto pelo Eu narrador: a afirmação, aparentemente reveladora da aproximação das teorias panteístas do filósofo Espinosa, de que Deus se encontra presente na natureza. Com efeito, ao situar a fuga num local ermo, o narrador aproxima esse instante do passado das suas vivências actuais, ligando passado e presente através da concepção da identidade de Deus e da sede da entidade divina: "*Wie an jenem Nachmittag in Vejano gehe ich gerne von den Häusern fort in die Wildnis, weil ich nur in der Wildnis mit Gott oder dem Nichts allein sein kann*" (KF, 113). Mas continuando dialecticamente o fluxo das suas reflexões, o narrador nega a possibilidade duma interpretação logicamente imediata: a de que seria um adorador da natureza considerada esta como o lugar eleito da presença divina: "*Die Kirche war ein leeres Haus, und um Gott zu treffen, mußte man von den Häusern fortgehen: in die Wildnis. Selbstverständlich meine ich damit nicht, daß man Gott im Wald anbeten solle. Ich bin kein Naturschwärmer.*[1] *Ich meine damit die Alleingänge in die Wildnis Gottes*" (KF, 113/4). O cúmulo do paradoxo contido nesta cadeia de afirmações é atingido nos parágrafos seguintes em que o narrador, como que esquecido já da sua profissão de não-fé no Deus-Natureza, se espraia num longo momento descritivo; neste, vários elementos da natureza, os rochedos brancos e fosforescentes, os prados dum verde sombrio, o rio sussurrante, os arbustos floridos de amarelo, os campos de trigo maduro à luz do poente (cf. KF, 114/5), são evocados em palavras de grande beleza que traem claramente a paixão da natureza inegavelmente sentida pelo narrador.

---

[1] Esta observação mereceria ser objecto de análise que levaria a um veemente desmentido; com efeito, sendo objectivo e realista, Andersch revela-se um verdadeiro adorador da Natureza (é certo que não "visionário"), entregando-se a descrições rigorosas mas simultaneamente apaixonadas dos mais variados aspectos da criação, desde paisagens de horizontes infinitos até ao mais pequeno pormenor da vida natural; isto é notório particularmente nos seus livros de viagens.

## 1.3. A primeira visão da realidade política.

> "*Sah damals mit meinem fünfjährigen Kindergesicht (...) auf sie hinab, aber wußte noch nicht, daß sie zum Erschißen geführt wurden* " (KF, 10).

Antes de passarmos à análise da experiência escolar que nos ocupará mais longamente, deve ser referida a primeira experiência infantil narrada logo no princípio do relato autobiográfico *Die Kirschen der Freiheit*, curiosamente uma longínqua reminiscência que perante a consciência do narrador adulto toma uma coloração política: a criança de cinco anos que ele era em 1919 viveu inconscientemente um episódio da queda da república dos sovietes em Munique e o narrador evoca essa visão infantil para iniciar a sua primeira confissão autobiográfica que abre com as seguintes palavras: "*Weiß nicht mehr genau, in welche Jahreszeit die Münchner Räterepublik fiel (...) War, glaub ich, (...) ein dunkler, schmutziger Frühlingstag, an dem sie Menschen in langen Reihen die Leonrodstrasse in München entlangführten (...) um sie (...) zu erschießen*" (KF, 9). A consciência do alcance ainda não político mas humano desse facto teve-a o narrador ainda adolescente,[1] apenas alguns anos mais tarde, ao pôr perante si mesmo a questão das reacções experimentadas, não pelos condenados à morte mas pelos seus executores, aos quais vai atribuindo diversos sentimentos possíveis: a cólera, a estupidez, a obediência a ordens. Aos dois planos temporais da infância e da adolescência o narrador acrescenta um terceiro, o momento presente, em que evoca as reflexões ingénuas dos seus catorze anos para confessar a sua incompreensão, que se mantém ainda na idade adulta, das relações entre carrasco e vítima, interrogando-se por que razão aquele não toma a iniciativa de deixar fugir o seu prisioneiro, libertando-o. O narrador omniscientemente dominador de todos os tempos das suas reminiscências não só desmistifica a amálgama temporal criada pelo jogo da linguagem, como faz questão em repor a verdade das suas evocações, destacando os pensamentos do presente como inexistentes no passado evocado: "*Gebe zu, daß mich solche Gedanken in der Zeit, in der ich konfirmiert wurde, nur selten beschäftigten*" (KF, 10/11). Este episódio tem importância por constituir a mais remota evocação de ordem política, obviamente não consciencializada como tal, mas que, sendo analisada numa perspectiva psicanalítica, teve seguramente ressonâncias profundas no espírito infantil, pela primeira vez confrontado com o fenómeno da

---

[1] Esta é a razão porque situamos neste momento da análise, e não logo no início, a recordação mais antiga do Eu narrador; com efeito são as suas reflexões sobre essa longínqua experiência, feitas por volta dos catorze anos, que revelam maior interesse para o nosso trabalho.

perseguição por motivos políticos. Irene Leonard comenta este passo do relato — que, não por acaso, é iniciado com essa evocação —, dando-lhe a devida relevância: "*Thematisch und psychologisch neu ist ein wesentliches autobiographisches Element. In ihm liegt der Kern zu Anderschs Antimilitarismus (...). Dieser Schock wirkt nach*"[1].

### 1.4. A experiência escolar

> "*Ich mußte das Gymnasium bereits am Ende der Untertertia verlassen*" (KF, 12).

As reminiscências do período escolar do narrador de *Die Kirschen der Freiheit* (e também do protagonista de *Der Vater eines Mörders* — a última história de Franz Kien —), podem resumir-se à frase acima transcrita. Com efeito, a única página do relato de 1952 que lhe é dedicada e toda a narrativa de 1980 têm como ponto fulcral o momento da expulsão da escola vivido pelo adolescente de catorze anos por motivo de falta de aproveitamento nas disciplinas de Grego e Matemática o que, segundo o narrador, se devia à sua confessada incapacidade de aprender uma língua segundo as leis gramaticais e de compreender as fórmulas matemáticas ou seguir o pensamento filosófico (*Cf.* KF, 12). Todo o universo escolar constituía um mundo de pesadelo em que as únicas fontes de interesse do adolescente ávido de fantasia eram os aquários com peixes doirados e a sensibilidade e espiritualidade de um dos professores, a única excepção num ambiente entediante e sombrio: "*In der Eingangshalle des Wittelsbacher Gymnasiums konnten mich nur die Aquarien fesseln (...). Ich wartete auf die Naturkunde-Stunde bei Professor Burckhardt (...). Aber die empfindliche Geistigkeit von Burckhardts Unterricht war nur ein Intermezzo in einer Welt, die mich mit Überdruß erfüllte*" (KF, 11/12). O narrador do relato confessa os seus sentimentos de criança em relação à aprendizagem e à rígida instituição escolar da época guilhermina: "*Sie [die Lehrer] hatten besser daran getan, einzusehen, daß ich überhaupt nichts* lernen *wollte; was ich wollte, war: schauen, fühlen und begreifen*" (KF, 12). Possivelmente não dotado, por temperamento e inadequação do ensino, para um *curriculum* escolar regular, o adolescente preferia aprender na vida: olhar, sentir e

---

[1] I. Leonard, *op. cit.*, p. 56.

compreender a realidade através da sua imaginação e sensibilidade. A frase transcrita, sobretudo os três verbos cognitivos, com que o "*erzählende Ich*" tenta interpretar as atitudes do "*erzählte Ich*" perante o fenómeno do conhecimento do mundo, encerram de certo modo um plano de vida — diríamos mesmo, um programa literário, pressentido e ainda inconscientemente expresso nos desejos profundos do jovem ; a verdade é que na primeira fase da adolescência o Eu vivencial está já voltado para a vida real dos homens e desinteressado do mundo dos livros escolares[1] na ânsia de captar a realidade de modo directo; desejo lapidarmente resumido na resposta que, na narrativa *Der Vater eines Mörders*, Franz Kien dá ao reitor do liceu que o interroga sobre os seus objectivos profissionais para o futuro:"'*Schriftsteller*" (VM, 89).[2] Contra todas as hipóteses e possibilidades concretas, o "mau aluno", em breve expulso da escola, afirma a sua vontade de se entregar toda a vida à expressão do seu Eu por meio da linguagem. Nem antes nem depois deste momento o escritor atribui — quer a si próprio como Eu narrador quer a uma sua personagem com funções de "*alter ego*" — a expressão tão clara e imediata dos seus sonhos da adolescência: ser escritor, querer ver, sentir e compreender; mas esse foi na verdade o objectivo perseguido desde a primeira fixação no papel da sua observação da vida e experiência do mundo, em 1941.

Trinta anos após a breve referência à sua experiência escolar contida no relato autobiográfico, Andersch retoma a evocação dessa longínqua vivência infantil, na última fase da sua vida, o que confirma a natureza profunda do traumatismo causado pela expulsão da escola: deste resulta a narrativa *Der Vater eines Mörders. Eine Schulgeschichte*. Esta obra — diferentemente da grande maioria das obras anderschianas — apresenta uma estrutura simples: é a reconstituição linear da acção rigorosamente contida em cinquenta minutos duma aula de Grego num liceu humanista de Munique — o Liceu Wittelsbach —, numa data determinada: uma manhã de Maio do ano de 1928. A linearidade do relato, não dividido em partes ou capítulos e que se desenrola desde a entrada inesperada do Reitor do Liceu, que vem inspeccionar o estado dos conhecimentos da turma, até ao final da aula, é apenas quebrada por uma longa analepse, curtas evocações e por uma prolepse. A acção e a

---

[1] Cumpre-nos fazer aqui uma restrição relativamente ao desinteresse do narrador pelos livros de estudo; em monólogo interior o seu "alter ego" testemunha na narrativa de 1980 o seu entusiasmo por leituras extra-escolares: "*(...) aber ich habe inzwischen die Grammatik nicht mehr angeschaut (...) und an den Abenden habe ich Karl May gelesen*",Durchs wilde Kurdistan " (VM, 79).

[2] A propósito desta opção de vida do adolescente F. Kien/A. Andersch não podemos deixar de recordar a mesma precocidade revelada por um escritor contemporâneo com um *curriculum* semelhante ao de Andersch: Heinrich Böll, segundo o seu próprio testemunho, descobriu muito cedo as sua intenções de tornar-se escritor: "*Beruf und Tätigkeit standen für mich schon seit dem siebzehnten Lebensjahr fest: Schriftsteller*" ("Stichworte", in H.Böll, *Aufsätze, Kritiken, Reden*, Köln, 1967, p. 171).

situação espacial e temporal são autênticas: Andersch frequentou esse liceu (Cf.KF, 11) e foi forçado a abandoná-lo aos catorze anos. Há contudo algumas reduções temporais e episódios na realidade dispersos no tempo que são esteticamente concentrados na aula evocada como um todo, de acordo com o próprio autor no seu comentário à obra no posfácio (*Cf.* VM, 131 e 132). A narrativa é uma "*Franz-Kien-Geschichte*", escrita na terceira pessoa por um narrador que se revela autorial, mas toda a acção é apresentada sob a perspectiva do aluno Franz Kien, podendo em traços largos resumir-se à chamada ao quadro pelo Reitor — o Rex, como é denominado — de alguns alunos; entre eles está Franz Kien que,devido à falta de conhecimentos de gramática grega, é expulso da escola pelo Reitor. Os mínimos pormenores diegéticos são filtrados pela observação e imaginação do rapazinho de catorze anos que permanentemente reflecte sobre o que se desenrola diante dos seus olhos, mesmo quando é ele mesmo que está em foco e é objecto da observação de toda a classe. Porém, muitos dos passos narrativos e descritivos são apresentados pelo narrador autorial que, por exemplo, faz logo no início da diegese a descrição do aspecto físico respectivamente do professor de Grego e do Rex, sendo contudo evidente o ponto de vista do aluno observador: "*Ihr Ordinarius (...) war nichts weiter als ein magerer, blasser und unbedeutender Mensch*" (VM,15); "*Hellgrau und weiβ, — über dem Hemd lag, tadellos, eine glänzend blaue Kravatte —, mit diesem an den Ecken abgerundeten Visier aus Gold und Blau im Gesicht*" (VM,17). Ainda mais claramente surge a figura do narrador quando introduz os muito numerosos monólogos de Franz Kien contendo os seus pensamentos e sentimentos que se sucedem em fluxo contínuo, reproduzindo o tipo de linguagem seguramente própria dum jovem estudante alemão no final dos anos vinte: "*Heiliger Strohsack, was ist der Kandlbinder doch für ein Langweiler, hatte Franz manchmal gedacht*" (VM,15). O rico mundo interior de Franz Kien, a partir do qual são focalizados todos os acontecimentos, é desvendado por meio da apresentação directa por parte do narrador dos seus monólogos, por vezes muito longos, em que, à maneira do coro na tragédia clássica, Franz Kien sublinha, comenta e interpreta tudo o que vai ocorrendo, mas também através da técnica da psiconarração e do discurso indirecto livre, por exemplo, respectivamente: "*Bin ich der Einzige, fragte Franz sich, dem es auffällt, daβ er uns so anredet, als gehörten wir ihm*" (VM, 17/18); "*Plötzlich fiel ihm sein Vater ein, der im vergangenen Krieg Offizier gewesen war*" (VM, 19); "*Täuschte Franz sich, oder war es wirklich so, daβ der Rex kein Interesse an Schröter hatte?*" (VM, 35). Há mesmo um passo da narrativa em que todos estes processos se sucedem numa única sequência sem

qualquer sinal gráfico de transição a não ser a pontuação normal, o que exemplifica bem a variedade e riqueza dos processos estilísticos usados (*Cf.*VM, 35/36).[1]

Por outro lado, sendo o espaço diegético uma sala de aula, lugar privilegiado de comunicação (pelo menos como princípio ideal), é dominante o modo cénico[2], sendo reproduzidos os diálogos entre o Rex e o professor da classe e com cada um dos alunos examinados, o que acentua a vivacidade da acção e a presentificação dos factos evocados. Os diálogos são continuamente interrompidos pelos pensamentos e comentários silenciosos, por vezes irreverentes, de Franz que, por sua vez, são sugeridos pelas palavras e atitudes do Rex ou surgem por meio do fenómeno da associação de ideias. Há analepses que realçam particularmente o carácter globalmente linear do relato : numa delas Kien evoca uma aula anterior e no seu monólogo interior são incluídos os diálogos nela travados, de mistura com a narração do então acontecido (*Cf.* VM,38-40). O narrador acompanha tão de perto a interioridade de Franz Kien, há uma tal contaminação entre discurso autorial e discurso indirecto livre, entre narrador e personagem, tornada esta figura reflectora, que por vezes são transcritas frases imaginadas por Franz que ele gostaria de ouvir ao Rex para se libertar da sua situação penosa, mas que nunca são pronunciadas. Há assim por vezes uma fronteira muito fluida entre o discurso do narrador omnisciente usando de perspectiva interna e o "*erlebte Rede*" (*Cf.* VM, 86/87). É de notar igualmente o processo curioso do uso das aspas apenas no discurso indirecto e a sua total abolição nos monólogos interiores, indicados embora com os verbos declarativos.

O desenrolar da aula de Grego revela por um lado os traços caracterológicos de Franz, desinteressado da aprendizagem da gramática grega (ou de qualquer outra língua) mas dotado de grande poder de observação dos outros e de si mesmo e de enorme capacidade imaginativa, e por outro lado reconstitui a figura dominante do director da escola, no seu aspecto físico e na sua caracterização psicológica. No confronto/duelo com um aluno aristocrata, cuja superioridade e consciência de classe o Rex esmaga com a ordem de prisão, e no face-a-face com o aterrado Franz, o Rex mostra, pelo menos aos olhos de Kien e por meio deste ao leitor, o que tenta ocultar por detrás dum sorriso esforçadamente benévolo e de palavras aparentemente paternais: um carácter frio, autoritário, dotado de uma grande dose de cinismo e

---

[1] Sublinhe-se a propósito que alguns críticos consideram esta uma obra perfeita no apuramento técnico e na rigorosa sobriedade de estilo, mesmo a mais conseguida de todas as criações de Andersch.

[2] Anotem-se alguns tópicos de Andersch no seu plano prévio de estruturação da narrativa, em que ressalta a questão central da opção entre a evocação e a descrição directa: "Dialog-Form? Erinnert F.K. sich oder wird der AugenblicK des Erlebens geschildert?" (*Apud* F. Hitzer, "Fragmente zu einem grossen Plan", in *Kürbiskern*, 1981, p. 99).

sadismo evidentes no modo ordenado, calculista e cruelmente premeditado como tortura e acaba por destruir as suas vítimas. Como exemplo do autoritarismo do Rex, figura de juiz supremo, refira-se justamente o episódio com o aluno von Greiff, o nobre consciente da sua diferença social, episódio que acaba pela sua expulsão da escola; sintomaticamente o narrador usa uma expressão de ressonância kafkiana e simultaneamente com acentos bíblicos: *"Und dann sprach er das Urteil aus..."* (VM, 55).

Na figura do Rex e no ambiente opressivo por ele criado na sala de aula e, por extensão, em toda a escola, fica esboçado um microcosmos onde se vê reflectido o macrocosmos da Alemanha de 1928, vivendo o curto *intermezzo* da República de Weimar, entre o poder absoluto e militarista de Bismarck e a força crescente dos grupos nacional-socialistas; esta facção política projecta-se discretamente na diegese através do simbolismo da cruz suástica usada, por vezes ingénua e inconscientemente, por alguns alunos, aliás às escondidas, uma vez que no Liceu — uma escola humanista — era formalmente proibido o uso de qualquer distintivo político, embora Kien observe que uma estrela soviética seria mais duramente repelida que o símbolo nazi, uma crítica suficientemente clara (*Cf.* VM, 66-72). Está, pois, implícito um ataque severo do narrador às contradições e fraquezas que destruíram a República de Weimar e aos remanescentes ideais autoritários, burocratizantes e militaristas, estes por exemplo bem patentes no voto do Rex de que o Império Alemão se tornasse de novo militarmente forte e senhor de um exército em que aqueles alunos pudessem servir a sua Pátria como soldados (*Cf.* VM, 46). A nota de nacionalismo, exacerbado pela recente derrota e humilhação sofrida na Primeira Guerra Mundial, é dada dum modo muito curioso através da frase exemplar usada no livro de Gramática para ser transcrita em grego: "*Es ist verdienstvoll, das Land zu loben*" (VM,79), e que o Rex numa das suas demonstrações de desdém e crueldade para com Franz transforma em "*Es ist verdienstvoll, Franz Kien zu loben*".

A figura de Franz Kien é mais ou menos clara logo a partir do início, em que são reveladas ao leitor as suas facetas de aluno pouco estudioso, deficiente em algumas disciplinas mas interessado por outras (Alemão, História e Geografia) e é patente a sua reacção de repulsa face à escola; mas no confronto com o Rex surgem pormenores de comportamento muito esclarecedores: durante a penosa situação em que se encontra, Franz Kien sente mesmo nesse momento necessidade de evasão e a sua fantasia voa para o exterior da sala de aula, para a vida, plena de luz e calor: *"Und wirklich kam ihm auch jetzt, sogar jetzt, nach dieser schlimmen Viertelstunde der Prüfung, ins Bewußtsein, daß in dem Fenster hinter dem Rex hellgrünes, von weißen und*

*goldenen Flecken durchspieltes Licht stand, dort draußen mußte es warm sein, (...) wie es eben im Mai war, das schönste Wetter, um im Freien zu spiel*en.[1] *Räuber und Gendarm zum Beispiel*" (VM, 95); com a intensidade da luz exterior contrasta o cinzento sombrio da sala de aula e da vida escolar: "*Lust und Liebe? Kenn'ich nicht. Nicht in der Schule.(...)Ich finde die Schule öd, öd, öd!*" (VM,94/5). Outro traço da sua personalidade está patente no tipo de leituras preferidas — o exotismo das aventuras narradas nas obras de Karl May (*Cf.* VM, 92), escritor condenado tanto pelo Rex como pelo pai de Franz como um "veneno". Igualmente é significativa a reacção à beleza e musicalidade do alfabeto grego apreendidas pela sensibilidade da criança-artista em potência, em contraste com a aridez da gramática: "*Das Alphabet hat mir Spaß gemacht, als wir Griechisch angefangen haben, Ostern, es gefiel mir, die Buchstaben sind schön, aber dann, als es losging mit der Grammatik-Büffelei, habe ich auf einmal keine Lust mehr gehabt*" (VM,82). O maior relevo é dado ao longo da aula à melodia e à cadência musical da acentuação grega, irremediavelmente destruídas pelo método de repetição e fixação mnemónica imposto na escola . Assim se compreende que no final da narrativa, situado temporalmente na noite que se segue à expulsão da escola[2], Franz evoque os acontecimentos da aula e antes de adormecer repita as melodiosas palavras gregas que encerram a narrativa: "*Perispomenon, dachte er, Perispomenon, ehe er einschlief*" (VM, 126). Este ponto é alvo dum interessante comentário de Wehdeking: "*Hier muß die Drillmethode und das Auswendiglernen von Grammatikformeln versagen; einzig die Musikalität der griechischen Akzente im Wortklang bleibt hängen. Um die Wichtigkeit dieser Unterscheidung zwischen sinnlicher Anschaulichkeit und Anpassungsverhalten als pädagogischer Weisheit des machtbewußten Direktors zu unterstreichen, stellt Andersch die klangvollen Vokabeln an den Schluß der Erzählung, als das letzte, was der einschlafende Kien erinnert.*"[3]

---

[1] É curioso anotar a semelhança desta frase com um passo dum texto autobiográfico evocativo do escritor Wolfgang Koeppen sobre a escola da sua infância: "*Während der Pause können die Kinder die Spaziergänger auf der Wallpromenade sehen, für sie ein Bild der Freiheit, das sie ihrer Gefangenschaft erst recht bewusst macht*" (W. Koeppen, "*Vom Tisch*", in Text + Kritik, Heft 34, April 1972, p.12.

[2] Com efeito, o final da diegese — centrada na aula de grego — não coincide exactamente com o fim desta: depois do discurso indirecto livre em que Franz ironiza sobre a "hipocrisia do Rex ao perguntar pelo estado de seu pai (só para mostrar que a doença deste não alteraria em nada a expulsão de Franz e de seu irmão Karl), prossegue no mesmo tipo de discurso (e depois em discurso directo) a descrição da noite do dia fatídico; é apresentada a reacção do pai à má notícia, menos violenta do que Franz esperava, devido à sua doença de que são dados mais pormenores. Surgem brevemente as figuras da mãe e dos dois irmãos que completam o quadro familiar de Franz/Andersch.

[3] Wehdeking, *op. cit.*, 1983, pp. 119-20.

Alonga-se por algumas páginas a sequência já acima referida em que o Rex pergunta a Kien o que deseja ser no futuro e recebe deste uma resposta totalmente inesperada e desconcertante na boca de um "mau aluno" que, como ele acentua, não se interessa por gramática o que, a seus olhos, muito logicamente impossibilita a realização de um indivíduo como escritor. Este passo — um verdadeiro clímax da narrativa — tem um sentido que ultrapassa a simples cena escolar em que é confirmada a atitude, na aparência benevolente e compreensiva mas realmente tirânica e sádica, do Reitor e se verifica a coragem e presença de espírito do até aí apavorado Franz, que interiormente resiste ao desdém cruel das palavras do Rex: "*Schriftsteller", sagte Frank.(...). Da bleibt ihm die Spucke weg, dachte Franz. Darauf war er nicht gefaßt. Er hat geglaubt, ich würde wieder einmal nichts sagen, ihn bloß stumm anglotzen. Aber ich hab' ihm gesagt, daß ich Schriftsteller werden will, weil es wahr ist. Ich will nichts anderes als ein Schriftsteller werden*" (VM, 89/90). Pela consulta do manuscrito pode comprovar-se a importância dada a este momento revelador: nas suas notas Andersch desempenha o papel de narrador olímpico fazendo uma extrapolação temporal referente ao futuro de Franz Kien/ele mesmo. Essa paralepse não consta, evidentemente, do texto definitivo: a sua inclusão na diegese destruiria a verosimilhança e o realismo da evocação narrada, como Andersch afirmará no posfácio. É o seguinte o passo do manuscrito: *Was willst du einmal werden? Shriftsteller (Karl May, Shakespeare); er, für den Sprache so wichtig sein müßte* (Man.78.4833, DLA, Marbach, sublinhados nossos).

Muito para além de ser um episódio limitado às quatro paredes da sala de aula, este confronto desigual entre um opressor surpreendido e um oprimido consciente da sua força oculta tem o seu significado mais profundo no que toca à plasmação estética de experiências vividas no passado por um narrador que, numa situação-limite, reconstrói este momento: no limiar da morte quase anunciada, após o sucesso de uma longa carreira literária, Andersch concentra-se num episódio da infância que, como notou Erhard Schütz, mais do que uma história de Kien/Andersch é a história do escritor Alfred Andersch, e a sua resposta é a resposta de alguém que efectivamente se tornou escritor, *apesar de* não dominar a gramática; é que, contrariamente à convicção do Rex , isso foi possível justamente porque ele *não* dominava formalmente a gramática, isto é, tinha a capacidade de organizar a sua própria ordem— gramatical e, dum modo geral, linguística — , e isso, conclui o crítico, faz dele realmente um escritor[1]. Franz Kien revela ao Reitor e à classe, muito inteligentemente, que não sabe ainda que espécie de livros escreverá mais tarde e, apenas em monólogo interior, acrescenta que o saberá só aos dezoito ou vinte anos, embora tenha já escrito aos oito

---

[1] *Cf.* E. Schütz, "*Wer die Grammatik nicht beherrscht... A. Anderschs letzte Erzählung* Der Vater eines Mörders", in *Frankfurter Rundschau*, Nr.234, 8. Oktober, 1980, p. 9.

ou dez anos dramas ao estilo de Shakespeare, depois de ter lido algumas peças; o seu pensamento detém-se no gosto pelas leituras de Karl May e nos seus fracassos escolares: a sua ignorância em Latim e Grego, a inaptidão total para a Matemática e a falta de vontade para obter melhores notas em Alemão, História e Geografia. E interroga-se: "*Aber warum, warum, warum? Die meisten anderen lernen halt ihr Zeug(...). Ich aber könnte immerhin, wenn ich wollte. Wenn sie alle es sagen, wird es schon stimmen. Ich will aber nicht(...). Ich bin faul, ich sitze wie gelähmt vor den Hausaufgaben und schmiere irgendetwas Flüchtiges hin, oder ich schiebe sie bis zum Abend auf und laufe auf die Straße. Ich finde die Schule öd, öd, öd!* "(VM, 94/5). Este curto episódio é afinal o minidrama de um jovem inteligente e imaginativo, desenrolado no odioso cenário da escola que acabou por expulsá-lo, impedindo-o assim de, pela via normal da aprendizagem escolar, atingir mais facilmente o seu objectivo; a esta condenação, porém, o adolescente conseguiu sobreviver, tornando-se o velho escritor que evoca nesta história a origem remota da sua vocação artística, que poderia ter sido irremediavelmente destruída.[1] A obra surge assim, por um lado, como o desabafo e a revolta duma criança inadaptada à disciplina escolar e, por outro lado, como uma crítica severa a processos didácticos e a um sistema escolar destruidor da alma infantil.Neste ponto deve referir-se o significado de uma das epígrafes apostas à obra por Andersch, em que Fritz Mauthner foca que o pecado diariamente cometido contra as crianças é da responsabilidade da própria instituição escolar. *"[Die Staaten] haben ihre Schulen zu Anstalten gemacht, in denen die Seele des Kindes systematisch gemordet wird*" (VM, 11).

Por outro lado, este momento crucial da aula de Grego, que é verdadeiramente um duelo entre um adulto venerador da ordem e das regras gramaticais e sociais e uma criança fantasista, é uma vez mais a representação concreta da permanente interrogação de Andersch sobre a sua realização como escritor. Nas palavras de Schütz: "*Das(...) ist die Geschichte, die Anderschs* Schulgeschichte *und dem* Nachwort für Leser *eingeschrieben ist, eine Geschichte, die er sich immer wieder vorgenommen hatte: wie einer dazu kommt, Schriftsteller zu werden*" [2]. A resposta detalhada, por vezes sinuosa, a esta questão é dada pelo escritor ao longo da sua actividade literária

Há finalmente outro aspecto em que deve ser perspectivada esta história, aparentemente apenas mais uma *"Schulgeschichte"* na linha tradicional: a dimensão profunda desta narrativa, que a desloca do nível da evocação do passado e a projecta no

---

[1] Wehdeking encara a expulsão de Franz Kien da escola como uma espécie de "*Berufsverbot*" *avant la lettre*, infligida a um adolescente cuja ousadia de revelar o desejo de vir a ser escritor é assim punida por um director, que nele vê alguém que não se submete no presente ao seu domínio de todo-poderoso e que no futuro se oporá por meio da escrita à ordem estabelecida. (*Cf.* Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 118).

[2] Schütz, *art. cit., id., ibid.*.

futuro relativamente ao tempo diegético, está contida no título, à primeira vista totalmente ininteligível quando cotejado com o seu conteúdo. O sintagma *Der Vater eines Mörders* apenas se torna claro na página 47 da obra, onde pela primeira e única vez é mencionado o nome do Reitor do Liceu Wittelsbach de Munique, em 1928, pelo aluno von Greiff, que o Rex tentara humilhar na sua genealogia aristocrática e que muito corajosamente se defende do insulto com um ataque directo: "*Ich gehöre nicht zum Rindvieh, stieß er hervor. Und Sie sind nicht Jupiter. Für mir nicht! Ich bin ein Freiherr von Greiff, und Sie sind für mich überhaupt nichts weiter als ein Herr Himmler!*" (VM, 47). Atingida quase a metade da diegese e num momento de crescente tensão, o leitor é subitamente despertado por um nome que lhe é tragicamente familiar: deste modo, a atmosfera carregada pelo agravamento do conflito entre o omnipotente Rex e o aluno pressupostamente submisso faz adensar-se no seu espírito a evocação sombria da história recente da Alemanha, associada à ideia presente no título da obra, só por si bastante ominoso. A aula de Grego torna-se palco dum duelo violento entre um orgulhoso representante da nobreza e um burguês arrogante que pretende possuir uma genealogia mais antiga e mais digna, duelo que reflecte uma verdadeira luta de classes. Wehdeking analisa o texto numa perspectiva sociocrítica: "*Auf der gesellschaftskritischen Ebene liest sich die Erzählung als das Modell von Herrschaftsverhältnissen und des unheilvollen bürgelichen Irrtums, man könne den Kampf nach oben (das Gewörtel des Rex mit Baron Greiff ...) mit humanistischen Argumenten führen, nach unten (gegen den schwachen Schüler und verarmten Offizierssohn) mit umso härterer Repression vergehen*".[1] A este episódio, que culmina com a sentença de uma hora de prisão infligida pelo Reitor ao aluno insolente e com a sugestão da sua expulsão da escola, segue-se a chamada ao quadro de Franz Kien e a consequente relegação, ainda que, como vimos, por motivos diversos do do seu colega aristocrata.

O narrador lança pois ao narratário o rastilho para que na sua memória deflagre uma corrente de ideias por associação que, uma vez terminada a leitura, devem ser objecto de reflexão, facilitada pelas pistas dadas no texto: como foi afirmado, a diegese apresenta linear e detalhadamente a sucessão dos acontecimentos numa sala de aula durante os três quartos de hora de uma aula de Grego; a tripla unidade de acção, tempo e lugar é quebrada por uma analepse situada mais ou menos a meio da narrativa, após o referido episódio com o aluno von Greiff: Franz Kien evoca as

---

[1] V. Wehdeking, op. cit., 1983, p. 119.

palavras de seu pai três anos antes aquando da sua entrada no Liceu, ao adverti-lo contra o Director, *"der alte Himmler": "Vor dem nimm dich in Acht! (...) Der Mann ist gefährlich!"* (VM, 59)[1]. 0 pai expusera as razões desta advertência ao mencionar, em contraste, "o jovem Himmler", confessando a sua grande admiração pelo filho do Rex: *"Der junge Himmler ist schwer in Ordnung, hatte sein Vater erzählt. Ein ausgezeichneter junger Mann, ein Hitler-Anhänger, aber nicht einseitig, er kommt auch immer zu uns Ludendorff-Leuten und in die* Reichskriegsflagge" (VM, 60). Na longa fala transcrita o pai Kien informa Franz das circunstâncias de conflito em que pai e filho Himmler se encontram envolvidos: *"Er ist mit seinem Vater tödlich verfeindet, der alte Himmler ist nämlich Bayerische Volkspartei, schwarz bis in die Knochen, hält sich zwar für einen nationalen Mann, aber im Krieg war er ein Etappenhengst, und er ist nichteinmal Antisemit (...), deswegen hat sein Sohn die Beziehungen mit ihm abgebrochen, der junge Himmler würde sich niemals mit Juden, Jesuiten und Freimaurern an einen Tisch setzen"* (VM, 60/61). Neste passo o Rex é caracterizado indirectamente, pelo que o seu retrato fica mais completo para o leitor: na óptica do pai Kien, ele é um carreirista, católico praticante (um traço particularmente negativo aos olhos de um luterano convicto) e, muito especialmente, um seu irredutível adversário politico[2].

A reconstituição desta conversa no momento em que Franz ouve o apelido do Rex despoleta no seu espírito lógicas reflexões sobre o seu próprio pai e sobre as relações entre pai e filho Himmler, estabelecendo-se uma significativa conexão entre as quatro figuras. Ao acompanhar a deambulação do pensamento de Franz o leitor é levado pelo narrador a ultrapassar os limites espácio-temporais da sala de aula e a configurar uma outra realidade que dá à narrativa uma nova dimensão. Na consciência de Franz perfilam-se os dois homens em oposição absoluta: Himmler cheio

---

[1] Um aspecto da antipatia humana e ideológica de Andersch pai em relação ao Rex é apresentado no final da narrativa, situado já não no espaço e no tempo diegéticos da acção central, mas em casa de Franz, na noite após a aula: no diálogo entre Franz e o pai, mais uma vez surge pateticamente a figura deste, gravemente doente, mas ainda cheio de um orgulho quase ingénuo pelas condecorações militares recebidas e pelas convicções face ao inimigo político: *Daß er sich nach meinem Befinden erkundigt hat — das hat er nur getan, weil ich das EK eins, habe* (VM, 122/3); antes de concluída a narrativa é ainda reiterada a simpatia política do pai de Franz para com o filho de Rex, *"der junge Himmler"*, o que revela a intenção do autor de fixar prospectivamente nesta figura a razão última da sua obra: *"Außerdem, sagte Vater, will der alte Himmler sich mit mir gut stellen, weil er weiß, daß sein Sohn zu meinen Kameraden in der Reichskriegsflagge gehört"* (VM, 123).

[2] Franz refere a filiação partidária do pai, adepto de Ludendorff e anti-semita, e evoca o entusiasmo com que três anos antes ele expunha aos filhos a doutrina política do seu ídolo, em contraste com a voz cansada do velho de agora, dominado pela doença e pela miséria e humilhação resultantes do seu fracasso nos negócios (*Cf.* VM, 62). De notar neste passo as incidências autobiográficas evidentes, que reiteram as memórias do narrador de *Die Kirschen der Freiheit*, quase trinta anos antes.

de saúde, aparentemente simpático, ainda de aspecto jovem embora mais velho que seu pai, este, ao contrário, doente e de aspecto sofredor. A conclusão do imaginativo adolescente é imediata: "*Alles an ihm ist hell, glatt, scheißfreundlich und so pieksauber wie sein weißes Hemd, aber ich mag ihn nicht; mein kranker Vater(..) ist mir lieber (...), nicht für viel Geld möchte ich dem sein Sohn sein, ich kann verstehen, daß sein Sohn mit ihm Krach bekommen hat und ihm davongelaufen ist*" (VM,64). Surge assim naturalmente uma certa afinidade, mesmo simpatia, de Franz pelo filho de Himmler, o "herói" com o dobro da sua idade, que detém a seus olhos a virtude suprema de ter tido a coragem de se revoltar contra o próprio pai, o odiado Rex; para o leitor, fica implicitamente reflectida neste sentimento a recusa de Franz em aceitar a ideologia nacionalista professada por seu pai, ainda que este esboço de conflito político não transpareça à consciência dum adolescente de catorze anos.

Neste episódio está contida uma das vertentes da ironia subtil que domina o espirito da narrativa, baseada no princípio elementar de que os inimigos dos nossos inimigos são (ou podem ser) nossos amigos. Com efeito, o clímax da situação ironisante é a expressa compreensão de Franz Kien/Alfred Andersch por Heinrich Himmler, considerado na segunda parte do posfácio a *Der Vater eines Mörders* (e implicitamente neste título) como o maior destruidor da vida humana que jamais existiu (*Cf.* VM,134). Rigorosamente, esta inter-relação de sentimentos de aproximação e repulsa entre dois protagonistas da história narrada e duas figuras ausentes da diegese é não só o ponto de partida como a finalidade da literarização do episódio evocado e constitui a "*pointe*" da narrativa, condensada assim não no final mas no seu título. O próprio escritor se alarga em comentários e sobretudo interrogações no posfácio da obra, tentando explicitar a questão complexa das relações de lógica e causalidade entre dois fenómenos aparentemente incompatíveis e inconciliáveis: a personalidade, a formação cultural, a posição ideológica e a actividade profissional do Reitor Himmler e, por outro lado, a figura sinistra de seu filho e o seu odioso papel na história contemporânea, como carrasco da humanidade e, particularmente, de um povo.

Podemos aventar a hipótese de que este episódio da vida de Andersch não seria tão minuciosamente evocado (embora, sendo um facto decisivo da sua vida escolar e génese da sua opção literária, fosse seguramente objecto de evocação), se não se desse o caso singular de o terrível Rex inimigo do aluno A. Andersch/F. Kien ser o pai do futuro chefe superior das SS e braço direito de Hitler. Contudo, apenas o título da *Erzählung* projecta esta no futuro, pois contém — e somente na palavra "*Mörder*" — um conjunto de conotações que enriquecem a narrativa e a lançam muito para além da simples recordação duma cena traumatizante da vida escolar do protagonista. Com efeito, o sintagma do título caracteriza directamente o filho do Rex como um

criminoso, o que logo situa a obra no contexto das produções literárias sobre o nacional-socialismo e transporta a escrita de Andersch mais uma vez para o seu tema preferido e sempre tratado durante toda a vida. Neste posfácio Andersch vai mais longe que no título dado à sua narrativa: "*Die Bezeichnung Mörder für Heinrich Himmler ist milde; er ist nicht irgendein Kapitalverbrecher gewesen, sondern, so weit meine historischen Kenntnisse reichen, der größte Vernichter menschlichen Lebens, den es je gegeben hat*".(VM, 134). Andersch aproveita o ensejo para fazer algumas reflexões que dão ao título o alargamento histórico, social, filosófico e político de que acima falámos; são postas várias hipóteses sobre a necessidade , o determinismo natural que teria feito nascer de um pai autoritário e sádico nas relações humanas (tal como é descrito o velho Himmler) um filho que viria a ser o maior criminoso da Humanidade. Andersch alarga as suas reflexões à filosofia determinista de Taine (aceite pelo naturalismo do princípio do século), segundo a qual o homem é um produto do meio e determinado pelo factor hereditariedade; refere também o princípio da doutrina marxista de que o homem é uma consequência da situação política e da superestrutura económica, e pondera ainda a hipótese se, pelo contrário, o homem será vítima do destino. Mesmo perante tantas hipóteses, Andersch não encontra, porém, respostas definitivas para resolver a questão dos elos de sangue e educação entre Himmler pai e Himmler filho e afirma que é justamente por isso que escreve a história desse momento da sua vida: "*(...) und erkläre mit aller Bestimmtheit, daß ich diese Geschichte aus meiner Jugend niemals erzählt hätte, wüsste ich genau zu sagen, daß und wie der Unmensch und der Schulmann miteinander zusammenhängen. Oder ob sie einander gerade nicht bedingen*" (VM, 135).

Escreveu portanto uma história de mais de cem páginas, mas tais questões continuaram inexplicáveis, as figuras permaneceram figuras abertas, aliás doutro modo nunca ele as teria tomado como objecto da escrita: "*am liebsten sind mir Menschen, die offen, geheimnisvoll bleiben, auch nachdem ich mit dem Schreiben aufgehört habe*" (VM, 135). Da mesma maneira, a história narrada é uma história aberta: toda uma variedade de possibilidades se pode visualizar no destino ulterior dos intervenientes, o que marca a forte estrutura apelativa do texto. Só a partir das associações de ideias despoletadas pelo nome do Reitor, o leitor pode compreender as palavras de Andersch em 1979 sobre a obra que então estava a escrever: "*das neue Buch: eine* politische Bombe"[1]. O leitor é assim levado a questionar a história recente da Alemanha centrando-se numa das suas figuras mais sinistras, de que acaba de

---

[1] *Apud* Friedrich Hitzer, *Fragmente zu einem großen Plan. Aus Anlaß der von Alfred Andersch im Jahr vor seinem Tod geschriebenen langen Kurzgeschichte* Der Vater eines Mörders, in *Kürbiskern*, 1, 1981, p. 100.

conhecer as bases familiares e educativas. A obra de ficção provoca uma reflexão não sobre as consequências mas sobre as causas, as circunstâncias em que nasceu e se desenvolveu a ideologia nazi, sendo considerada a instituição escolar como um dos pilares da sociedade alemã durante o período desde a fundação do *Reich* em 1871 até ao seu colapso em 1945. Perspectivada assim, a narrativa pode bem ser considerada uma "bomba política" que no início da década de oitenta traz de novo à consciência dos alemães e do mundo a problemática do regime de Hitler. É, pois, mais uma obra inserida na longa série das que desde o final da guerra pretendiam ser uma advertência à população alemã, mais uma peça da chamada "*Vergangenheitsbewältigung*", sem que todavia nela se encontre uma única palavra de tonalidade politica referente a esse passado.

A autora Irene H. Leonard inicia a sua análise da obra com a observação de que Andersch criou intencionalmente uma relação de tensão fortemente provocadora entre o título e a sua história escolar; assim, o título toma uma dimensão diferente para além do texto, narrado a partir da perspectiva dum adolescente, na medida em que não só aponta para o futuro relativamente à data da diegese, mas alarga o trauma pessoal de um estudante ao trauma público de um povo: "*(...) drängen sich Parallelen auf, wobei das Kollektiv der Schulklasse als Kollektiv der Deutschen fungiert und der Rex als Führer, während Klassenlehrer Kandlbinder und einzelne Mitschüler als Prototypen bestimmter Verhaltensweisen gegenüber der Macht zu interpretieren sind. (...) Die Wahl des Titels (...) macht den Makroskosmos im Mikrokosmos durchsichtig*".[1]

O horizonte das reflexões de Andersch no posfácio à obra é alargado pela observação de um outro fenómeno enigmático no que diz respeito à conjuntura existente na família Himmler: o facto de o fanático nazi não ter nascido (como Hitler, seu chefe) num meio de proletariado pobre e sem grande cultura, mas numa família da velha burguesia, educado nos princípios humanísticos, sendo o pai, por força da profissão — professor de Grego e Latim —, cultor das humanidades clássicas. Esta é a desesperada pergunta sem resposta do escritor, sempre defensor dos direitos humanos, que no termo da sua existência lança uma dúvida terrível: "*Schützt Humanismus denn vor gar nichts? Die Frage ist geignet, einen in Verzweiflung zu stürzen*" (VM, 136). Esta frase é seguramente o móbil principal de Andersch ao escrever a história: mostrar como nem uma educação com base na filosofia humanista pode evitar o surgimento de um ser que virá a revelar tendências criminosas e chegará à prática de acções genocidas. Esta conclusão pessimista do escritor, já gravemente doente e a

---

[1] I. Leonard, *op. cit.*, 1986, pp. 38/39.

escassos meses da morte, dá conta do seu radicalismo derrotista que ele próprio confessa: "*Ich bin mit der Krankheit radikal geworden*". Andersch explica parcialmente a estranheza da sua própria descrença no ideal humanista ao apresentar com uma grande minúcia a personalidade do velho Himmler, em todas as *nuances* manifestadas ao longo duma aula: apesar da sua formação humanista (pelo menos no contacto livresco com os autores do humanismo grego), a exibição dos seus sentimentos de sobranceria e desprezo pelos outros, de arrogância e autoritarismo cruel, o gosto sádico do domínio absoluto sobre seres dependentes da sua autoridade, a ausência total de compreensão pela psicologia dos adolescentes e, a outro nível, o fanatismo político e espírito anti-democrático não aceitando ideias políticas opostas às suas, tudo isto leva o narrador (e o leitor) a concluir que o humanismo não protege realmente contra nada. Isto mesmo confirmam algumas críticas a esta obra, como se verifica nas afirmações seguintes: "*Jedenfalls hat der Humanismus den Schuldiktator nicht davor bewahrt, ein Schuldiktator zu werden; ein sturer, autoritärer Pedant, der vom Geist des Humanismus nichts begriffen hat. Die Macht des Humanismus ist begrenzt*".[1]

Friedrich Hitzer afirma a propósito que a "bomba política" desta narrativa é o facto de o pai de Heinrich Himmler ter sido o Reitor de um dos mais conceituados liceus humanistas, onde se ministrava uma formação clássica, e chega à desoladora conclusão que está implícita nas intenções de Andersch ao escrever a obra: "*Die staatliche Vernichtungsmaschine und das perfektionierte System des Völkermordes wurde nicht von einem Mann gelenkt und angeleitet, der aus kriminellen Verhältnissen stammte, sondern vom Sohn aus besten, gutbürgerlichen Verhältnissen, dessen Vater mit der Erziehung der Elite in Bayern betraut war*"[2]

Na segunda parte do longo posfácio a esta obra Andersch alarga-se em considerações sobre a perspectiva em que deve ser encarada a sua narrativa de um episódio da infância, conseguida a partir da caderneta escolar, o único documento pessoal dessa época que sobreviveu à Segunda Guerra Mundial. Andersch informa que nesse documento estava aposto o apelido do director Himmler (sem designação do nome próprio) e que descobriu sobre ele uma única notícia, a de que ele frequentara um liceu ultraconservador (do ultramontanismo bávaro), o que estava de acordo com a sua figura e personalidade. Mas poderia transmitir ainda outras informações ulteriores sobre Himmler: que mais tarde, quando Heinrich Himmler se tornou o segundo homem mais poderoso da Alemanha nazi, o pai se reconciliou com o filho,

---

[1] Eberhard Seybold, "Schützt Humanismus denn vor gar nichts? *Der Vater eines Mörders*, von A. Andersch", in *Frankfurter Neue Presse*, 175, 26 November 1980, p. 11.

[2] F. Hitzer, *art. cit.*, p. 106.

tendo depois sido homenageado pelo regime no momento da sua morte: "*Eine Ehrenwache der SS feuerte über seinen Sarg eine Ehrensalve ab*" (VM, 133). Andersch exprime contudo dúvidas sobre a veracidade destes dados mas eles servem-lhe para tecer algumas considerações metaliterárias. O essencial é a constatação evidente de que Franz Kien não pode fornecer essas informações, que obviamente pertencem a um tempo posterior ao tempo diegético; do Rex ele sabe apenas o que o pai lhe contara e o que ele próprio vira e ouvira na aula de Grego e num curto encontro na casa de banho dos alunos. Por isso a diegese tem de limitar-se rigorosamente à vivência de Franz, sem intromissões do narrador com o seu mais saber, o que seria contrário ao objectivo da obra:

*"Ein Blick in die Zukunft, technisch als sogenannte Voraus-Blende ohne weiteres herstellbar, würde den Charakter der Erzählung als einer strikt autobiographischen Erinnerung vollständig zerstören"* (VM, 134). Com estas palavras, Andersch foca o problema da designação deste texto: constituindo uma reminiscência rigorosamente pessoal, a narrativa transmite a visão incompleta de uma recordação filtrada através do Eu de Franz Kien, limitado na sua perspectiva à percepção dos acontecimentos por ele vividos num certo dia de Maio de 1928. Para respeitar o carácter da narrativa apenas como uma recordação do seu passado, o escritor autobiográfico não podia utilizar (através de prolepses, por exemplo) os seus conhecimentos posteriores ao facto descrito: o aluno Franz Kien e o Rex, para permanecerem apenas como os protagonistas dos eventos ocorridos nessa data não podiam saber, por exemplo, qual o destino do filho do reitor do Liceu, Heinrich Himmler. Assim, o Rex e Franz Kien ("*mein anderes Ich*") mantêm-se aos olhos dos leitores exactamente como as pessoas que realmente eram à data dessa aula de Grego, portanto, figuras em devir: "*nur so bleiben sie, und mit ihnen die Erzählung, offen*" (VM, 134). Deste modo, olhando a narrativa na sua totalidade, ela surge-nos como uma obra aberta, como "*une tranche de vie*", um curtíssimo episódio de algumas horas arrancado a um contexto de vida de que desconhecemos quase totalmente os antecedentes (como dissemos, há apenas a registar duas analepses, embora muito recentes em relação ao tempo apresentado). Alheios ao universo diegético são os eventos imediata ou mediatamente posteriores em que estiveram envolvidas as personagens, sobretudo o destino especial que veio a ter uma personagem ausente mas frequentemente referida no texto: o filho do Rex, mais tarde o tristemente célebre chefe nazi, promotor da destruição final do povo judeu.

Ao comentar esta obra e o seu "posfácio poetológico" (o último texto em prosa escrito por Andersch, no início de 1980), Wehdeking considera ser este a súmula da sua atitude narrativa, particularmente do seu realismo à maneira de Faulkner (um misto

de observação, experiência e imaginação), sendo este o autor que nos últimos anos ele admirava cada vez mais.[1] Sobre a recusa da técnica da prolepse e a opção pela evocação estritamente autobiográfica que é uma narrativa aberta, prossegue o crítico: *"Andersch macht sich über die erzähllliterarische Freiheit, die ihm die* Maske *eines* alter ego, *Franz Kien, erlaubt, skrupulöse Gedanken als Realismus-Anhänger, der das auktoriale Prärogativ nie aufgeben wollte." (....); "(...)findet sich Andersch mit seinem letzten Nachwort in der Nähe Faulkners und seines Glaubens an die weiterwirkende Kraft künstlerischer Imagination"*[2].

É interessante a leitura do manuscrito do posfácio, do qual existem passos que não viriam a figurar na obra mas são esclarecedores das intenções de Andersch relativamente ao lugar de *Der Vater eines Mörders* no conjunto dos textos de Franz Kien e também às possibilidades narrativas da evocação: *"Seit langer Zeit versuche ich, eine Autobiographie in Geschichten zustandezubringen. Die Stationen dieser Bemühung lauten über Erinnerungen. (...) An die Spitze eines solchen Buches mußte dann die hier vorgelegte Erzählung treten, denn sie schildert ein Ereignis im Leben eines Vierzehnjährigen (...). Mein Gedächtnis reicht bis in das Jahr der Pubertät zurück, weiter nicht. Kindheit entzieht sich, so vermute ich"* (Man.78.4833, DLA, Marbach).

A obra que acabámos de analisar integra-se na tradição alemã das chamadas "*Schulgeschichten*" na linha, por exemplo, da peça de Wedekind, *Frühlingserwachen* (1891), *Die Buddenbrooks* (cap. II), de Thomas Mann (1901), *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, de Heinrich Mann, (1905), *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, de R. Musil, (1906), *Unterm Rad*, de H. Hesse (1906) e, recentemente, *Katz und Maus*, de G.Grass (1961), não apresentando, portanto, originalidade temática. Do ponto de vista formal não pode também considerar-se inovador o facto de toda a diegese se concentrar no período de tempo duma aula liceal (embora este processo não se verifique em nenhuma das obras mencionadas), apresentando para além da unidade de tempo (com curtas referências analépticas), também unidade de espaço e uma linha de acção uniforme. Contudo possui, como vimos, um comprovado valor literário e também documental, como vivência pessoal que é, e tem um particular interesse do ponto de vista histórico.

---

[1] Cf. Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 114.

[2] *Id., ibid.*, pp. 114/5.

Para além do referido, esta história escolar dos longínquos anos vinte pode ainda despertar a atenção na actualidade, o que é testemunhado por um facto que pertence já não ao domínio da literatura mas ao da comunicação social: em 1983, portanto mais de meio século após este episódio da vida escolar dum adolescente, inteligente mas demasiado sonhador e desadaptado da escola, episódio perfeitamente datado no tempo da República de Weimar, mas que conserva todos os ingredientes caracterizadores da instituição escolar guilhermina, o texto literário *Der Vaters eines Mörders* serviu de base a um outro texto, divulgado através dum meio comunicativo de massas de âmbito muito mais lato que o livro. Com efeito, em 16 de Dezembro de 1983 é apresentada na televisão alemã uma adaptação da narrativa de Andersch[1], situada em 1928 e dirigida a espectadores vivendo no limiar do próximo século. Revelando-se fiel ao texto original, o filme televisivo acrescenta às personagens da novela os pais e o irmão do protagonista, mas a personagem dominante é o "*Erzähler*". A questão da identidade do narrador, que já abordámos em relação ao texto anderschiano, deve pôr-se também relativamente ao guião do telefilme que apresenta problemas de identificação, revelados nas seguintes palavras do argumento: "*Andersch/ Kien erzählen uns ihre Geschichte unter Zuhilfenahme eines Dritten*"[2]. Há portanto coincidência total entre o narrador, o protagonista Franz Kien e o actor que apresenta ambos dramaticamente, ou seja, o narrador, que se desdobra em várias funções: folheia a obra e procede à leitura de trechos seleccionados (a dedicatória ao escritor Arno Schmidt, amigo de Andersch, alguns parágrafos do posfácio, por exemplo), dá voz aos pensamentos, comentários e sentimentos íntimos de Franz Kien (como vimos, na obra de Andersch um dos processos mais fecundos é o monólogo interior), desempenhando simultaneamente o papel de narrador omnisciente que apresenta o seu "objecto". A personagem Franz surge nos diálogos com os companheiros de escola e nas respostas dadas ao Reitor, mas é o "*Erzähler*" que domina o complexo actancial, havendo sequências apenas preenchidas por ele. A complexidade desta constelação de personagens aumenta quando, já numa fase adiantada da acção, no momento do diálogo entre o Rex e o aluno, este é apresentado primeiro como Kien (*"Erzählerstimme"*) e depois como Franz Kien (*"Erzählerstimme"*), não sendo clara a explicação para esta arbitrariedade, uma vez que em qualquer dos casos há a apresentação dos pensamentos de Franz Kien, por parte do

---

1 *"Vater eines Mörders,* nach der gleichnamigen Erzählung von A. Andersch". Drehbuch: Nicolaus Richter. Fassung vom 16.12.83.

2 *Id., ibid.,* p. 3.

narrador, como na primeira parte, o que aliás pode também acontecer simplesmente sob a indicação de "*Erzählerstimme*".

Independentemente do eventual êxito desta adaptação do texto de Andersch ao meio televisivo, o qual não pudemos comprovar pessoalmente, é notório o interesse actual da ficcionalização duma experiência concreta do passado de Andersch. A distanciação conseguida pelo uso da terceira pessoa (que, contudo, como já observámos, o autor considera mais propícia a uma confissão total e autêntica), é ainda mais acentuada através do processo de transmodalização realizado pela dramatização do texto narrativo. Arriscamos a observação pessoal de que Andersch, um apaixonado do fenómeno fílmico e tendo contactado com os processos cinematográficos, teria apreciado esta divulgação distanciada da sua obra através do modo cénico.[1]

Para concluir deve observar-se que, embora a narrativa *Der Vater eines Mörders* tenha nascido duma vivência dramática que marcou dolorosamente a sua adolescência e toda a vida, a sua reconstituição escrita passado meio século não apresenta na linguagem vestígios de sentimentalismo, autocompaixão ou cedência emocional. Marcado irremedialvelmente pela doença, escrevendo quase até ao momento da morte, o autor concentra-se com rigor sobre um momento vivido cinquenta anos antes, olhando-o à distância, objectivamente, mesmo com certa dose de ironia, como é observado numa das numerosas críticas à obra: o articulista considera irónico o facto de o aluno Kien simpatizar com o filho do Reitor Himmler (pela simples razão de ele se opor ao pai), enquanto que mais tarde Andersch, evidentemente viria a condená-lo como "o maior destruidor da vida humana que jamais existiu". A ironia está condensada no título, que deste modo adquire (e com ele a narrativa), o estatuto de título projectivo e prospectivo. "*Die Pointe dieser Novelle also liegt nicht traditionsgemäß im Schluß sondern im Titel — auch das eine bittere Ironie der Geschichte*"[2].

Neste ponto do nosso trabalho cumpre-nos referir um texto de 1941,*Skizze zu einem jungen Mann*, durante muito tempo considerado o primeiro escrito de Andersch e publicado pela primeira vez em 1983 pelo crítico V.Wehdeking, em

---

[1] Recorde-se que antes do interesse pelo cinema se verificou na vida profissional de Andersch o interesse pelo teatro radiofónico (*"Hörspiel"*), de que ele foi entusiástico e aplaudido autor nos anos cinquenta.

[2] Henning Klüver, "A. Andersch: *Der Vater eines Mörders. Erinnern* ist immer ganz subjektiv," in *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, Nr. 38, 21.September 1980.

apêndice à sua obra de crítica sobre o autor.[1] Focamo-lo neste momento devido às relações de intertextualidade verificáveis em determinados passos entre este longínquo texto de 1941, as páginas de *Die Kirschen der Freiheit* relativas ao período escolar de Andersch e a narrativa *Der Vater eines Mörders*. Este fragmento (um esboço, como adverte o título) é um retrato, psicológica e literariamente não totalmente conseguido, da figura do protagonista Bernd Reber, apresentado por um narrador homodiegético que usa a primeira pessoa para evocar os anos de escola e a adolescência do seu amigo. Mantendo certas analogias mas muitos mais contrastes com os primeiros anos de Andersch, o protagonista não pode contudo de modo algum ser considerado um *alter ego* do autor, questão posta por Wehdeking, que faz do texto uma análise pormenorizada, para concluir que este esboço não é uma auto-apresentação: "*Es ist leichter zu sagen, was diese* Skizze *nicht ist: kein psychologisch schlüssiger Entwicklungsbericht(...): keine Selbstdarstellung des Ich-Erzählers, es sei denn, man entscheidet sich dafür, Bernd Reber als ein* alter ego *des Autors zu deuten*".[2] A leitura do texto não nos permite, porém, chegar a esta conclusão, a despeito de certos momentos com analogias pessoais.

O texto, que comporta três partes onde se verificam anacronismos entre o tempo da diegese e o ambiente descrito, contém, por exemplo, um passo que denuncia forte intertextualidade com um momento de *Die Kirschen der Freiheit:* a frase por nós citada no início deste subcapítulo (cf. KF, 11/2) tem correspondente no texto "*Skizze...*": "*Im Flur des Erdgeschosses standen die Aquarien und Terrarien, Reflexe und Spektralfarben auf den Boden zeichnend, wenn sie von Sonnenlicht umspielt wurden.*"[3] Para além desta referência aos aquários existentes tanto na escola de Bernd Reber como na do narrador-autobiógrafo também há uma similitude evidente na avaliação feita pelo aluno relativamente aos professores: "*Natürlich gab es auch andere Lehrer, aber sie waren in der Minderzahl. Wenn ich an sie denke, steht mir vor allem die Gestalt Professor Fuhrmans, der Naturkunde lehrte, lebendig vor Augen; (...) war er der Typus eines Mannes, der sein Fach über alles liebt und sich dabei (...) ein lebendiges Herz für die Jugend bewahrt hat*"[4]. De acentuar aqui o destaque dado pelo

---

[1] Cf. Wehdeking, *op.cit.*, 1983, pp. 166-77.

[2] *Id., ibid.*, p. 3. S. Reinhardt afirma, porém, sem hesitações que para Bernd Reber Andersch teve como modelo o seu cunhado Fritz Albert, morto anos antes, atribuindo-lhe algumas das suas próprias experiências, entre outras uma bela descrição de Munique e as suas vivências de Itália (cf. S. Reinhardt, *op. cit*, pp. 75 e 647).

[3] Wehdeking, *op. cit.*, p.170.

[4] *Id., ibid.*, p.171.

narrador homodiegético ao professor de Ciências Naturais como sendo o único dotado de compreensão para com os jovens; convicção idêntica é feita pelo Eu narrador do relato autobiográfico (cf. KF, 11/2). A par destes paralelismos há, porém, muitas diferenças: o narrador de *"Skizze..."* releva o sentido prático e o talento para os negócios do pai de Bernd Reber, o que constitui um contraste flagrante com o pai de Kien/Andersch; consequentemente, são opostas as condições de habitação em ambos: a vivenda luxuosa de Reber na zona elegante de Nymphenburg e a casa de Kien no bairro periférico de Neuhausen.

A propósito da natureza do texto, Wehdeking aventa uma hipótese que deve ser considerada: neste fragmento Andersch teria feito uma tentativa muito curiosa no que respeita à experiência da escrita autobiográfica, se tivermos em conta os numerosos textos pessoais que foi continuamente publicando a partir de 1941:*"Bleibt der Versuch Anderschs, Phasen einer Wunsch-Biographie im Inkognito Bernd Rebers zu entwerfen, (...) die eigenen Schulerfahrungen einzubringen"* [1]. No mesmo passo o autor afirma a semelhança do protagonista com a figura do jovem Thomas Mann, não sendo porém escritor. Relativamente à fixação literária de Andersch jovem pelo jovem Thomas Mann e à filiação deste texto na literatura manniana, veja-se o título que Wehdeking dá a esta parte da sua obra: *"Porträt des Künstlers (Andersch) als junger(Thomas) Mann"*. É assim evidente a tese de Wehdeking sobre a tentativa de identificação do debutante na literatura Alfred Andersch, em parte manifesta na figura de Bernd Reber, com o mais ilustre autor alemão então no exílio, Thomas Mann.[2] O texto torna-se assim para Andersch um campo experimental para a sua ânsia de escrever, sob a égide do modelo eleito; ao protagonista, quer por processos analógicos quer contrastivos, o autor incipiente atribui alguns elementos de carácter pessoal juntamente com numerosos dados fictícios.

---

[1] *Id., ibid.*, p.4.

[2] Vd. Wehdeking, *op. cit.*, pp. 2-8.

## 1.5. O primeiro contacto com o mundo do trabalho

> "*Er hatte keine Zukunftsaussicht als die, auf die Zeit ohne Arbeit zu warten*" (AP, *in* AAL, 27)

A primeira história curta cujo herói é Franz Kien (num conjunto de cinco que constituem com *Der Vaters eines Mörders* o ciclo das chamadas *"Franz Kien-Geschichten"*, foi escrita em 1963 e intitula-se *Alte Peripherie*. A sua diegese corresponde também a uma fase recuada da vida do herói, concretamente na sequência imediata das vivências descritas na narrativa que acabámos de analisar, (isto é, a expulsão da escola), portanto durante o tempo de aprendizagem, concretamente no ano de 1930. Da biografia de Andersch sabemos que entre 1928 e 1933 o jovem fez o aprendizado de livreiro na casa editora dum correligionário de seu pai, a que se seguiu o desemprego. Esta narrativa reflecte ambas as experiências.

É uma história sombria, de pobreza e desemprego, de camaradagem e traição, e simultaneamente luminosa, de projectos de fuga e esperança ansiosa de liberdade. É também, como quase todas as histórias de Franz Kien, mas esta dum modo mais vivo e penetrante, a história duma cidade que, mais que um cenário, é um espaço tornado protagonista: Munique, concretamente o centro da cidade em oposição aos seus bairros suburbanos, e a intensidade das vivências que as suas ruas, casas e praças proporcionam a Franz, dominam todo o texto. Assim, *Alte Peripherie* é um título-chave para a abordagem da diegese: é a metáfora[1] da cidade periférica, em contraste com o centro, é o lugar de projecção dos desejos, fracassos, ilusões e esperanças dos dezasseis anos do jovem protagonista.[2]

A narrativa, dividida em seis partes, inicia-se com a localização de Franz num tempo preciso, a uma hora exacta, numa rua de Munique com a sua designação própria (traços denunciadores do realismo anderschiano); a estes dados concretos o narrador heterodiegético acrescenta a informação de que o herói em breve terminaria a sua fase de aprendiz numa loja de artigos farmacêuticos, mas à maneira típica do estilo de Andersch, logo faz uma transposição de esferas, com o uso dum substantivo abstracto

---

[1] Irene H. Leonard reune sob a designação geral de *"topographische Metaphern"* alguns dos títulos de Andersch, não só o desta como o de outras histórias (vd. op. cit., p. 57).

[2] De salientar que no manuscrito do conto, entre outros tópicos de trabalho conta-se o seguinte: *"Zentrum-Peripherie-Motiv"* (*vd.* Man. 284766, in DLA, Marbach).

ligado a um verbo que exprime uma acção concreta: "*Franz Kien wartete auf die Arbeitslosigkeit*" (AP, in AAL, 15): a "espera do desemprego" torna-se um *Leitmotiv* que dominará a atmosfera de toda a história (que assim reproduz fielmente a realidade alemã de 1930), e determinará o destino ulterior do herói que, porém, dentro da diegese é temporariamente um trabalhador-aprendiz entre dois amigos ainda estudantes. Na apresentação do percurso biográfico destes a partir do momento presente da acção até ao início do período nacional-socialista, o narrador, geralmente autorial, põe em causa o seu estatuto de conhecimento total da realidade; mostrando não saber exactamente qual o destino dos dois rapazes durante a guerra, opta por um discurso modalizante usando o modo condicional e advérbios de dúvida como *sicher, vielleicht, falls*. Mas há uma afirmação segura veiculada pelo mais saber do autor implícito, respeitante ao destino de toda uma geração, destino de que implicitamente é excluído F. Kien, votado a um percurso diferente: "*Von diesen Jahrgängen sind die meisten gefallen*" (AAL, 15).

Além deste pormenor biográfico são numerosos os pontos de semelhança física e psíquica entre Andersch e o seu *alter ego*, assim como as alusões a certos momentos de realidade vivida : as referências à morte do pai de Franz no ano anterior, aos esforços da mãe para a manutenção da família, à sua casa no bairro de Neuhausen, à saída da escola, aos dotes artísticos do irmão mais velho (pianista e pintor), ao gosto de Franz pelo cinema e pela leitura de livros policiais, à sua relação ambígua com a instituição da Igreja (a falta de convicção religiosa aliada ao seu amor e sensibilidade à beleza dos cânticos espirituais), à sua total incapacidade de compreensão das abstracções matemáticas e, em contrapartida, ao gosto pela geometria não abstracta. As coincidências abundam sobretudo no que respeita ao aspecto físico de Franz (neste ponto é notório o quase excessivo zelo realista, não longe duma atitude de auto-ironia, na referência à evolução do seu crescimento apresentada em centímetros..., e à altura exacta que atingiu). De novo se verifica a tendência do narrador para a não delimitação clara entre as esferas do físico e do psicológico na caracterização dum indivíduo, quando afirma que F. Kien é "*nicht mager und knochig, sondern eher weich und unbestimmt*" (AAL, 21).

A diegese apresenta uma acção central — a combinação secreta entre os três amigos para a sua fuga da cidade, a execução da fuga por dois deles e consequente regresso a casa pelas mãos da polícia, e a traição de Franz ao não comparecer no local de encontro, com a agravante moral de as suas verdadeiras intenções terem sido logo desde o início <u>não</u> fugir[1]. Mas a narrativa — só na aparência mais uma simples história dum momento de vida de Franz Kien — comporta, para além da acção fulcral,

---

[1] No manuscrito já referido encontra-se repetido o seguinte tópico: *Verrats - Motiv*" (*id. ibid.*).

três significativas hipodiegeses que importa analisar, pelo contributo que dão à personalidade do protagonista enquanto, simultaneamente, denunciam o gosto e a necessidade de confissão do seu criador.

A primeira hiponarrativa é muito breve; é a referência a um *fait-divers*, notícia na imprensa da época, que interessou particularmente a Franz: a história de amor de uma estudante (Hilde Krantz) com dois colegas, um dos quais foi assassinado pelo outro. A importância da rápida alusão a esta história banal reside no facto de ter como figura principal uma mulher em que Franz nota semelhanças com Edith, a rapariga da rua que é o pólo de atracção não só dos três amigos como de todos os desempregados que deambulam pelas ruas do bairro. A relação que Franz estabelece entre as duas mulheres serve ao narrador para pôr a questão do despertar da sexualidade do jovem, neste texto apenas esboçada e que será objecto duma narrativa posterior (*Lin aus den Baracken*).

Outra hipodiegese — esta de carácter analéptico — é o relato dum episódio passado entre o protagonista e o irmão mais velho, cujo passatempo favorito era o desenho e a pintura, e a quem Franz destruíra a sua obra favorita, ainda incompleta: o plano perfeitamente fiel e minucioso da cidade de Viena que seria um presente para a mãe, de origem vienense (este é outro traço autêntico no que respeita à própria mãe de Andersch). Mas o que não passaria, em outras circunstâncias, dum confronto normal entre irmãos, é nesta história pretexto para a confissão duma remota culpa tornada presente e consciente pelo *alter ego* Franz Kien. A expressão por meio da escrita dum forte sentimento de culpabilidade é feita sem autocontemplações, mesmo com certa violência; só assim terá a finalidade catártica que seguramente lhe terá atribuído, tantos anos passados, o "culpado" duma má acção praticada a sangue frio: "*Franz hatte die Zeichnung gar nicht im Jähzorn beschädigt, sondern einem kalten, boshaften Entschluß folgend, insgeheim lachend*" (AAL, 20). Este curto episódio incluído de passagem num texto autobiográfico,[1] como história dentro da história, corresponde a uma das componentes da literatura autobiográfica analisadas no capítulo I — a autobiografia como espaço confessional de erros passados, cujos exemplos clássicos são as *Confissões* de Santo Agostinho e de Rousseau.

A hipodiegese mais longa e elaborada é a que diz respeito a uma enigmática figura que Franz observa longamente, numa determinada rua da cidade, quase todos os dias, tentando descobrir o seu mistério. A primeira referência a esse homem misterioso

---

[1] Embora a comprovação da veracidade absoluta não seja o que mais importa, podemos contudo citar o biógrafo Reinhardt que refere precisamente o conflito latente entre Andersch e o irmão mais velho, bom aluno e dotado para o desenho, o que o enfurecia: "*Alfred, eifersüchtig, goß ihm Tinte aufs Papier*" (S.Reinhardt, *op. cit.*, p. 26).

que diariamente espera alguém ou alguma coisa diante duma casa com jardim, é feita pelo narrador na terceira sequência, em focalização interna: "*Franz dachte an den Mann (...)*" (AAL, 23). Ao repetir esta frase o narrador acentua que Franz, pelo contrário, não pensava no compromisso com os amigos para a fuga do dia seguinte, o que revela outro aspecto da culpa que o protagonista se atribuía a si mesmo. Este concentrava todos os pensamentos e atenção na observação diária do homem de meia idade, magro, distinto apesar do casaco muito usado, com um ar inteligente, que parecia ter em vista uma intenção determinada. Esse interesse de Franz é justificado pelo narrador, que ironicamente considera que ele não pretendia ser detective nem criminoso, mas queria testemunhar casos criminais, deambular de noite pelas cidades, com um objectivo de "*aus Nebeln, Bierlachen und Messern etwas herauszulesen, die Entstehung eines Verbrechens, die gemessenen Zeichen eines sorgfältigen Mords*" (AAL, 23). Por meio deste episódio é caracterizado um dos traços de Kien que Andersch várias vezes confessou possuir: o gosto por intrigas policiais[1], a sua paixão pela descoberta do mistério que se oculta por detrás de pessoas e factos.

Confirmando a estrutura não linear da diegese, a narração do caso do homem desconhecido só é retomada na quinta sequência, em que o narrador apresenta a evolução e o epílogo da história na perspectiva de Franz, usando frequentemente discurso indirecto livre, tornando-se portanto este uma figura reflectora: tendo-se decidido a esperar todo o tempo necessário até que algo aconteça diante da casa, ele tem esperança de finalmente desvendar o enigma. Da sua observação à distância pudera reconhecer no estranho um rosto pensativo, olhos que não revelavam maldade mas que também não eram inofensivos, dando a impressão de alguém capaz de tudo, mas sem ter aspecto de criminoso (*Cf.* AAL, 29/30). É notório que, ao referir estes pormenores, que demonstram a capacidade de observação de Kien e simultaneamente criam no leitor uma atitude de curiosidade e expectativa como num texto de literatura policial, o narrador mais uma vez menciona os companheiros de Franz cujos rostos ele não conhece tão bem como o do desconhecido. Estas interrupções transportam o leitor de novo para o fulcro da história — a quebra da promessa feita por Kien — chamando a atenção para este traço negativo do seu carácter.

Mesmo neste capítulo, que é quase inteiramente preenchido com a hipo-diegese, a narrativa ultrapassa a mera apresentação linear dos factos respeitantes ao caso insólito que atrai as atenções de Franz: ao focalizar os sentimentos deste no momento da observação, o narrador anota a diferença entre a realidade presenciada ao

---

[1] Este gosto é facilmente verificável na biografia de Andersch, que confessa a sua admiração pelas obras de Georges Simenon, e também na ficção: o romance *Die Rote* contém uma história policial de fuga, perseguição, vingança e assassínio.

vivo e a ficção apresentada no livro policial inglês que o protagonista lê durante as longas viagens de eléctrico para o seu trabalho. De novo é possível ao narrador destacar-se do objecto da narração e ironicamente marcar as grandes diferenças que separam o criminoso imaginado por Edgar Wallace em *The green eyes of London*, do homem real que espera qualquer coisa numa rua; muito particularmente, a grande distância entre o inspector fictício e Franz Kien, a quem não interessa impedir mas observar um crime que ele aliás deseja que aconteça mesmo. Até ao final do capítulo a narrativa desenrola-se num certo tom de *suspense* , com a apresentação da sequência dos factos perspectivados pelo observador — a saída duma mulher jovem do portão da casa, o seu encontro com o homem, as falas deste em voz baixa, hesitantes e entrecortadas de longas pausas, em contraste com as réplicas curtas, violentas e impacientes da mulher, duma beleza vulgar e selvagem e, por fim, a separação de ambos. Paralelamente, o leitor acompanha os pensamentos de Franz, a sua tentativa de interpretação do que ia observando, que poderia não ser mais que uma história de amor; contemplando o homem triste que fica para trás, alheado, como que semi-inconsciente, vendo a mulher afastar-se, Kien aventa a hipótese de ele ser um desempregado, um homem culto mas sem trabalho, podendo assim despender tanto tempo à espera duma mulher. Deste modo se encontram reunidos dois dos *topoi* presentes no texto: o do desemprego como marca dum dado tempo e o do despertar da curiosidade adolescente pelo mistério das relações entre homem e mulher. O primeiro *topos* é considerado fulcral na análise de V. Wehdeking que no motivo existencial da perseguição de um solitário vê a uma certa proximidade da temática de Hemingway, comentando: *"Statt eines Verbrechens (...) erlebt der Leser eine hellsichtige Fixierung der Verlorenheit und Einsamkeit im Gesicht des gebildeten Arbeitslosen"*[1]. Conclui depois que estes elementos fazem do conto *"eine exemplarische Studie der Einsamkeit"*[2]. Por outro lado, é o destino colectivo duma sociedade em recessão económica que está reflectido no protagonista: *"Das vergebliche Warten auf nicht eintretende Ereignisse, der Schwebezustand eigener, vorweggenommener Arbeitslosigkeit verleihen der Weltwirtschaftskrise private Tiefenschärfe"*[3].

O narrador conclui que nenhum crime fora cometido, mas isso não tinha desiludido Franz que, em contrapartida, vivera uma primeira experiência decisiva: a observação cuidadosa de um indivíduo para, através da sua aparência exterior, dos pormenores do rosto, dos seus mínimos gestos, tentar a captação dos seus pensamentos

---

[1] V. Wehdeking, *op. cit.*, 1983, pp. 124/5.

[2] *Id., ibid.*.

[3] *Id., ibid.*.

e sentimentos; realizara o desejo talvez ainda inconsciente de interpretar o segredo dos comportamentos humanos e pela primeira vez descobria uma verdade até aí ignorada: "*(...),daß man in den Gesichtern vieler Menschen nur wenig lesen kann*" (AAL, 31). Partindo desta "lição de vida" apreendida pelo herói, parece-nos que este longo episódio tem outro interesse para além de dar a conhecer uma faceta da sua personalidade; dá conta duma experiência básica para um futuro escritor: a entrega apaixonada à observação psicológica do ser humano, a insistência na procura dum sinal exterior que denuncie um sentimento ou uma intenção e a difícil aprendizagem que implica o desvendar do mistério da alma humana — para Andersch o supremo objectivo da literatura: "*Literatur gräbt aus, eine Archäologie der Seele*" (AAL, 92). Neste sentido o narrador, através da narração dum facto (ser este verdadeiro ou fictício é irrelevante, pois basta a lógica interna da sua verosimilhança independentemente da fidelidade ao real autêntico), como que faz a desmontagem duma fase preliminar à escrita: o acto inicial de olhar atentamente o mundo para o descrever e apresentar aos outros dando-lhe forma literária. Assim, numa única frase em que revela os primeiros passos do *"alter ego"* Kien na tentativa de apreender um outro Eu, o narrador condensa um aspecto da génese da escrita e da prática do ofício de escrever, questões de que se ocupa toda a vida o autor A. Andersch, quer em escritos autobiográficos de natureza expositiva, quer em numerosos textos de interpretação e crítica literária.

Como no início dissemos, *Alte Peripherie* é uma história de traição em que a cidade de Munique, para além de ser o cenário da diegese, assume quase a função de personagem estando os dois motivos intimamente ligados; com efeito, o acto de traição de Franz tem como alvo não só os seus amigos mas também a própria cidade suburbana onde decorria a sua sombria existência e que ele desejaria trocar pelos atractivos do centro urbano. Além disso, a atitude de Franz é alargada a uma esfera mais ampla e abstracta: a vivência politica, exterior à diegese e apenas sugerida no final e que será concretizada mais tarde em outra *"Kien-Geschichte"* .

Logo no momento da sua adesão ao ousado projecto de fuga, a motivação íntima de Franz era a seus olhos perfeitamente clara: atraíra-o o radicalismo da ideia e a componente de conspiração secreta a que ele tinha dado toda a força do seu próprio inconformismo e vontade de protesto[1]; igualmente evidente era para ele a consciencialização da sua cobardia e atitude hipócrita, ao tomar um compromisso acompanhado da decisão tácita de não o respeitar, traindo assim a confiança dos

---

[1] Entre as notas no manuscrito pode-se ler: *"Reiz der Radikalen; Verschwörung" (id., ibid.).*

amigos.[1] Mas também são óbvios para Franz os motivos da sua imperdoável falta de solidariedade: para os amigos, bem integrados na escola e na sociedade, a fuga seria apenas um modo de quebrar a rotina do meio a que pertenciam e ao qual voltariam de novo, uma vez descoberto o segredo. Ele, pelo contrário, era um marginal, fora do meio escolar, pois pertencia já ao mundo do trabalho; "*(...) also gehörten sie dorthin, wo sie waren, sie gehörten dazu*" (AAL, 17); "*(...) waren sie (...) doch nur spielende Kinder, und ihre Flucht ein Ausreißen von Kindern, an dem Franz Kien sich nicht mehr beteiligen konnte*" (AAL, 25). Mas o seu motivo maior era o facto de não ser aquele o tipo de fuga que o satisfaria, uma brincadeira votada ao fracasso que nada tinha a ver com os seus anseios mais profundos, pois sentia que algo de melhor o esperava: o desemprego, que lhe daria a possibilidade de tempo totalmente livre e sem compromissos, um tempo apenas seu. *"Franz Kien hatte überhaupt keinen Grund mitzumachen; (...) Er würde frei sein. (...) Er würde die Zeit ganz zu seiner Verfügung haben. Er hatte allerhand vor"* (AAL, 17/18).[2]

É na terceira e na última sequências que o narrador apresenta mais longamente o protagonista na sua viagem diária no eléctrico da linha 22 (citada em outros textos como mais uma "metáfora topográfica" dum espaço real de vivência); o leitor acompanha-o na travessia das ruas periféricas da cidade que, através dum processo de paralelismo narrativo, se vão oferecendo aos olhos de Franz simultaneamente com os lugares míticos do *East End* de Londres focados no livro policial que lê durante a viagem. Nesses bairros suburbanos de casas pobres e fumo de fábricas, onde tudo permanecia sempre igual e apenas reinava a miséria e a liberdade, decorria a sua monótona existência, a que um desejo secreto dava alegria e vitalidade: o de abandonar a periferia para viver no centro da cidade, um espaço de magia cujas profundezas misteriosas ele queria explorar. O centro continha dois pólos de atracção mais significativos para Franz que todos os subúrbios: o primeiro era a montra duma

---

[1] O sentimento de traição aqui abertamente confessado por Franz encontra eco, cinquenta anos passados, na voz do próprio Andersch: *"Daß irgendein Er (beispielsweise Franz Kien in* Alte Peripherie *das seinen Freunden gegebene Wort gebrochen hat — das läßt sich eben doch um eine Spur leichter hinschreiben als das plumpe Eingeständnis: ich habe meine Kameraden im Stich gelassen"* (VM, 130). Embora escrita com um outro objectivo, a frase só pelo facto de evocar de novo este episódio, denuncia uma certa má consciência retrospectiva.

[2] Registe-se a atracção de F.Kien pela ideia de liberdade, já nesta fase remota da sua existência, e o facto de a associar à libertação de compromissos, concepção que aprofundará mais tarde.

alfaiataria onde ele cobiçava um determinado tecido caro, inacessível à sua pobreza,o qual se torna no texto um símbolo da riqueza e poder da burguesia citadina, naturalmente menos atingida pela crise que os bairros de desempregados. Deste espaço dominado pela simbologia do materialismo, Franz passa de imediato para outro lugar da cidade por ele igualmente eleito como espaço mítico: a igreja da Trindade, dentro da qual, como diante da montra, perdia o sentido do tempo, deixando-se envolver pelo seu amor ao coração da cidade, simultaneamente consciente dum sentimento doloroso de traição à cidade periférica: "*Der Befriedigung, die der geschichtliche Stadtkern von München seinen Sinnen gewährte, war nämlich ein Gefühl wie von Verräterei beigemischt* (...); (...) *die Empfindung, er verriete die Vorstädte, indem er den Kern der Stadt liebte*" ( AAL, 33).

Esta primeira história de Franz Kien apresenta, pois, como motivo central, esta vertente dupla da traição. Porém, na sua globalidade, como texto mais complexo e rico de significados, é dominado por uma palavra-chave que se torna um motivo ciclicamente repetido em dois cambiantes fulcrais: o motivo da espera, nas formas de *Warten* e de *Erwartung/Hoffnung*. Se seguirmos a ordem por que surge ao longo dos capítulos (o que é, intencionalmente, o processo contrário ao usado na análise do conto), verificamos que o *topos* da espera é omnipresente, quer no sentido de espera concreta, quer com a tonalidade de esperança, ou ainda no sentido duplo e ambivalente de ambas, como nos seguintes exemplos entre os muitos que podemos apresentar: *"Franz Kien wartete damals auf die Arbeitslosigkeit"* (p.15); *"daβ etwas viel Besseres auf ihn wartete*" (p.17); *"hellgraue Straβen (...) von Erwartungen durchflossen*" (p.21). "*Franz dachte an den Mann (...), wie er (...) stand und wartete*" (p.23). "*Obwohl er ungeduldig auf die Arbeitslosigkeit wartete*" (p.26). "*(...) auf die Zeit ohne Arbeit zu warten" (p.27). "Er wartete bis halb zwölf*" (p.28). "*(...) niemals hatte er so lange warten können, bis sich etwas ereignete*" (p.29). "*Was würde geschehen, wenn das, worauf er wartete, sich zeigte?*" (pp. 29/30). "*(...) das Verbrechen des wartenden Mannes möge geschehen*" (p.30). "*Die Frau blieb stehen und erwartete ihn*" (p.30). "*Der Dezember wartete auf den Schnee*" (p.32). "*(...) und beobachtete Rudi Melzer und Otto Raab, die(...) auf ihn warteten*" (p.34/35). "*(...) gaben sie das Warten auf*" (p.35).

Nesta enumeração podem distinguir-se as acções paralelas de espera encadeadas entre si na diegese principal e na mais longa hiponarrativa: os amigos de Franz esperam por ele, Franz espera pelo homem desconhecido, este espera pela mulher jovem; e na variante *Erwartung / Hoffnung* a espera ansiosa, aparentemente paradoxal e insensata, de Franz pelo desemprego. Na nossa opinião, a atitude geral de expectativa expressa tão profusamente num texto cuja acção se situa em 1930, é o

reflexo da atmosfera dum tempo como que suspenso no fluxo da história da Alemanha, o fim próximo da república de Weimar, marcada pela crise, esta também como que "à espera" de algo ainda indefinido que lhe poria termo (no texto só muito indirectamente sugerido). Neste sentido o texto, produzido por um narrador distanciado e captado por um leitor de posse de dados extradiegéticos, adquire uma dimensão mais vasta, reconstruindo o quotidiano alemão nas vésperas do nacional-socialismo. O ano de 1930 é visto como o limiar dum novo tempo, tanto para Franz Kien como para a Alemanha.

"*Arbeitslosigkeit*" é, como se deduz do exposto, outro motivo determinante nesta história: Franz, temporariamente com um trabalho que o narrador descreve nos mínimos pormenores, espera (e tem esperança) pelo desemprego, o flagelo da época, que ele, à contracorrente, encara com impaciência e ansiedade, pois lhe traria o maior bem possível: a liberdade de realizar todos os seus sonhos. Embora sem conseguir vislumbrar quaisquer esperanças concretas de futuro, tinha como única certeza a impossibilidade de perspectivar a sua vida encerrado em escritórios semelhantes àquele onde trabalhava: *"er hatte keine Zukunftaussicht als die, auf die Zeit ohne Arbeit zu warten"* (AAL, 27). A situação de desempregado é pois tomada pelo narrador e por Franz, na sua qualidade de figura reflectora, como um espaço de liberdade, em que não haveria nem uma finalidade reconhecida nem a submissão à passagem inexorável do tempo (ao contrário do seu trabalho burocrático, com ironia chamado de "trabalho produtivo"). O tópico *"Freiheit"* é contudo mais abrangente: na óptica de Franz Kien, reside em lugares concretos, por exemplo em alguns pontos da cidade suburbana, imensos, vazios, ermos de gente e de movimento, mas muito especialmente no interior da igreja, um dos lugares em que Franz perdia a noção do tempo no meio do silêncio, "sem a tirania do relógio e dum objectivo concreto", em que era possível uma relação livre e sem finalidade com Deus. Nas reflexões de Franz, aparentemente focalizadas pelo narrador omnisciente mas em rigor a expressão do seu pensamento em discurso indirecto livre, fecha-se o espaço triangular da história, cujos pontos angulares são a topografia e a alma da cidade, a realidade do desemprego e a ideia de liberdade, continuamente glosada em tons diversos nas obras de Andersch, e tendo geralmente a cor cinzenta como símbolo cromático: "*Zweckloses taubengraues Verhältnis zur Gottheit. Irgend jemand mußte übrigens diese Farbe auf die Mauern und Säulen aufgetragen haben*" (AAL, 34). Sendo a igreja, neste texto, o espaço privilegiado da liberdade, não o é por ser um lugar sagrado, mas pelo seu carácter de gratuitidade, de não compromisso ou finalidade, tal como o é a situação de desemprego, ausência total de amarras e de sentido dum dever imposto[1]: "*Ein Ort, der*

---

[1] É de notar a repetição neste conto do traço característico da mundividência de Andersch: a concepção, inspirada na filosofia existencialista, da liberdade como espaço vazio entre dois compromissos, ideia desenvolvida em *Die Kirschen der Freiheit*.

*keinem erkennbaren Zweck diente; man war in ihm so frei, wie im Zustand der Arbeitlosigkeit, auf den Franz damals wartete wie auf eine unverdiente Gnade* "(AAL, 34). Lugares e situações semelhantes constituem paragens no fluxo do tempo, pausas em que as decisões do indivíduo são suspensas, um curto período de fuga ao peso da condição humana.

A frase que termina a história é, na sequência de outros passos da obra, um momento em que o narrador faz uma projecção do futuro político de Franz em ligação com a já referida polaridade entre o centro e os subúrbios da cidade: ao voltar para casa depois de, no largo da estação, ter espiado os amigos que esperam por ele em vão, "*Franz spürte, wie die Türe zur Innenstadt sich hinter ihm schloß*" (AAL, 35). A impossibilidade de acesso à cidade pressentida por Franz poderia ser totalmente incompreensível ao leitor, se o narrador não tivesse anteriormente assumido uma posição de mais saber em relação ao protagonista, criando na diegese duas situações narrativas prolépticas: interrompendo o fio diegético — a viagem na linha 22 —, o narrador em "visão olímpica" (segundo a terminologia de Romberg), usa o advérbio "*später*", e o passado verbal para apresentar uma fase posterior da vida de Franz: "*Später, als er arbeitslos und Kommunist geworden war, drang Franz Kien in das Viertel um die Donnersberger Straße ein, in dem Fabrikarbeiter, Eisenbahnbeamte, Handwerker, Verkäuferinnen, Hausfrauen und Kinder wohnten(...)*" (AAL, 22). A segunda prolepse anuncia claramente, para além da opção política de Franz, a situação eventualmente clandestina em que ele passaria proximamente a viver; o desejo de Franz de atingir o momento do desemprego para empregar todo o seu tempo livre a desvendar os mistérios do centro da cidade é apresentado como algo de impossível realização, o que o narrador, de posse das chaves do futuro do protagonista, justifica perante o leitor: "*Er konnte noch nicht wissen, daß er kurze Zeit später Kommunist werden und infolgedessen die Innenstadt nur selten betreten würde. Auch als Arbeitsloser, wie jetzt als Lehrling, sollte er sein Leben in den Vorstädten verbringen*" (AAL, 33). A crítica Irene Heidelberger-Leonard comenta do seguinte modo a posição do narrador: "*Um beim Leser jedes Mißverständnis auszuschließen, schaltet der Erzähler Andersch sich (...) selber ein und spricht aus, was Kien damals nicht wissen konnte(...).*[1]

As duas referências neste texto à entrada de Franz Kien na acção política com a sugestão de clandestinidade podem ser tomadas como o momento de transição para outra história, cujo tempo narrado se situa em 1932, quando Franz, desempregado, militante comunista, frequenta os bairros e os habitantes dos subúrbios (não se consumando, portanto, a "traição" que constitui um dos motivos de *Alte Peripherie*). A história é *Lin aus den Baracken* e será estudada em pormenor, embora não seja o

[1] I. H. Leonard, *op. cit.*, 1986, p. 45.

motivo político o tema central da história e portanto o objecto principal da nossa análise.

### 1.6. As primeiras vivências da sexualidade

> "*Denn Liebe ist im tiefsten ein Zueinanderflüchten aus der Kälte des Weltraums in die Flamme des Gefühls*" (SA, *in* EG, 176).

Após a demorada referência à temática escolar e pós-escolar, devemos dedicar alguma atenção a outro aspecto importante da adolescência, o despertar da sexualidade, concretamente a experiência amorosa cuja expressão ficcional se encontra concentrada numa das narrativas pertencentes, tal como a anterior, ao ciclo autobiográfico designado pelo próprio autor de "*Franz Kien-Geschichten*": trata-se do supracitado texto *Lin aus den Baracken*,[1]. Porém, antes da análise desta história, escrita em 1979, portanto um ano antes da morte do escritor, cumpre-nos referir com certo pormenor uma outra, escrita trinta e cinco anos antes, portanto por um Andersch jovem, pelo que tem interesse o cortejo entre ambas. Independentemente do valor literário, temático ou formal que contenha (ou não), o texto de 1944 é indiscutivelmente um texto histórico no conjunto da obra anderschiana: *Erste Ausfahrt*, cuja versão manuscrita, sem data, tinha o título original *Sechzehnjähriger allein* (que será também o título definitivo no volume de 1986), é, com efeito, uma das primeiras que Andersch escreveu, um ano antes do fim da guerra (embora seja conhecido que iniciara a escrita e a publicação em jornais já desde 1942). A importância deste texto foi reconhecida por V. Wehdeking em 1981 num artigo já citado, cujo significativo título — "*Überraschendes vom jungen Andersch*" — se justifica, pois nele nos é apresentado um Andersch desconhecido e com o cunho do inesperado. Do ponto de vista da acção, é simplesmente o relato da saída de bicicleta para a montanha dum jovem de dezasseis anos que, pela primeira vez sozinho, se entrega à beleza da paisagem e à sensação de liberdade, fazendo reflexões sobre o amor, a vida, o futuro. Formalmente o texto revela a influência, característica de alguns escritores dessa época, das correntes do neo-romantismo e do expressionismo, nomeadamente um estilo sobrecarregado de imagens e metáforas, com um certo exagero quase barroco.

---

[1] A. Andersch, *Lin aus den Barracken*, in *Das A. Andersch Lesebuch*, 1979, pp. 48-56.

São sem dúvida estes traços estilísticos que constituem uma surpresa para Wehdeking e para qualquer leitor habituado ao modo lacónico e incisivo e sobretudo à objectividade e até austeridade do estilo anderschiano. É curioso anotar que Andersch num dos seus últimos textos autobiográficos — *Böse Traüme* — evoca os problemas da escrita durante o Terceiro Reich (como já fizera na longínqua data de 1948, em *Deutsche Literatur in der Entscheidung*) e não menciona esta ou outras histórias que na época escreveu, considerando as suas produções de então "uma coisa insuportável", segundo as suas palavras,"*Kleine Prosa-Etüden, unerträglicher Zeug*" (BT, 681). Wehdeking atribui esta omissão ao facto de Andersch, quando se tratava de dar a conhecer a sua obra, se revelar "quase um pedante", não divulgando o que não lhe parecia suficientemente bom.[1]

Precisamente sobre a narrativa *Erste Ausfahrt* pronunciou-se o próprio Andersch em 1977 no esboço autobiográfico *Der Seesack*, referindo-se-lhe como sendo "*eine Pubertäts-Erzählung, unendlich feinsinning, unendlich sensibel*" (DS, *in* AAL, 96), portanto em termos que revelam grande distanciação face, não tanto à experiência descrita como ao tom sentimental e inflamado que nela usou. Ao protagonista dá o nome de Werner (que entendemos como a forma simplificada do seu primeiro *alter ego*, Werner Rott), o adolescente que, ao demandar sozinho lugares mais distantes que os habitualmente conhecidos, descobre do alto da montanha, como num êxtase, a imensidade dos espaços só comparáveis ao mar que imaginava mas nunca vira: ("*Dann war Raum, Raum, Raum!*" (SA, in EG, 169); simultaneamente, ganha consciência de si próprio como um microcosmos inserido no imenso universo, como um indivíduo preso ao presente mas voltado para um sonhado futuro de grandes realizações, experimentando a sensação inédita de atracção por um lugar que um dia lhe satisfaria a nostalgia do infinito: "*(...) empfand Werner, daβ dort sich seine Sehnsucht nach der Grenzenlosigkeit erfüllen würde, nach der Unendlichkeit eines Raumes, in dem auch er selbst mit seinen Gedanken und Taten unendlich werden konnte*" (EG, 170). Estas curtas citações são já indiciantes do extremo sentimentalismo e do tom patético com que o narrador da terceira pessoa descreve a reacção de Werner à paisagem e o modo como apresenta a atitude do herói face à descoberta em si mesmo dum ser reflexivo e sonhador que, sentindo-se imerso na natureza livre, nela apreende o autêntico sentido da vida e projecta visões de futuro. Werner é, portanto, no conjunto das narrativas escritas na terceira pessoa, o primeiro *alter ego* de Andersch,

---

[1] Cf. Volker Wehdeking, "*Erste Ausfahrt* . Überraschendes vom jungen Andersch", in *Neue Rundschau*, H.4, 92.JHg., 1981, p. 129.

numa série de três que passa pelo nome completo de Werner Rott até à forma definitiva de Franz Kien; devido ao peculiar modo de escrita, *Erste Ausfahrt* situe-se muito longe das histórias de Franz Kien. Escritas muito posteriormente estas apresentam uma realidade histórica e biográfica diversa e um estilo lacónico e despojado de sentimentalidade; em contraste, é o gosto da interioridade e das expansões líricas, por vezes em forma estereotipada e com uma linguagem em muitos passos convencional, que caracterizam a narrativa de 1944. Segundo Wehdeking, que no seu pormenorizado artigo foca as várias questões postas por este texto, é notória a influência dos quadros de paisagens montanhosas do pintor romântico Ludwig Richter e também das descrições do escritor suíço Adalbert Stifter; na profundidade da perspectiva e na reprodução exacta das cores e da topografia, nota-se a evocação dos estudos paisagísticos dos pintores do *"Biedermeier"* na Academia de Munique, conhecidos de Andersch.[1] Eis um passo que confirma esta opinião e onde já se divisam claramente traços do talento descritivo de Andersch:*"(...) Zumeist waren seine Ufer von Laubwäldern umgeben, hinter denen sich Wiesen und Felder streckten, manchmal traten aber auch die roten Dächer eines Dorfes bis hart an das Gestade oder es muldete sich eine Steppe aus Schilf in die fließenden Bewegungen der Buchten. (...)"* (SA, EG, 168/9).

O narrador de *Erste Ausfahrt* apresenta o protagonista Werner num momento alto, talvez definitivo, da sua evolução de adolescente preso ainda ao ambiente familiar[2], a quem é concedida, num súbito deslumbramento, a possibilidade de libertação interior e a descoberta da afirmação de um Eu pessoal. Desta tentativa de auto-revelação faz parte um elemento que apresenta grande interesse neste ponto do nosso estudo: o motivo do despertar dos sentimentos eróticos que se concretizam, citando palavras de Wehdeking, na *"pseudo-religiöses Heroisierung einer jungen Bäuerin (...) in Blut-und-Boden Manier"*.[3] Com efeito, a descrição da camponesa em cuja casa o jovem pede abrigo, é feita pelo narrador em termos de quase adoração

---

[1] *Cf.* Wehdeking, *art. cit.*, pp.131/2.

[2] Devem anotar-se elementos autobiográficos evidentes: a referência à pobreza em que vivia a mãe (*cf.* EG, 166) e a evocação de seu pai, morto alguns anos antes, um homem orgulhoso e violento que lhe sugerira o caminho para os grandes espaços do Norte, donde era oriundo (*cf.* EG, 170); também é referido o seu próprio emprego como aprendiz numa casa editora (EG, 166). Saliente-se ainda como elemento intertextual em relação, por exempo, com o relato autobiográfico, a referência do narrador ao amor de Werner pelas igrejas e gosto da oração a despeito do seu afastamento da prática religiosa: *"Er liebte Kirchen. (...) In dieser Stimmung vermochte er zu beten, und er betete dann um die unsinnigsten Dinge, so wie heute, wo er um eine lichte, strahlende Zukunft (...) bat"* (EG, 173)

[3] Wehdeking, *op. cit., id., ibid.*, p.138.

(*"zarte Wärme, dies innigste Wesen der Frauen"*, EG, 175), e de exaltação do princípio feminino universal, o que lhe permite a sensação inédita do desejo físico: "*Bald, bald würde er erwachen zum Leben des Geschlechts, zur Werbung um die Frauen, die ihm die Buntheit und Fühle des Lebens verkörperten*" (EG; 177); mas também lhe oferece (como fora igualmente o caso da contemplação da natureza), uma visão do futuro, a presentificação de todos os possíveis encontros com o amor, que lhe trariam a mais secreta felicidade: "*(...) die Sekunden der Geborgenheit, die dem Mann das Höchste in der Lieben bedeuten*". (EG, 176).

Este texto, que contém entre variados motivos o motivo amoroso, apresenta perto do final um inesperado desvio nas reflexões de Werner sobre o amor: imediatamente a seguir à imagem idealizada das mulheres, o protagonista, na forma de "*erlebte Rede*" reflecte:"*Aber waren sie [die Frauen] nicht auch die Unordnung, das Chaos?*" (EG, 177); logo em seguida o narrador, em perspectiva omnisciente, focaliza os pensamentos mais íntimos de Werner concentrados no seu desejo dum futuro activo, totalmente dedicado a uma obra criadora só possível se nascida num ambiente de absoluta austeridade: "*Er dachte wieder an das Werk, das er schaffen wollte, an die Taten, die er zu vollbringen hatte, und er ahnte dunkel, daβ sie nicht anders geleistet werden konnte als von einer Zelle aus, von einem einfachen harten Lager aus, von einem Leben in Kargheit, Sauberkeit, Tugend*". (EG, 177). Verificamos assim que o conjunto de experiências do herói nesse momento único — a contemplação da paisagem e a sua idealização, a mitificação do isolamento do homem na natureza (com a contrapartida do medo da noite solitária), a concepção da mulher como um ser misterioso, misto de anjo do bem e do mal, o apelo da liberdade e a fascinação das coisas vivas do mundo à sua volta [1] — culminam no anseio sugerido pela figura reflectora do herói de um dia poder registar através da escrita todas as realidades vividas ou apenas pressentidas[2]: são significativas as últimas frases do texto: "*Er hatte das Dasein der Welt erfahren. So würde er einmal fähig sein, sie zu bewegen*" (EG, 179): por isso,com razão pode Wehdeking concluir: "*Nicht dem Thema Liebe gilt der Versuch, am Ende so etwas wie ein Epiphanie-Erlebnis anzudeuten; vielmehr geht es um die Disposition zu einem entsagungsvollen Leben als Schriftsteller, aber auch romantische Kunstjüngertum*".[3] O que leva o crítico a dar realce a esta "*unerwartete*

---

[1] Exemplificativo da sensibilidade de Werner ao apelo dos objectos concretos, reveladores duma realidade transcendente, um dos aspectos fulcrais da poetologia anderschiana, é um passo no final do conto: "*Namenloser Stolz, Freude, die sein Herz wild preβte: er hatte die Dinge gefühlt! Sie lebten. Sie lebten, und ein geheimes, geistiges Wesen flutete in ihnen (...). War dies Gott? Oder war es ganz einfach das Lebendige, das ohne Herkunft war und ohne Ziel? Gleichviel — Unverlierbares besaβ er nun* (EG, 179).

[2] Não podemos deixar de estabelecer um nexo lógico entre a resposta imediata de Franz Kien dada ao Reitor da sua escola durante a ominosa aula de Grego, cuja expressão literária é a narrativa já analisada *Der Vater eines Mörders* em que o jovem de 14 anos declara a sua vontade de no futuro se tornar escritor, e a explicitação desse desejo registada nesta história dos dezasseis anos de Werner Rott.

[3] V. Wehdeking, *art. cit.*, p.138.

*Schlußpointe*" é na verdade o facto de, subsequentemente à descoberta do erotismo personificado na camponesa, o herói inesperadamente antever para a sua existência futura um modelo de artista que ele pressente dever estar liberta do amor terreno, e portanto das realidades da vida. Parece-nos dever acrescentar que a esse pressentimento do jovem Werner *("er ahnte dunkel")* corresponde o problema existencial dum escritor paradigmático para o jovem Andersch: Thomas Mann, dilacerado (e com ele as suas personagens) entre a arte e a vida, conflito apresentado sobretudo por *Tonio Kröger*, de certo modo o *alter ego* do seu criador.

Considerando globalmente a história de 1979 e o motivo erótico presente na de 1944, podemos observar que em *Lin aus den Baracken* a breve relação de Franz Kien com a rapariguinha da zona proletária de Munique é como que a concretização dum desejo difuso de amor, expresso pelo adolescente Werner em tom de exaltação romântica e realizado pelo jovem Franz dois anos depois. Somos inevitavelmente levados a estabelecer a sequência diegética dos dois textos, embora, como já dissemos, estes em nada possam ser aproximados. O episódio narrado em *Lin aus den Baracken* é o registo consciente e reflectido duma experiência situada quarenta e sete anos antes, apresentada no estilo distanciado dum escritor que, ao envelhecer, recorda um fragmento de vida. É como se um texto fosse o contraponto do outro, apresentando ambos duas fases de reminiscência, duas faces da atitude perante a vivência amorosa: a da idealização romântica e a da experiência concreta, narrada esta a partir duma grande distância formal e mesmo afectiva. O problema da identidade do sujeito/adulto narrador e do objecto/jovem narrado é, nesta conjuntura, muito mais complexo que na maioria dos casos, pois envolve uma cadeia sucessiva de Eus que escrevem e "são escritos", sempre distintos, nunca coincidentes, eventualmente em oposição, mas consubstanciados na mesma pessoa que permanece ao longo de todo o processo de experiências vividas e registadas na escrita. O mesmo objecto — um jovem no seu primeiro contacto com a realidade do amor — é apresentado sucessivamente em dois aspectos diversos, visto por dois sujeitos diferentes, narradores que, situados em tempos distintos, tentam captar a verdade das imagens passadas. Como resultado das duas perspectivas surge perante o leitor um objecto que é um misto das impressões colhidas por cada olhar nos dois momentos de retrospecção; é visível a profunda evolução do sujeito observador no seu modo de relacionamento com o objecto da narração, que formalmente se reflecte na grande distanciação narrativa, presente em todas as histórias de Franz Kien.

O fulcro da diegese da segunda história que se situa no ano de 1932 é, como já referimos, a primeira experiência erótica do jovem burguês de dezoito anos com uma rapariga de classe diferente, concentrando-se toda a acção nos antecedentes imediatos e nas repercussões desse encontro cuja descrição é o objectivo do narrador. Contudo, é necessariamente apresentado o contexto da relação, a qual só é possível dado o meio social e político frequentado por Franz Kien: logo no início, o narrador heterodiegético menciona a reunião da célula comunista em que o protagonista deveria ler o texto escrito por ele mesmo, cujo assunto era o primeiro plano quinquenal na União Soviética (elemento que ajuda a detectar com precisão o momento histórico da acção); o conhecimento que tem de Lin só é possível a partir da sua militância numa associação da juventude proletária, meio social diferente do seu mas que o atrai irresistivelmente, no qual grassa o desemprego, outro referente temporal da situação histórica.

O enquadramento espacial é comum a outras histórias de Franz Kien: a cidade de Munique, com a topografia exacta das suas ruas, dos bairros de casas burguesas e das habitações sociais dos subúrbios. É uma constante do estilo anderschiano a descrição quase exaustiva de cada lugar em todas as dimensões e aspectos, o que permite a recriação da atmosfera característica do local que é evocado. Nas ruas cinzentas e nos campos junto ao rio move-se um pequeno número de personagens, os jovens militantes que partem em excursão nos fins de semana, erguem tendas, discutem política e acendem fogos de campo. O protagonista é apresentado imediatamente no início da história (um início explícito, portanto émico), por um narrador autorial (que aliás lhe vai cedendo frequentemente a perspectiva ao longo da narrativa), que o destaca dos seus camaradas: é o único pertencente à classe média, o mais apto para a escrita dos textos políticos, o que mais profundamente problematiza todas as questões ("*Mensch, du musst immer alles analysieren!*" (LB, *in* AAL, 51), assim comenta uma das personagens a sua tendência para a reflexão e análise), o único sem qualquer experiência de relações afectivas e sexuais e que ao longo da diegese apresenta, neste plano, uma evolução física e psicológica detalhadamente analisada.

A acção não é linear: inicia-se numa quinta-feira — dia da reunião —, mas através duma analepse o narrador reporta-se largamente ao fim da semana anterior em que, durante a excursão habitual Lin, segundo convicção de Franz, se tornara sua namorada. Apesar de curta, a narração está dividida em três partes, concentrando-se a primeira e a terceira na reunião política, enquanto a segunda, a mais longa, é preenchida com a descrição do local do acampamento e das actividades políticas e recreativas e ainda com a breve apresentação de três das companheiras, sendo feita especial referência à timidez de Franz perante raparigas. Este conjunto de informações

sobre o ambiente humano que rodeia Franz constitui nesta segunda parte um dos níveis de narração que é o pressuposto do nível narrativo central — o encontro amoroso entre Lin e Franz. A terceira parte é o desfecho da acção, a reunião após o fim de semana, o regresso ao presente diegético, que traz a Franz a desilusão, o desmoronamento das suas esperanças de amor. A diegese estabelece, pois, uma ponte de ligação entre a primeira e a última parte, que constituem uma sequência narrativa interrompida pelo bloco analéptico central.

É na terceira parte que se acentua o motivo do ciúme[1] — o elemento complementar da temática fulcral da história. De facto, esta narra a primeira decepção amorosa dum adolescente, cujas experiências concentradas num curto lapso de tempo e amalgamadas na sua consciência passam por três fases diferentes: o envolvimento amoroso, a percepção gradual, nem sempre totalmente consciente, do ciúme e o contacto brutal com a realidade da rejeição do seu amor a favor de outrem. O narrador constrói na trama da história a constelação triangular típica duma situação de ciúme: Lin vem às reuniões sempre acompanhada dum certo rapaz ; no discurso narrativo é evidente a marca do Eu do protagonista, por exemplo na carga negativa que ressalta do uso repetido do lexema "*dieser*" a anteceder o nome do rival: "*(...)und immer zusammen mit diesem Sepp Furtner*"; "*(...) weil hinter ihr sich dieser Sepp Furtner(...)*" (AAL, pp. 48 e 55). A passagem da situação narrativa autorial para uma situação figural é mais clara num momento que foca o mesmo motivo, acrescido de um deíctico que revela a presença da protagonista exprimindo-se em discurso indirecto livre: "*Heute würde sie vielleicht etwas eher kommen und sicherlich nicht mit diesem Furtner*". No final do texto o narrador , em focalização interna, apresenta a "fúria" de Franz Kien perante a sua fraqueza e impossibilidade de reacção face à indiferença de Lin e à superioridade do "outro". O protagonista olha os dois juntos, pertencendo-se mutuamente, pelo afecto e também pela origem de classe ("*Franz sah, wie Lin und Furtner eine Einheit bildeten*", AAL, 56), enquanto ele próprio, psicologicamente ferido e socialmente um estranho, regressa sozinho ao seu bairro de casas burguesas. A imagem final de Franz Kien caminhando em direcção oposta à das barracas proletárias não só concretiza a desilusão dum primeiro amor mas também prefigura o seu afastamento dum mundo de cumplicidade social e política, no qual vivera convictamente durante algum tempo, embora tivesse consciência da sua

---

[1] É recorrente nas obras de A. Andersch, quer nas claramente autobiográficas, quer nas ficcionais que contêm elementos biográficos, o motivo do ciúme, tal como é apresentado aqui, através da história de uma mulher, situada entre dois homens, e visto na perspectiva do protagonista. Este motivo, como veremos, é uma componente importante no tratamento do tema amoroso em obras tão diferentes como *Fräulein Christine*, *Heimatfront*, *Cadenza finale*, *Efraim* e *Winterspelt* mas só presumivelmente podemos atribuir-lhe sentido biográfico.

situação: "um intelectual burguês entre jovens trabalhadores desempregados" (*cf. id. ibid*, 52). Sendo assim, o autobiógrafo Andersch atribui nesta história ao seu *"alter ego"* a dupla missão de ser o protagonista duma primeira vivência amorosa e, por outro lado, de dar testemunho do fim iminente do empenhamento partidário da sua juventude.

A não-linearidade narrativa deste texto é um dos muitos pontos de divergência em relação à história de 1944 . Nele o autor atinge grande sobriedade e apurado virtuosismo, características que se foram acentuando ao longo da sua produção. Para além do já referido abismo existente entre os tipos de linguagem usada nos dois textos, é notória a variedade de recursos estilísticos e a complexidade da instância narrativa no escrito mais recente: como vimos, está presente um narrador autorial, que faz focalização interna e externa, mas dum modo geral toda a diegese é apresentada na perspectiva do protagonista, sendo numerosos os passos em *"erlebte Rede"*, os monólogos, e também os diálogos integrados nas reflexões e evocações de Franz Kien.

É, porém, a distanciação irónica o processo narrativo que determina mais profundamente este registo dum momento autobiográfico. Entre vários exemplos possíveis de ironia mais ou menos subtil, há um que merece ser destacado pela evidência da intervenção do narrador, que comenta distanciadamente num tom de quase superioridade o que acabara de evocar: durante o fogo de campo os jovens comunistas, depois dos debates sobre o marxismo, cantavam canções populares em voga na época, os poemas de inspiração romântica de exaltação à natureza, da autoria de Hermann Löns, um *"Heimatdichter"*; em discurso indirecto livre o narrador apresenta as reflexões de Franz, que teria preferido ver um filme mudo de Chaplin o que, na sua opinião, teria sido também a opção do próprio Marx que, após o seu trabalho de escrita de *"O Capital"* escolheria para repousar, não as canções de Löns mas o cinema de Chaplin. Numa mudança súbita de registo narrativo o narrador assume totalmente o seu estatuto de omnisciência e a sua situação no presente da escrita, que lhe confere o "mais saber" em relação ao protagonista: distancia-se deste em tom paternalista, envolvendo na sua ironia, não só a ingenuidade juvenil do seu *"alter ego"*, mas também a própria figura histórica, apresentada na sua simples humanidade: *"Damals wußte Franz noch nicht, daß Marx, wenn er mit seiner Frau und den Kindern am Sonntag aus der hampsteader Heide in die finstere Dean Street heimkehrte, deutsche Volkslieder sang, am liebsten,* Oh Strassburg, oh Strassburg, du wunderschöne Stadt!" (AAL, 52).

Outro aspecto que marca as diferenças de perspectiva entre o narrador de 1944 e o de 1979 é a desmistificação realista que este faz na apresentação da imagem feminina, embora a mulher constitua obviamente para ambos os heróis, de idades aproximadas, a

incarnação dum ideal. Com efeito, em contraste com a referência quase só sugerida à beleza sensual da camponesa que desperta em Werner o sentimento do desejo, Lin é descrita em traços fortemente realistas: pouco interessante, um rosto pálido, muito magra ("*ein Skelettchen fast*," AAL, 51), ainda que aos olhos de Franz surgisse com um halo de magia: *(...)doch Franz fand, daß um sie herum etwas Ungewisses und Zitterndes entstand, das sich wie eine vibrierende Kontur um ihre Magerkeit legte*" (*id. ibid.*). Por meio da observação de pormenores, o narrador distingue a visão do protagonista da sua própria visão da realidade evocada à distância e com distanciação. Do mesmo modo, não só a ironia mas também o realismo, como processos peculiares do estilo de A.Andersch, estão patentes no momento central da diegese: o encontro amoroso é narrado objectivamente, sem rodeios e em termos directos e precisos, e simultaneamente com uma distanciação mista de ironia e de ternura face à timidez e à felicidade ingénua de Franz, o revolucionário apaixonado: "*(...) Es war die ungeheuerste Sache, die es auf der Welt gab, wichtiger als alles andere. Er dachte aber nicht: wichtiger sogar als die Revolution. So konkret dachte er in diesen Augenblicken nicht*" (AAL, 53).

## 2. O tempo de militância política.

"*Das Wort Revolution faszinierte mich*" (KF,23)

O compromisso político de Andersch na juventude é uma consequência directa da impossibilidade de aceitar como válidas as convicções nacionalistas de seu pai, e corresponde à necessidade daí decorrente de encontrar numa outra doutrina política resposta para as suas interrogações. Conseguiu-o, segundo o seu testemunho, "com grande rapidez de compreensão", adoptando "*[die] Gedanken des Sozialismus, der Menschenliebe, der Befreiung der Unterdrückten, der Internationale und des militanten Defaitismus*" (KF,23). Mas a sua opção política é também uma tentativa de fuga ao vazio do ambiente pequeno-burguês do seu quotidiano, da"*Langeweile*" que dominou uma adolescência monótona e sombria, aborrecimento só minorado pelos seus primeiros contactos com a arte.[1]

---

[1] Deste tema nos ocuparemos no Capítulo IV.

Da análise do texto anterior, *Lin aus den Baracken*, uma história de Franz Kien em que um narrador apresenta na terceira pessoa, como enquadramento da diegese, o cenário político onde se move o protagonista, passaremos, em sequência lógica, à abordagem da obra já analisada em alguns passos, que mais largamente foca as experiências políticas de Andersch, *Die Kirschen der Freiheit. Ein Bericht*. Neste relato tanto o subtítulo, indiciante dum determinado "género", como o uso da primeira pessoa colocam problemas específicos no que respeita à situação narrativa, muito diversa da encontrada nas outras obras já abordadas. Esta questão foi referida num sentido englobante no início deste capítulo, contudo, teremos de focá-la novamente no decurso da análise textual dum modo parcelar e minucioso, ao analisar cada um dos núcleos motívicos.

O texto *Lin aus den Baracken* é fundamentalmente uma história de primeiros sentimentos, amor, desejo, ciúme e decepção amorosa, enquadrados num ambiente fechado de militância política, marcada pelo entusiasmo juvenil e pela fé nos grande ideais, mas levemente ensombrada pela sensação de um perigo iminente. Essa ameaça é expressa em *Die Kirschen der Freiheit* dum modo directo e explícito; o "*Ich-Erzähler*," que no início da obra se assume como activista político, dilui a sua individualidade no colectivo dum grupo partidário, usando a forma plural *wir* para inserir a acção no contexto temporal e definir a sua situação e a dos camaradas: "*Wir waren damals im Beginn des Winters 1932/33, schon fast illegal*" (KF, 23). Como muitos outros passos, por exemplo — "*War ein halbes Jahr nach dem Tode meines Vaters in den Kommunistischen Jugendverband eingetreten*" (KF, 23); "*Ich wurde ein Funktionär. Mit achtzehn Jahren war ich, trotz meiner Herkunft als* kleinbürgerlicher Intellektueller, *bereits Organisationsleiter des Kommunistischen Jugendverbandes von Südbayern*" (KF,25), — o passo supracitado é um momento narrativo no estilo simples de um relato retrospectivo caracterizado pela imediaticidade e objectividade. Este é, contudo apenas um dos processos estilísticos usados nesta obra em que, na evocação do passado, coexistem lado a lado com passos de carácter meramente denotativo, outros em que predominam conotações, imagens e redes motívicas, processos narrativos e tipos de linguagem próprios da ficção. Disso é exemplo claro justamente o capítulo a que pertencem as citações acima transcritas, o primeiro que o narrador preenche com evocações da sua actividade política.

Intitulado "*Verschüttetes Bier*", este capítulo é iniciado com um longo parágrafo, aparentemente alheio ao passado político do Eu, que contém uma reflexão, um tanto inoportuna e anacrónica na economia da narrativa retrospectiva, sobre um filme do neo-realismo italiano, reflexão situada no presente do narrador de 1952 e carregada das mais variadas referências culturais (são evocados Bartok e Ellington,

Homero e Huizinga, Brecht e Hemingway). Imediatamente a seguir, dum modo inesperado e abrupto, o narrador passa à evocação dos primeiros tempos da sua entrega à acção política: "*Etwas Bier war verschüttet worden, es bildete einen Flecken auf der dunkelbraunen Tischplatte*" (KF,22); a imagem contida no título, que causa no leitor um certo efeito de surpresa, é repetida no texto com um sentido simbólico: as manchas de cerveja sobre a mesa do bar, local de reunião dum grupo de camaradas políticos entre os quais o narrador, são vistas por este como uma imagem de impureza em contraste com a limpidez das ideias marxistas apreendidas nas leituras de Lenine e Upton Sinclair e do jornal "*Rote Fahne*".

A subjectividade da expressão do Eu perante um facto vulgar que ele transfigura — "*Die Bierflecken gefielen mir nicht*" — (KF, 22) é seguida da referência à grave situação concreta do momento em que os jovens revolucionarios, "quase já na clandestinidade", esperavam desoladamente mais uma marcha dum grupo de SA; à espera é também associada, por contraste, a imagem inicial: "*Nur die Bierflecken und das trübe Warten paßen nicht dazu*"[1] (KF, 23). No relato da evolução politica do Eu alternam-se sucessivamente dados objectivos do presente diegético (a sua condição de funcionário do partido, a referência à impressão clandestina de folhetos de propaganda, as longas reuniões preparando manifestações e greves) com extensas reflexões sobre as grandes esperanças na doutrina comunista que permitiriam ao narrador o ingresso no que ele sentia ser a verdadeira vida:"*Er [der Kommunismus] bedeutete für mich das absolut Neue und Andere, und witternd sog ich das wilde Aroma von Leben ein(...)* (KF, 23) — de notar, a exuberância metafórica e a ousada sinestesia da última frase. Há ainda detalhados comentários do narrador às suas leituras marxistas, que mergulhavam o seu espírito no banho da utopia e lhe transmitiam a crença de que se poderia transformar o homem por actos racionais de vontade e assim melhorar o mundo (*Cf.* KF, 24); os seus ideais eram precisos: visavam o socialiamo, a solidariedade humana, a libertação dos oprimidos (cf. KF, 23).

A análise do motivo *esperança* dá azo às hesitações do narrador sobre as suas capacidades de reminiscência exacta dos factos do seu foro íntimo: "*Ich kann mich nicht mehr genau auf die Art von Hoffnung besinnen, die mich damals bewegt haben mag*"(KF, 25/26), o que, como outras expressões de teor semelhante, nos coloca a questão sempre presente em escritos autobiográficos, da fidelidade das recordações — temática que o próprio autor abordou teoricamente no seu ensaio "*Anamnese, Déjà-vu,*

---

[1] Não podemos deixar de constatar a insistência de Andersch no motivo da espera que constitui, como vimos, um ponto-chave na sintagmática narrativa de *Alte Peripherie*. No relato autobiográfico a sua repetição (*vd.* KF, 19,24,26) indicia o sentimento de expectativa que caracteriza, em geral, a fase da juventude de todo o ser humano, mas particulariza a espera concreta e a esperança da acção revolucionária.

*Erinnerung*", de cuja análise nos ocuparemos em pormenor. Se por um lado, obviamente, abundam na obra declarações expressas do acto evocativo — "*entsann mich des Anblicks*" (p.41), "*Daran erinnerte ich mich*" (p.43), "*erinnerte mich auch an*" (p.61), parece-nos sintomático o facto de a obra ser iniciada com a frase: "*Weiβ nicht mehr genau(...)* (p.9). Nesta última citação, consideramos irrelevante para o objectivo da nossa análise que a recordação exacta seja difícil ou impossível ao Eu narrador, por se reportar à infância, uma vez que, tratando-se dum facto histórico, seria facilmente verificável (como aliás o próprio narrador acrescenta logo a seguir). Deste modo, julgamos que o uso de palavras denotadoras de incerteza e imprecisão na abertura duma obra evocativa parece trair inconscientemente (ou, pelo contrário, mostrar de modo consciente), por parte do Eu evocador do passado, uma preocupação de autenticidade e a sua intenção de dar conta da verdade total de si mesmo e dos acontecimentos. Simultaneamente pode também pressupor a possibilidade de lapsos de memória e, deste modo, recoloca na prática da escrita pessoal a questão do papel da memória na evocação do passado ainda que recente, como é, em grande parte, o caso, desta obra. O próprio autor reconhece a importância dessa função vital: além da sua reflexão teórica no artigo acima referido, um curtíssimo texto recolhido no seu espólio, sintomaticamente intitulado "*Der Erzählte*", apresenta entre outras explicitações preciosas para a interpretação da obra autobiográfica a seguinte afirmação, que por si só caracteriza a natureza específica dos seus textos confessionais: "*Ich habe ein schlechtes Gedächtnis. Ich erinnere mich nicht an mein Leben. Ich erinnere mich an Augenblicke meines Lebens. Mein Leben verdichtet sich für mich in Erinnerungen an Augenblicke*"[1]. Com efeito, são momentos isolados duma vida que esta e as suas outras evocações pessoais apresentam de modo mais ou menos concentrado, sendo por isso a nossa missão de leitores críticos reconstituir o sentido desses fragmentos dispersos e dar forma coerente à plenitude duma existência que se exprimiu literariamente.

Um outro problema se põe relacionado com o conteúdo da evocação narrativa: é o da posição ambivalente do narrador que, possuindo um mais saber em relação ao Eu narrado, pode involuntariamente ser levado a ultrapassar a realidade conhecida deste, acrescentando-lhe os conhecimentos que ele próprio já domina posteriormente, no momento da escrita. Também desta possibilidade de extrapolação da verdade do Eu narrado se dá conta o narrador de *Die Kirschen der Freiheit*: depois da apresentação da sua primeira vivência política aos cinco anos a que já nos referimos (a prisão de revolucionários políticos em 1919), o Eu narrador afirma que essa experiência

[1] A. A., *Der Erzählte. Aus dem Nachlaβ*, in *Kürbiskern*, 1/1981.

longínqua suscitara mais tarde no espírito do jovem de quinze anos uma série de interrogações sobre os possíveis sentimentos do indivíduo encarregado do fuzilamento dos presos; faz uma longa reflexão que problematiza a questão, põe várias hipóteses, tentando desvendar psicologicamente um comportamento humano numa situação-limite (a que mais tarde, como autor de ficção romanesca, vai dar forma concreta na criação duma personagem ficcional)[1]. Mas o narrador autobiográfico de 1952 detém-se no turbilhão das suas interrogações para repor a verdade sobre o momento e o âmbito destas, confessando que, obviamente esses pensamentos só raramente o ocupavam nesse tempo (*cf.* KF,10/1).

As evocações que o narrador faz dos seus camaradas trabalhadores com quem ele, "intelectual pequeno-burguês", contactara pela primeira vez aos dezassete anos, operam nitidamente a fusão de dois tempos: o da situação concreta desse momento e lugar vivida pelo "*erzähltes Ich*" e, expresso num tom misto de homenagem e nostalgia, um tempo posterior, o da morte heróica de alguns deles só conhecida do "*erzählendes Ich*". A sobreposição dos tempos — um dos aspectos da não linearidade que caracteriza a estrutura temporal do relato — é o resultado dum processo de associação livre de ideias, um tipo de "memória involuntária" à maneira de Proust, tal como mais tarde Andersch definiria teoricamente no artigo supra mencionado. Partindo da recordação dos inexplicáveis acessos de profunda melancolia que frequentemente o assaltavam nas reuniões, ao olhar os camaradas, o narrador como que tenta explicar esse sentimento por meio duma situação hipotética só possível se possuísse o dom de adivinhação: "*Aber ich besitze nicht die Gabe des zweiten Gesichts, sonst hätte ich den Proletarier-Tod gesehen*(...)" (KF,26)[2]. O uso do conjuntivo para introduzir uma prolepse no interior da evocação do passado é um exemplo dos vários processos da narrativa ficcional usados por Andersch nesta obra a que deu o subtítulo de "*Bericht*", embora quase no final, também para apresentar uma prolepse, como que inadvertidamente, de passagem (ou possivelmente de forma intencional), a tenha considerado uma "*Erzählung*": "*Ich greife meiner Erzählung einen Augenblick vor*(...)" (KF, 123) .

---

[1] Esta personagem é o soldado Reidel no romance *Winterspelt* (1974). A propósito deste motivo de transposição duma vivência real para uma situação ficcional, comenta Irene Leonard: "*Der Vierzehnjährige stellt Überlegungen an über Motive, die Andersch fünfzig Jahre später nachzeichnet, wenn Reidel in* Winterspelt *von seinem geladenen Gewehr fast automatisch Gebrauch macht, eben weil es geladen ist*" (*op. cit.*, p.56).

[2] De notar que este motivo-"*das zweite Gesicht haben*"-cuja definição é "*die Fähigkeit, Erscheinungen, Visionen zu haben*" (in G. Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, p.1533), é usado por Andersch com o mesmo sentido numa narrativa de 1958, que apresenta traços vincadamente autobiográficos: *cf. Cadenza Finale*, 1974, p.77.

Ao fascínio do jovem pela revolução, contido na curta frase que usámos como epígrafe — *"Das Wort Revolution faszinierte mich"* — sucedeu o desencanto; igualmente numa frase curta e incisiva, o narrador exprime o desabar do sonho revolucionário, a morte da utopia: *"Aber was dann kam, war nicht die Revolution"* (KF, 27). A essa afirmação segue-se o relato vivo e realista (mesmo com a reprodução de diálogos em dialecto bávaro) dos factos sucedidos na tarde evocada, em que, como resposta à esperada marcha da SA, o grupo decidiu — contra as rigorosas directrizes do Comité Central — organizar uma manifestação, logo dispersa pela polícia. A sintagmática narrativa usada para a fixação precisa do momento da perseguição policial revela a especificidade da escrita de evocação pessoal no que respeita ao desdobramento entre o *"erzählendes Ich"* e o *"erlebendes Ich"*, o sujeito observador que narra e o "objecto" que sofreu a experiência narrada; a distanciação entre ambos é aqui marcada por um suave tom de nostalgia (o que não acontece sempre na literatura evocativa, como tivemos ocasião de frisar, tanto teoricamente no capítulo I como, concretamente, nas análises textuais ja feitas): *"So sehe ich mich noch keuchend in irgendwelchen Hausgängen stehen"*(KF, 28).

A rápida descrição do ataque das tropas da SA contra os quais poucos lutaram fisicamente — sintomaticamente, nesse momento o narrador discutia a dialéctica hegeliana com um estudante de música — é precedida da apresentação da sua súbita consciencialização de que essa seria a última vez em que todos estariam reunidos no bar *"Volkartshof"*, a sede semiclandestina da sua célula: *"Plötzlich war es mir ziemlich klar, daβ wir nie wieder so ruhig zusammensitzen würden in der Gaststube (...)"* (KF, 30); Estas palavras podem levar o leitor, atento ao complexo fenómeno da reminiscência autobiográfica, a questionar-se sobre a coincidência ou, ao contrário, a dissonância entre a instância produtora do discurso e o sujeito consciencializador, para concluir que neste caso se trata realmente de uma identidade entre ambos. O uso repetido da expressão *nie wieder ("Nie wieder würde Suderland die letzten Beschlüsse des Zentralkomitees erläutern")* (KF, 30) e a nova alusão às manchas de cerveja que se tornam o motivo condutor de todo o capítulo e neste passo adquirem uma carga simbólica intensificada, anunciando morte e solidão: *"(...) las ich in den verschütteten Bierlachen die Nachricht von Tod und Einsamkeit"* (KF,30) —, são exemplos da diversidade de recursos estilísticos usados na obra. A mesma propensão para a esteticização das recordações e um certo certo tom poético estão patentes na referência do Eu narrador às frequentes saídas de Munique para passeios de bicicleta na floresta; é o mesmo cenário, o mesmo sentimento da natureza e sobretudo a mesma ânsia de vida e de futuro que encontramos no texto ficcional já analisado, *Sechzehnjähriger allein*. O que neste esboço narrativo na terceira pessoa é a essência temática — a

primeira saída do jovem adolescente do bulício da cidade para a natureza livre — é no relato na primeira pessoa objecto dum longo parágrafo, em que é evidente o paralelismo motívico e estilístico com o texto anterior; ambos têm, aliás, o mesmo actante central: um jovem que parte para a sua primeira viagem, à descoberta da vida, "*sechzehnjähriger*" e "*allein*": " *Fuhr solche Touren immer allein und ahnte die Möglichkeiten des Lebens, wußte, daß hinter dem Leben, das ich im Augenblick lebte, noch tausend andere Leben auf mich warteten*" (KF,31/2). Quer no texto de 1944 quer no de 1952 toma forma um pensamento que não abandonará mais a consciência do Eu, cujo pendor reflexivo é bem claro, apesar da sua afirmação em contrário, algumas páginas atrás neste mesmo relato, — "*(...) aber ich war niemals in der Lage(...) philosophischen Gedankengängen folgen zu könnenn*" (KF, 12); essa ideia, cuja génese está assim patente logo nos primeiros escritos anderschianos, é a ânsia de fuga, de partida sempre para mais longe, ideia-força que na totalidade da obra virá a ser transposta de múltiplas formas em matéria literária. Neste passo o narrador apresenta-a como sendo um seu pensamento desse tempo distante, usando o *elf-Quoted Monologue*"[1]: "*Fortgehen, dachte ich, während ich das Brot aus meinem Rucksack kramte, immer weitergehen, alles zurücklassen, neue Berge, Ebenen und die nie erblickte See*"(KF, 32).

O subcapítulo que constitui a terceira parte da macro-sequência subordinada ao sugestivo título "*Der unsichtbare Kurs*" contém mais uma fase de avanço no "rumo invisível" do narrador e é delimitado por dois movimentos opostos: o do regresso do narrador à cidade e às actividades partidárias após as suas excursões-fugas e o da decisão de abandono definitivo da Liga da Juventude Comunista. Situa-se temporalmente entre Março e Novembro de 1933, ano ominoso para a Alemanha e consequentemente rico de experiências para o narrador: este torna-se simultaneamente protagonista e vítima dos acontecimentos, pelo que a sua situação é paradigmática de qualquer tempo de crise, em que é maior a interdependência entre o destino individual e o fluxo da história. O enigmático titulo *"In der Tasche geballt"* — a forma elíptica duma frase do texto — é exemplo dessa interacção entre a singularidade do indivíduo e a sua massificação por força das circunstâncias históricas: a um acontecimento concreto, rigorosamente datado — a ocupação da sede dos sindicatos de Munique em 7 de Março de 1933 pelas tropas da SA — a multidão, testemunha dum acto de força arbitrária do poder, responde com o silêncio da impotência: como dirigente dum grupo revolucionário, o narrador tinha consciência da necessidade duma reacção de protesto igualmente violento, porém quando surge a oportunidade única de o fazer, limita-se a um

---

[1] Usamos aqui a terminologia de Dorrit Cohn para designar *"occasional quotations of past thoughts (...), a standard component of traditional first-person narratives"*( *op. cit.*, p.161).

gesto oculto de resistência passiva e inútil: "*Aber ich stieß den Schrei nicht aus. Niemand*". (KF, 35); "*(...) und fühlte, wie sich meine Hände zu Fäusten ballten*" (KF, 35).

A reflexão sobre o significado da palavra "*Massen*" com que o narrador inicia o capítulo é ilustrada por esta sua primeira experiência de momentânea dissolução da sua identidade na amálgama dum conjunto de indivíduos, e também por uma outra história, esta situada posteriormente (alguns anos mais tarde, a 9 de Novembro) e contudo narrada em primeiro lugar, o que reitera a intenção deliberada de não linearidade diegética por parte do narrador. Esta evocação dum acontecimento histórico, curiosamente assinalado apenas pelo dia e não pelo ano — a visita de Hitler a Munique e a recepção entusiástica da população — parece-nos ser nesta obra o primeiro momento confessional em que o narrador, implacavelmente, se expõe ao juízo crítico de si mesmo e dos seus leitores: integrado na multidão que aclamava em delírio essa "ratazana de esgotos" — "*(...) mit dem feigen, lächelnden Betrüger-Ausdruck, das Gesicht einer bleichen abgewetzten Kanallratte*"(KF, 33)[1], o Eu narrador como que é arrastado pela vontade colectiva, tendo gritado igualmente "*Heil!*". A consciencialização do seu sentimento pessoal autêntico é imediata: "*da dachte ich damals, wie ich es heute denke: Du hast einer Kanallratte zugejubelt*" (KF, 33/4); mas essa tomada de consciência só é possível após a dispersão da multidão e no isolamento do Eu consigo próprio, num espaço livre, fora do circuito fechado das massas, quando, logo a seguir, sozinho, entregue à contemplação das montras das livrarias e das lojas de antiguidades[2], pôde ser ele mesmo: "*in [sein] eigentliches Leben eintreten und allein sein*" (KF, 24).

Através da narração desta vivência são associados dois motivos fundamentais para a formação duma filosofia de vida e duma concepção do homem considerado como um ser dotado de razão e capacidade de escolha, senhor das suas decisões, em consonância com as doutrinas de Sartre, entretanto descobertas e adoptadas por Andersch, como já dissemos. Esses motivos, inseparáveis, são a solidão e a liberdade: a palavra "*allein*" é repetida cinco vezes neste passo e "*frei*" é usado em redundância como substantivo e adjectivo: "*(...) und ich wieder ins Freie trat, in freien Raum um mich*" (KF, 33)

Com a evocação destas duas experiências o narrador tenta esclarecer-se sobre a ambiguidade da questão posta a si mesmo no início do capítulo: ou considerava a não existência das massas — "*immer wieder wehrt sich etwas in mir gegen das Wort*

---

[1] O mesmo termo virulentamente pejorativo é usado em referência a Hitler, na história *Cadenza Finale*. (*Vd.* GL, 71).

[2] De notar a repetição do motivo de contemplação das montras com o seu significado simbólico de evasão e refúgio num mundo de beleza, já presente na história *Alte Peripherie*.

Massen, *denn ich vermute, daß es sie gar nicht gibt*"; "*Indem ich sage:* die Massen, *sehe ich mich schon allein in ihnen*" (KF, 33) — ou, ao contrário, admitia a hipótese da sua existência real, que ele prova ao narrar o seu comportamento nos dois factos vividos:"*Aber wenn es sie gibt, so gehöre ich zu ihnen*" (KF, 33). Desenvolvendo dialecticamente o seu pensamento, o Eu narrador vê na possibilidade de se isolar das massas a confirmação da não existência destas: "*Jeder für sich war wieder allein. Es gab keine Massen (...) Es gibt nur noch Einzelne (...)*" (KF, 35/6): os indivíduos, por força do acaso ou por pressões exteriores momentaneamente aglomerados em multidões, podem sucumbir a estados psicóticos de júbilo ou de fatalismo, mas depois regressam ao seu isolamento, reduzidos ao medo solitário (*Cf.* KF, 36).

0 medo é nesta obra uma categoria psicológica determinante que o narrador põe em correlação directa com a solidão: o momento da afirmação do indivíduo "contra" as massas conseguido pelo isolamento toma expressão concreta, nesta fase decisiva do "rumo invisível" do narrador, na sua decisão de abandono do partido comunista (esta ruptura é a prefiguração do momento de clímax da obra que é a suprema fuga das massas — a "*Fahnenflucht*"). O acto de deserção política — uma violenta afirmação de individualidade — teve também como causa a componente do medo: o narrador refere as perseguições desencadeadas contra os adversários do regime, especialmente os comunistas, a impossibilidade de estes lutarem por não terem armas, a inexistência de estruturas de apoio interno para uma eventual resistência clandestina ou fuga para o estrangeiro, as buscas da polícia a sua casa, a confiscação dos seus livros e, por fim, a prisão.

Insistindo repetidamente *"Ich klage niemanden an"* (*Cf.* KF, 37 e 39), o narrador expõe as razões estritamente politicas do seu afastamento do partido, que foi tão radical como o fora antes a decisão entusiástica da sua adesão: a questão essencial, vista a partir da experiência e conhecimento de dados ulteriores, gira à volta do abismo existente no partido entre a teoria e a prática comunistas, estando esta bem exemplificada na probição aos militantes de qualquer acção violenta contra as manifestações nazis. O narrador-analista político resume lapidarmente a questão: "*Es gibt keine glänzendere Analyse als die marxistische. Es gibt keine elendere Aktion als die marxistische*" (KF, 37/8), aduzindo argumentos de ordem geral que aplica à experiência que viveu; a categoria da liberdade é tomada como a essência duma política autêntica em oposição ao determinismo que destrói as capacidades cognitivas e volitivas do indivíduo: "*Wir waren die Opfer einer deterministischen Philosophie geworden, welche die Freiheit des Willens leugnete*" (KF, 37). Depois da lógica da argumentação política é num tom quase elegíaco que o narrador evoca a sua patética vivência do colapso do partido, vítima da sua própria recusa de liberdade: "*In einer*

*nächtlichen Stunde, am 7. März 1933, auf der Kaufingerstraße in München, umbrandet von den Kampfliedern der SA, erlebten wir dumpf das Sterben einer Partei, der wir uns angeschlossen hatten, weil wir sie für spontan, frei, lebendig und revolutionär hielten.*" (KF, 38).

Um outro motivo fulcral no complexo ideológico criado por Andersch, cuja génese se encontra neste capítulo, (podemos concluir que quase toda a temática anderschiana está já esboçada nesta primeira obra) não é, como o anterior, do domínio das constatações ideológicas a partir duma experiência concreta, mas é o que poderíamos chamar, arriscando o paradoxo, de "utopia histórica": a sugestão duma possibilidade de inversão total do devir histórico relativamente à evolução dos factos que constituíram efectivamente a realidade da história. Ao evocar o momento único em que os jovens comunistas poderiam ter enfrentado a marcha da SA dando um exemplo de resistência contra a política vigente o que, obviamente, não provocaria o derrube do regime mas seria pelo menos um grito de revolta, o narrador faz um longo comentário escrito no modo conjuntivo: "*Dies wäre der Augenblick des Aufstandes gewesen, der Deutschland vielleicht ein anderes Gesicht gegeben hätte(...), Sicherlich, es wäre nur ein kleiner Sieg gewesen (...) aber er hätte genügt, hätte den Staatsstreich in ein für alle sichtbares Blutbad werwandelt und den Schein der* Ordnung *zerstört*" (KF, 35). Nestas frases que contém uma reflexão espontânea sobre o episódio vivido, Andersch assinala num texto autobiográfico o que mais tarde desenvolverá em pormenor numa perspectiva teórica e também, principalmente, na concretização dum longo romance[1]. Esses comentários gratuitos do narrador, que à distancia evoca a possibilidade perdida de ter contribuído para uma inflexão da história, são a prefiguração do que Andersch denomina "pensar no conjuntivo" por oposição à "ditadura do indicativo" (cf. *Der Seesack*, in AAL, 93). Esta "defesa" dos modos conjuntivo e condicional para a construção de situações irreais a aplicar ao fluir da história está exemplarmente expressa em duas frases que se tornam verdadeiros axiomas para o seu autor: "*Geschichte berichtet, wie es gewesen. Erzählung spielt eine Möglichkeit durch*" (WI, 22). Perante o texto que analisamos, de 1952, esta afirmação taxativa escrita em 1974 suscita-nos uma observação *a posteriori*: num relato em que o narrador apresenta o que realmente aconteceu (o que é, portanto, "histórico") e tem

[1] Este motivo, nesta obra apenas florado, contém no essencial o gérmen da temática tratada por Andersch vinte anos mais tarde no seu mais longo romance - *Winterspelt* (1974): a apresentação dum facto histórico não real mas meramente hipotético, sujeito a determinadas circunstâncias, que o autor desenvolve com toda a dinâmica da lógica ficcional. O romance é, em traços gerais, a especulação rigorosamente estruturada (e mesmo fundamentada em documentos verídicos) duma hipótese histórica que "teria dado à Alemanha um rosto diferente", como o seu autor escrevera vinte e dois anos antes; o acto histórico seria a rendição aos aliados de um oficial alemão juntamente com o seu exército, durante a ofensiva das Ardenas em 1944.

como objectivo o máximo de fidelidade e autenticidade ("*Dieses Buch will nichts als die Wahrheit sagen*", KF, 71), o escritor manifesta já o seu gosto pela efabulação histórica, imaginando, ainda que fugazmente, uma situação concreta, possível se dadas circunstâncias se tivessem conjugado para obter uma realidade diferente da que a história registou. Na objectividade do "*Lebensbericht*", a sugestão dessa hipótese é um elemento de fantasia, é uma intromissão da ficção na realidade da "*Erzählung*", na "*Geschichte*", tal como nas frases acima transcritas: porém, no relato autobiográfico não há qualquer continuidade de exploração ficcional da hipótese lançada, ao contrário do que acontece no romance mencionado.[1] O reverso da utopia sugerida está contido em duas curtas frases que denunciam um indisfarçado tom de impotência e autocrítica, talvez um vago sentimento de culpa: "*Aber ich stieß den Schrei nicht aus. Niemand*" (KF, 35).

A segunda parte do capítulo, na realidade a consequência lógica da primeira, (ambas são indissociáveis e só as distinguimos por razões de ordenamento metodológico na análise), aborda as duas prisões do narrador, que fecharão o ciclo da vivência política dos anos juvenis. A rapidez de acção das autoridades na detecção dos indivíduos politicamente suspeitos (logo na noite seguinte aos incidentes de 7 de Março), a rusga policial, a confiscação de parte dos livros do narrador e a boçalidade dos funcionários da polícia, (um dos quais dissera no momento da prisão — "*Wie man nur als gebildeter Mensch Kommunist sein kann!*", KF, 39), são referidas pelo narrador muito sucintamente, mas é dado relevo ao papel de sua mãe que, no último momento, queimou as listas com nomes de outros militantes e apenas três meses depois conseguiu a sua libertação (o que também acontece aquando da segunda prisão). O escasso período de encarceramento, para além de pesar na sua memória como uma eterna dívida de gratidão filial, é encarado como uma insignificância em contraposição com os longos doze anos sofridos por muitos dos seus camaradas .

O balanço da dupla experiência prisional é dominado pela palavra-chave "*Angst*", o que contrasta com uma certa ingenuidade leviana do Eu narrador que no dia do assalto da SA ao Sindicato, apesar do anúncio de perseguições no discurso de Goering, decidira não fugir ou esconder-se como outros, mas simplesmente: "*es darauf ankommen lassen*" (KF, 25). É o sentimento de medo que distingue a primeira prisão em Dachau da segunda, na sede da polícia de Munique: "*(...) packte mich die Angst*", "*(...)Angstvoll betend*" (KF, 40/1). De modo um tanto estranho (explicável apenas pela

---

[1] Na linha das nossas reflexões sobre o carácter específico do "género" de *Die Kirschen der Freiheit*, podemos uma vez mais verificar que, sem renunciar à objectividade do relato, a obra apresenta neste ponto concreto, se bem que atenuadamente, mais um traço ficcional aprofundado pelo autor muitos anos mais tarde.

inexperiência e alguma inconsciência) o narrador afirma que em Dachau nunca tivera medo (*Cf.* KF, 30), se bem que os factos evocados sejam terríveis: o fuzilamento de dois judeus (com a informação oficial de que tinham sido abatidos na tentativa de fuga) e o ulterior suicídio dum famoso alpinista: "*Wir hatten die Situation noch immer nicht ganz begriffen*" (KF, 41).

O modo de narração não é linear, como aliás acontece em todo o relato: é na sua cela na sede da polícia de Munique que o narrador evoca a prisão anterior em Dachau e apresenta ao leitor essas primeiras vivências: "*Ich dachte an die Tage, die ich in Dachau verbrachte(...)*" (KF, 41): "*Daran erinnerte ich mich, als ich, zum zweitenmal verhaftet, in der Zelle saß*" (KF, 43). Deste modo, o "*Ich-Erzähler*" visiona no seu passado dois momentos como prisioneiro e transforma o segundo momento, marcado pelo medo, numa reflexão consciente sobre o primeiro momento de intemeridade, de orgulho de pertencer, como prisioneiro não racial mas político, a uma "*Strafkompanie*", cujos membros eram logo rodeados duma aura de prestígio, como se fizessem parte duma elite (*Cf.* KF, 30/31). 0 hipotético heroísmo que tal atitude poderia sugerir desaparece totalmente na segunda prisão e o narrador compraz-se na destruição radical do mito do herói sem medo[1] e na confissão da sua incapacidade de resistência a eventuais interrogatórios ou violências físicas a que, aliás, jamais foi submetido, o que o leva a afirmar: "*Ich habe in dieser Hinsicht immer ein unverschämtes Glück gehabt*" (KF, 43). Essa constatação vale ao narrador distanciado um aparte de conteúdo potencialmente trágico, porém expresso ironicamente:"*(Hoffentlich verläßt es [das Glück] mich nicht in den Lagern, welche die Zukunft für mich, für uns, bereithält. Ich klopfe dreimal gegen Holz, ich bin abergläubisch.)*" (KF, 43); estas frases assinalam a consciencialização do narrador da perenidade do Mal e do ódio entre os homens, ideia logo neutralizada pelo escárnio de si próprio na forma de esconjuro sarcástico pretensamente cómico, seguramente com a finalidade de amenizar as evocações dum tempo de terror. O modo original da narração consiste, pois, na prática de desdobramento da consciência do narrador que faz, num segundo momento, um eco e um reflexo de si mesmo num momento anterior.

A consciencialização do Eu, amadurecido na repetição da vivência prisional, salda-se pela decisão irrevogável de abandonar a militância politica: "*Als ich das Gebäude der Polizeidirektion verließ(...), wußte ich, daß ich meine Tätigkeit für die Kommunistische Partei beendet hatte*"(KF, 43/4).

---

[1] Devemos desde já **observar** que Andersch dedica ao sentimento do medo e suas várias implicações um capítulo inteiro desta obra (*vd. Die Angst*, KF, 54-66).

À esperança e desilusão da primeira experiência política seguiu-se na existência do narrador um período de introversão que se traduziu em profunda depressão (*cf.* KF, 45). A leitura dos factos, sobretudo de Rilke, e o contacto com a arte, foram a panaceia encontrada para lutar contra uma situação quase patológica de solidão, perseguição e medo. A arte desempenha assim um papel decisivo como refúgio face à ditadura política, sendo portanto portadora da liberdade. Este é um dos motivos que desenvolveremos no capítulo IV, contudo deve ser referida neste ponto do trabalho por uma questão de manter a ordem cronológica das experiências vividas.

## 3. A experiência do nacional-socialismo e da guerra

> *"Den Vorwurf, ich könne mich von der Vergangenheit nicht lösen, akzeptiere ich. Ich denke gar nicht daran, auf die Erörterung der Geschichte des deutschen Faschismus, die mein ganzes Leben bestimmt hat, zu verzichten; für mich war der Einbruch des Faschismus in die deutsche Geschichte subjektiv und objektiv das entscheidende Ereignis meines Lebens"*[1]

No ponto anterior verificámos que a experiência política do narrador se iniciou no limite cronólogico entre o final da República de Weimar e o início do nacional-socialismo, com as consequências referidas. Confirmando as palavras

---

[1] A. Andersch, in *Konkret*, 5/80. Nesta citação, — a resposta de Andersch numa entrevista datada de pouco tempo antes da morte, está contida a sua decisão firme e simultaneamente como que evidente de continuar a escolher como tema preferencial das suas obras o período nacional-socialista, insistindo na evocação das profundas repercussões que teve na sua vida a vivência do fascismo. O crítico Peter Demetz justifica esta atitude: *"In seinen Erzählungen, Ersays und in seinen bedeutenden Romanen behauptete sich Andersch als ein geschlagener Vertreter der revolutionären europäischen Linken; und er setzte, in ebenso loyaler wie mutigier Form, seine Schreibarbeit fort, um seine Leser davor zu warnen, deutsche Geschichte zu wiederholen"*. (Peter Demetz, *Fette Jahre, magere Jahre. Deutschsprachige Literatur von 1965 bis 1985*, München/Zürich, 1988, p.21).

supracitadas, Andersch continua a evocar, por um processo literário diverso, outros aspectos da sua vivência do período nazi.

É também uma história de Franz Kien que constitui o espaço literário em que o escritor-autobiógrafo faz a projecção duma experiência pessoal durante o primeiro ano do regime nazi, depois da sua prisão e libertação de Dachau: a história intitula-se *Die Inseln unter dem Winde*, foi publicada em 1971 e no manuscrito respectivo tem como título de trabalho *"Erinnerung an Sir Thomas"*. Com efeito, o texto apresenta a evocação de um dia de Outono de 1933 em que o protagonista Franz Kien serve de guia a um cavalheiro inglês de nome Sir Thomas Wilkins numa visita à cidade de Munique.[1] Porém a história ultrapassa em muito os limites duma digressão turística: não só caracteriza mais alguns traços da personalidade de Kien-Andersch na condição de ex-activista político, mas também reconstitui fielmente aspectos concretos do ambiente da Alemanha na fase inicial da instauração do nacional-socialismo: o culto forçado da personalidade de Hitler, a perseguição aos judeus e, mais subtilmente, a atitude passiva e mesmo complacente das potências estrangeiras face ao novo sistema político.

Como pano de fundo da diegese, o que acontece também em outras histórias de F. Kien, está o cenário da cidade de Munique, a sua topografia exacta (pois se trata realmente duma *"Stadtbesichtigung"*): os seus museus, igrejas, teatros, ruas, parques, restaurantes, cafés[2].A demonstrar uma vez mais o gosto de Andersch pelas "metáforas topográficas", esta história apresenta também como título uma designação geográfica com sentido metafórico que, contudo, nas primeiras páginas do texto parece não ter justificação plausível. Esta é directamente dada pela segunda personagem da história, o aristocrata inglês que fora alto funcionário do Império e governador das ilhas inglesas na Índia Oriental – as *"Windward Islands"*, cuja tradução em alemão constitui o estranho título. A escolha deste pormenor da vida de Sir Thomas, a quem Franz serve de guia na visita a Munique, para título duma história cuja acção fulcral se situa justamente na própria cidade e se concentra num momento grave da existência política do protagonista tem, na nossa opinião, um significado que ultrapassa os curtos

---

[1] Stephan Reinhardt afirma que Andersch, com efeito, nessa altura, servia ocasionalmente de guia a turistas em Munique, e transcreve palavras suas numa carta a Colin Russ sobre a autenticidade absoluta da sua experiência com Sir Thomas Best: apenas lhe mudara o apelido (cf. Reinhardt, *op. cit.*, pp. 52 e 644).

[2] Todas as histórias de F. Kien foram escritas no Ticino, região que Andersch escolheu para viver, abandonando Munique e a Alemanha. Mas nestas histórias vividas pode detectar-se claramente o conhecimento profundo e o amor inegável à cidade natal, evocada e descrita em todos os pormenores, neste caso dum modo mais completo por se tratar da apresentação da cidade a um turista estrangeiro; as descrições são levadas a uma tal minúcia topográfica, que uma hipotética seriação e organização gráfica de todas as descrições dispersas por várias obras levaria seguramente a uma reconstituição fiel da cidade.

limites do texto; é um título prospectivo (como é, aliás, o caso de outros títulos anderschianos), que projecta o herói muito para além das fronteiras da sua cidade e do Outono de 1933, em que se apresenta como empregado, ex-prisioneiro político e vivendo sob a vigilância da polícia política.

As ilhas longínquas e exóticas, de clima escaldante mas idílicas, que Sir Thomas costumava percorrer viajando no seu iate particular, exerceram sobre a fantasia do jovem de dezanove anos um fascínio imediato: nessa mesma noite procurara no Atlas a localização exacta dessas ilhas que formam o arquipélago das pequenas Antilhas. Esse gesto ansioso de detectar no papel um lugar mítico e para si inacessível é repetido, uma vez terminada a visita de Sir Thomas, e dá azo às divagações da sua fantasia espicaçada pela estranha ressonância do nome: *"Er hatte noch einmal den Atlas hervorgeholt und versucht, sich den Wind vorzustellen, der so stark war, daß er den Inseln, die unter ihm lagen, trotz der Hitze, die dort herrschte, den Namen gab"* (IW, *in* AAL,47). Estas são as palavras finais do texto, que assim fecham o círculo aberto pelo título. À data da escrita desta história já o autor escrevera outros textos em que é dado grande relevo a certos lugares geográficos; entre estes, as ilhas são locais privilegiados na geografia literária das obras anderschianas: a ilha como nesga de terra que emerge da imensidade das águas e o mar são elementos primordiais na simbologia e mitologia da sua obra.[1] Por isso, podemos concluir através deste episódio de apenas um dia na vida de Kien-Andersch, que a ilha, numa época distante da sua vida, representa já uma atracção tão forte que constituirá posteriormente um elemento básico da *"Weltanschauung"* do escritor, como lugar eleito de fuga e de materialização da ideia da liberdade, o que neste conto é apenas vagamente aflorado por meio do sentimento de nostalgia da distância experimentado por Franz Kien.

Do ponto de vista estrutural, também como habitualmente, a diegese não apresenta linearidade absoluta. Há três esferas temporais: a do episódio narrado— Franz acompanhando um turista inglês em Munique, vivendo entretanto duas experiências de carácter político; o tempo das analepses, que corresponde a três momentos do passado de Kien (a sua recordação do pai, participante no *"putsch"* de Hitler em 1923, a recentíssima evocação do dia anterior com Sir Thomas e ainda a reconstituição de alguns pormenores da sua estadia na prisão de Dachau) e, finalmente, um tempo muito posterior: o pós-guerra, em que Franz Kien, pela primeira vez em Londres, procura Sir Thomas, passada mais de uma década após o seu encontro em Munique. Sobre estes três níveis temporais, domina a visão olímpica do

---

[1] Este aspecto é particularmente evidente num dos capítulos de *Die Kirschen der Freiheit*, na história *Diana mit Flötenspieler* e no romance *Die Rote*.

narrador de 1971, que reconstitui momentos do passado muito distintos (entre os quais, porém, se detecta uma certa unidade temática), faz reflexões sobre a experiência vivida e, penetrando na consciência do seu *alter ego* , presentifica os debates interiores, as dúvidas e os receios que então o assaltavam: *"Nach und nach fiel ihm ein, was er ihm hätte erwidern können"* (AAL, 38); *" F. Kien hatte erwartet, daß Wilkins (...) vielleicht sogar die politischen Verhältnisse in Deutschland betreffende Fragen stellen würde, aber er hatte nichts gesagt"* (AAL, 43); *"Erst einige Zeit später, immer wieder seine Erinnerung an den Nachmittag mit Sir T. Wilkins prüfend, machte F. Kien sich klar, daß er in diesem Augenblick mit der Sprache hätte herausrücken müssen"* (AAL, 45).

Muito mais frequente que nos textos já analisados é o uso do discurso directo; o narrador reproduz os diálogos entre Franz e o inglês sobre os monumentos de Munique, sobre o desemprego na Alemanha e na Inglaterra, o *"putsch"* de 1923, etc. Há também discurso indirecto nas analepses e discurso indirecto livre nas reflexões de Franz.

No centro da diegese está um objecto que é a causa directa da problemática fulcral da história: uma lápide comemorativa , em homenagem aos nazis mortos durante o golpe falhado de Hitler em 1923, diante da qual todos os cidadãos eram obrigados a fazer a saudação nazi. A primeira tentativa de Franz para se furtar à passagem pelo monumento tinha resultado, mas já não da segunda vez, em que Sir Thomas mostrou desejo de o ver, apesar de Franz lhe sugerir uma viela usada como desvio pelas pessoas que queriam evitar a saudação, caminho desde então designado por *"Drückebergergäßlein"*. Forçado assim, contra sua vontade, a passar pelo monumento, Franz reflectia sobre o que aconteceria se Sir Thomas não fizesse a saudação devida, e antegozava já o momento em que os polícias, vigilantes, interpelando o cidadão renitente às ordens superiores, se humilhariam ao verem o seu passaporte, pedindo desculpa ao visitante estrangeiro. Contudo, para seu desgosto e supresa, não lhe foi dado desfrutar desse momento de triunfo sobre os seus inimigos, pois Sir Thomas, como todos, ergueu o braço direito em direcção à placa e Franz *"tat es ihm nach, ganz mechanisch übrigens, wobei er nicht zu der Tafel (...) blickte, sondern, zur Linken von Wilkins gehend, dessen Gesicht beobachtete"* (AAL, 46). Nota-se certo comprazimento de autocensura do autobiográfo na apresentação desse momento de confissão em que, contra todas as suas mais firmes convicções, mas por inércia, ou medo ou reacção automática, fez o gesto simbólico dos seus inimigos e perseguidores (nesse período, após a libertação de Dachau, Andersch/Kien era obrigado a apresentar-se semanalmente na sede da Gestapo para controle das suas actividades políticas.

Anote-se neste ponto um momento de intertextualidade, o que é aliás frequente nas obras de A. Andersch: igualmente em *Die Kirschen der Freiheit*, como já

vimos, o narrador na primeira pessoa confessa que fora dominado pela atitude duma multidão em delírio, ao gritar juntamente com todos a saudação *"Heil !"*,à passagem de Hitler (cf. KF, 33). Ambas as confissões, como anterior e posteriormente muitas outras, revelam a necessidade psicológica do indivíduo Andersch de denunciar abertamente perante a própria consciência e perante os leitores os seus momentos de fraqueza, reacções de medo e contradições entre os ideais e a prática do dia a dia, isto é, a sua condição humana sujeita à totalidade dos contrários.

O episódio da saudação nazi contém, todavia, um outro aspecto, sem o qual seria apenas mais um momento evocativo: a figura de Sir Thomas, que o narrador observa penetrantemente, acentuando a sua circunspecção, igualdade de humor e tipo de reacção perante quaisquer circunstâncias, roçando mesmo a indiferença declarada, quer se tratasse da contemplação duma igreja barroca, do Museu da Ciência ou da aprovação e concordância com o regime político alemão através deste episódio, pode ter nesta história um valor representativo: o seu gesto de "colaboração" pode ser paradigmático da atitude generalizada das potências estrangeiras face à ascensão política de Hitler e às primeiras manifestações do seu poder Sir Thomas, contra as expectativas de Kien, que mentalmente justificava o seu gesto como recusa da indignidade que para um nobre inglês representaria passar pelo "beco dos cobardes", explica muito naturalmente a sua atitude seguidista e do modo mais inesperado: *"Ich mache in einem fremden Land gerne alles, was die Bewohner machen. Man versteht sie besser, wenn mas ihre Sitten annimmt"* (AAL, 46). O narrador de 1971, tal como o jovem protagonista de 1933, não faz quaisquer comentários a este esclarecimento do viajante, que candidamente segue a máxima "Em Roma sê romano"... (Kien apenas observa, também igenuamente o que é da sabedoria tradicional: que julgava que os ingleses continuavam sempre ingleses onde quer que estivessem). A explicação da atitude de Sir Thomas atitude corresponde inteiramente à sua personalidade, à sua impassibilidade natural, ao seu carácter marcado pela indiferença exterior, traços que, repetimos, são susceptíveis de adquirirem um significado mais vasto e especificamente político: podem simbolizar a passividade, que o futuro revelou dramática, dos países europeus perante os acontecimentos na Alemanha depois de 1933. A ausência propositada de comentários directos por parte do narrador é no entanto compensada pela esclarecedora conclusão final de Franz Kien em relação ao desejo de contar a Sir Thomas, não só a situação política na sua pátria, mas também a sua própria experiência em Dachau[1]: não se tendo decidido a falar sobre o seu posicionamento político, debate-se em contradições, reflectindo:*"Es hätte keinen*

---

[1] É de notar que, nas notas do manuscrito deste texto Andersch regista como um dos tópicos a tratar, o seguinte: *"F. Kien fragt sich dauernd, ob er S.T. erzählen soll, daß er im KZ war"*. (Man. 784867, DLA, Marbach).

*Zweck gehabt, ihm von Dachau zu erzählen. Es hätte doch Zweck gehabt, dachte F. Kien, als es zu spät war. Sir T. Wilkins hätte wahrscheinlich aus dem, was er ihm erzählt haben würde, einen vertraulichen Bericht an seine Regierung gemacht"* (AAL, 46/47).

Parece-nos ver nestes pensamentos diluídos na narrativa pessoal dum jovem opositor em 1933, um eco da esperança dos núcleos resistentes alemães de serem apoiados pelas democracias europeias, em especial pela Inglaterra,[1] na sua luta contra o regime nazi. Nesta ordem de ideias o texto teria um velado tom de crítica relativamente ao facto histórico de recusa (ou simples omissão) de auxílio efectivo, tema aliás que, tanto quanto sabemos, nunca foi abordado por Andersch em qualquer obra ou declaração verbal. O crítico Wehdeking interpreta a história à luz desta ideia, considerando-a um verdadeiro sismograma da história da época a partir dum facto do quotidiano na Alemanha nazi: *"Das verständliche (...) Ausbleiben weiterer Verständigung zwischen innerem Widerstand und Faschismusbekämpfung von außen gibt der Erzählung die Qualität eines Seismograms, festgemacht an einem* Mikro-Ereignis *im NS-Alltag, der, wie neue Studien zeigen, bis Kriegsbeginn erstaunlich durchlässig für Kontakte zum westlichen Ausland blieb".*[2]

Um outro aspecto da história em que se espelha a actualidade política alemã é o breve episódio entre Franz e um seu amigo, membro da Liga Internacional Socialista, com quem ele tivera estreitos contactos nos seus tempos de militância comunista, antes de 1933: À surpresa e alegria de Kien ao reencontrá-lo num café, após algum tempo e sobretudo em condições políticas diversas e perigosas, respondeu W. Fischer ironicamente (do manuscrito consta outro nome—*"Erlebnis mit Stammler"*—, sem que nos seja possível saber qual dos dois ou mesmo se algum dos nomes corresponde à

---

[1] Esta esperança é um facto histórico facilmente comprovável pela leitura de obras sobre os numerosos núcleos da resistência alemã a Hitler. Devemos acrescentar que a personagem de Sir Thomas foi por alguns críticos considerada como sendo inspirada na figura de Lord Neville Chamberlain, o negociador dos Acordos de Munique em 1938, o que não será totalmente despropositado dado o carácter conciliador demonstrado por Sir Thomas. Esta é a opinião de I. H. Leonard: *"Seine Haltung erinnert einen an Chamberlains* appeasement-*Politik. So wie der Gouverneur Sir Thomas in seiner Yacht von einer Insel zur anderen segelte, ohne sich festzulegen, bleibt er ein unbeteiligter Beobachter zwischen den Fronten"* (I. H. Leonard, *op. cit.*, 1986, pp. 48/9).
Contudo a morte de Chamberlain ocorreu em 1940 e o narrador da história é informado num clube londrino que Sir Thomas morrera em 5/3/1941 e, embora tendo sido diversas vezes ministro, não foi governador colonial (o que, aliás, faz parte do currículo de seu pai, que fora Secretário de Estado para as Colónias, e também de seu meio-irmão que foi Secretário de Estado para a Índia). Estas "imprecisões", todavia, não invalidam a possibilidade daquela tese, partindo nós do pressuposto elementar de que a ficção pode extrair elementos da realidade mas não a reproduz (muito menos no caso de Andersch que, como temos vindo a verificar faz uma elaborada esteticização das suas experiências e reminiscências.) De qualquer modo, como acima dissemos, o próprio autor identifica a sua personagem com Sir Thomas Best.

[2] Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 127.

realidade): *"Ja, nicht wahr, es ist fabelhaft, einen Juden zu sehen"* (AAL, 37); *"Ihr Deutschen seid euch doch jetzt alle einig über uns Juden"* (AAL, 38). Depois destas palavras o amigo acabaria por repeli-lo invocando os muitos afazeres relativos à sua próxima partida para a Palestina. A dor silenciosa de Franz revelava a injustiça óbvia de que era vítima, uma vez que não era anti-semita, entretanto evocava mentalmente os nomes de vários dos seus camaradas comunistas que continuavam presos por também não o serem; por outro lado, a violência verbal de Fischer testemunha o desespero das judeus alemães logo na primeira fase do regime nazi em que ainda era possível a saída para a Palestina e revela também a sua incapacidade de compreensão da existência de alemães não anti-semitas, o que resultava em amargos ressentimentos mesmo em relação a amigos. Porém a reflexão mais penosa de Franz é a de que, enquanto ele próprio e outros militantes comunistas tinham sido imediatamente internados em campos de concentração, nunca isso acontecera com Fischer e seus camaradas, membros duma facção socialista não marxista, discípulos dos filósofos Kant e Leonard Nelson, que se consideravam uma élite política e, pelo menos aparentemente, não eram considerados perigosos pelo regime nazi. Este aspecto oferece certa curiosidade na medida em que informa, através duma experiência vivida, sobre as facetas menos conhecidas da realidade partidária de então, entretanto uniformizada pelas perseguições policiais e consequente domínio absoluto do partido único de Hitler.

É interessante referir que, originariamente, Andersch teria tido a intenção de focar mais largamente o tema político, pois do manuscrito constam três tópicos (riscados com um traço oblíquo), que não têm correspondência no texto publicado: *"snapshots auf's KZ"; Reichswehrkompanie; Bemerkung s.T's über Churchill"*; sobretudo este último teria seguramente lançado mais luz na questão da identidade real de Sir Thomas e no problema da atitude estrangeira face ao nacional-socialismo.

Para além do relato propriamente dito, são claramente detectáveis diversos sinais pessoais que, de passagem, revelam características autobiográficas evidentes, por exemplo, a coincidência das datas referidas: Franz Kien, em 1933, desempregado; *"damals (...) noch Nichtraucher"* (AAL, 39); *"Seit seinem sechzehnten Lebensjahr hatte er sich fast ausschließlich mit Politik beschäftigt"* (AAL, 41); e ainda o pormenor, aliás nada usual na obra de Andersch, da referência à sensação aguda de fome do jovem sem recursos, descrita com precisão, e à impossibilidade de ele a saciar por falta de dinheiro.[1]

---

[1] Ao contrário desta constatação nas obras de Andersch verifica-se que o seu contemporâneo H. Böll desenvolve uma poética sobre a realidade da fome e o simbolismo do pão, presente em várias obras.

O mesmo ambiente do quotidiano alemão na época hitleriana é reconstituído numa história curta escrita por Andersch em 1945, durante muito tempo considerada a primeira de todas as obras e que foi publicada sob o pseudónimo Anton Windisch: *Fräulein Christine. Não* é um escrito declaradamente autobiográfico, nem é mencionado por Andersch, abertamente, mas apenas através de vagas alusões no escrito de 1977, *Der Seesack*), porém interessa-nos focá-lo neste ponto do nosso trabalho de acordo com as razões que determinaram a nossa selecção de textos: para além de apresentar alguns elementos pessoais possui em comum com outras obras do início o nome do protagonista —Werner Rott; por outro lado, foca um dos motivos mais fortemente recorrentes em Andersch: — o motivo da arte — concretamente, do objecto artístico, sendo por isso um exemplo de intertextualidade nomeadamente em relação ao romance *Sansibar*.

Neste texto muito curto o protagonista, totalmente ausente da diegese (o que é, de certo modo, uma inovação estética em relação à técnica narrativa usada antes por Andersch), é de novo Werner (tal como em *Sechzehnjähriger allein*), mas com o apelido Rott[1], o serralheiro-poeta que antes de 1933 publicara poemas e novelas *"voller Sprachkraft und geistiger Originalität"* (FC, *in* Wehdeking, *op. cit.*, 1971, p. 202) e que depois disso deixara de escrever. No aspecto temático o texto reúne já alguns dos elementos-chave das obras posteriores com incidências autobiográficas. Assim, a atmosfera de medo e perseguição durante o Terceiro Reich é personalizada na figura central, ausente mas sempre presente: devido aos seus escritos e à sua anterior posição de chefia no movimento da Juventude Comunista, Werner Rott é rigorosamente controlado pela polícia política, a sua liberdade corre perigo e no final do texto é referida a sua prisão.[2] Uma outra personagem integrada na diegese contrasta totalmente com Werner; sendo este um representante da classe trabalhadora e inimigo do regime, mesmo no exterior do espaço diegético é a figura opositora ao intelectual Dr. Witte,[3] professor de História na Universidade de Munique, *"der Anwalt der neuen*

---

[1] Surge portanto neste conto pela primeira vez o nome completo do *"alter ego"* adoptado por Andersch antes de optar por Franz Kien.

[2] De notar o paralelismo perfeito com a biografia de Andersch, no que respeita à sua pública filiação política e consequente prisão.

[3] A propósito das duas personagens considera E. Schütz que os nomes Rott e Witte (este repete-se mais tarde na figura de Lothar Witte, na Erzählung *Ein Liebhaber des Halbschattens* ) constituem uma variante da constelação *"Rot-Weiss"*, aliás não explicitada pelo crítico, mas que deduzimos serem significantes de referentes políticos: o branco em contraste com o vermelho, a cor "revolucionária" (cf. E. Schütz, *Erschriebenes Leben*, in Wehdeking (Hg) *Zu Alfred Andersch*, 1983, p.136. Levando mais longe ainda a simbologia anderschiana das cores, poderíamos acrescentar que, para o escritor, o branco é a cor do Mal, o que se verifica numa personagem do romance *Die Rote*, um ex-nazi refugiado em Veneza. Lembremos a propósito o romance de H. Melville,*Moby Dick*, a história da baleia branca, símbolo do Mal, texto apreciado por Andersch.

*Ansichten"*, segundo o narrador (FC, in *op. cit.*, p. 201). A oposição de ambos é, pois, de ordem social e ideológica, e entre eles move-se a figura feminina que dá o título ao conto, cuja simpatia política e humana pende para Werner.

O importante elemento exógeno que liga as três figuras e que será continuamente objecto de tratamento literário em obras posteriores é a arte, especificamente, a obra do escultor Barlach[1], defendida entusiasticamente por Christine e condenada pelo Dr. Witte, e aqui representada sobretudo por duas esculturas presentes numa exposição em Zurique. Grande parte do texto é preenchida com as evocações da protagonista que, por entre os argumentos da discussão com Witte sobre a arte de Barlach, revive mentalmente momentos anteriores relativos ao seu relacio-namento com Werner que a levara ao conhecimento do escultor. Sobre este motivo se pronuncia a autora I. Leonard: afirmando que Barlach fora para Andersch uma experiência fulcral já no campo de prisioneiros nos Estados Unidos, interpreta o sentido das suas esculturas nesta história: *"Ähnlich wie der* Klosterschüler *im späteren Roman* (trata-se do romance *Sansibar oder der letzte Grund*) *wird die fiebrige Entdeckung und geistige Aneignung der Barlachfiguren in* Fräulein Christine *zum moralischen Maßstab, ja zum Prüfstein erhoben und als Ausleseprinzip zwischen* Gut *und* Böse.[2]

Verifica-se neste conto, escrito numa data bastante recuada em relação ao reconhecimento de Andersch como prosador, uma técnica mais tarde habitual, como temos vindo a mostrar: a coexistência na diegese de duas esferas narrativas temporais, a do presente e a do passado, esta constituída por recordações que formam um contraste absoluto com as experiências do presente. Um outro recurso técnico central em toda a obra anderschiana é já aqui notório: o uso de *"erlebte Rede"* por parte da protagonista: *"Nein, sie konnte darüber wirklich nicht sprechen"* (FC, *op. cit.*, p. 201). Por outro lado, ao longo do texto, é frequente a situação de omnisciência do narrador, por vezes na forma de psiconarração, como no seguinte exemplo de focalização interna: *"Christine wurde auf einmal ungeduldig"* (FC, *op. cit.*, p. 202). Mas o repetido uso de discurso indirecto livre e a reprodução dos pensamentos e evocações da figura

---

[1] O especial interesse de Andersch pelas obras de Barlach, consideradas como o símbolo da arte perseguida pelas autoridades nazis, é revelado ainda mais fortemente no romance *Sansibar oder der letzte Grund*, em que a "figura" principal é justamente uma pequena escultura de Barlach — *"Der lesende Klosterschüler"*. Recorde-se que a obra deste escultor expressionista foi incluída na exposição realizada em Berlim de obras alcunhadas pelos nazis de *"entartete Kunst"*. Verifica-se assim que um objecto de arte serve de elo intertextual entre duas obras muito distantes no valor estético.

[2] I. Leonard, *op. cit.*, 1986, p.33.

feminina, que detém a perspectiva da narrativa, fazem resvalar o texto para uma situação narrativa de certa ambiguidade, entre autorial e figural.

Como *Sechzehnjähriger allein,*— também uma *"Werner Rott - Geschichte"*—, este texto contém algumas incidências autobiográficas, que fazem de Werner o *"alter ego"* de Andersch neste caso, curiosamente, sem o estatuto de personagem actante dentro da diegese, e apenas indirectamente apresentado. Contudo, a sua presença dominadora na narrativa é contínua e fortemente acentuada através dos pensamentos de Christine. Além disso, a *"pointe"* do conto situa-se no final, quando as personagens e também o leitor, por meios indirectos, tomam conhecimento da sua prisão através dum telefonema. Deste modo, estando materialmente fora do universo diegético, W. Rott é porém o fulcro da narrativa: para ele convergem as evocações silenciosas de Christine, por antinomia às observações de Witte contra a arte expressionista; Werner assume também a caracterização do espaço e do tempo narrativos: através dele se pressente a atmosfera de perseguição no período de Hitler (que aliás o Narrador nunca menciona directamente, antes dando ao leitor referências sócioculturais que o levem á situacionação da acção: *"Als die Macht sich gegen den Geist wandte, verstummte Werner"*; (...) *"er wurde sehr scharf beobachtet"*, (FC, *op. cit.*, p. 202); denuncia mesmo sem falar o ambiente de medo generalizado, ainda que face a um simples diálogo telefónico: *"Bitte, rufen Sie nicht mehr an!"*, (FC, *op. cit.*, p. 203), pede a Christine a mãe de Werner após a prisão do filho.

Conclui-se portanto que Andersch atribui à figura de Werner Rott alguns traços pessoais evidentes: ambos são chefes dum movimento juvenil (parece fazer parte da técnica de ocultamento de sinais claramente autobiográficos, o facto de não estar definida a natureza do movimento, sendo obviamente *"kommunistisch"* a palavra omitida); por outro lado, Werner é aqui além de operário, escritor e também um apaixonado das artes plásticas. Finalmente Andersch protagoniza em Werner Rott a sua prisão em Dachau e, paralelamente, evoca a ideia de liberdade nas palavras de Christine ao falar da sua ida a Zurique para a visita à exposição: *"Ich glaube, daß die Schweizer (...) so freie, heitere Menschen sind* (FC, *op. cit.*, p. 202). Como mais tarde frequentemente acontece, Andersch refere a sua própria miopia, neste caso, porventura para melhor ocultar a sua pessoa, na figura do opositor político: é o Dr. Witte que usa *"scharfe Gläser"*. (FC, *op. cit.*, p. 201).

Não sendo este texto, do ponto de vista de composição e sobretudo de linguagem, um texto muito conseguido (note-se por exemplo, em contraste com a posterior sobriedade linguística, a excessiva retórica das comparações contida na frase *"sah sie die Verhaltenheit Werners vor sich wie einen Turm, um den ihr Vertrauen gleich einem Vogel kreisen konnte"* (FC, *op. cit.*, p. 202), este texto, dizíamos, é no entanto importante como indicador, já em 1945, das linhas motívicas e de certos processos narrativos usados mais tarde por Andersch nos escritos autobiográficos.

De cerca de 1942/43, segundo conclusões do crítico Wehedking, data um texto cuja acção, como em *Fräulein Christine*, se reporta também ao período nacional-socialista, aflorando igualmente um aspecto da resistência antinazi através da arte.[1] Não é o interesse literário que nos leva a incluí-lo na série de textos a analisar, embora apresente observações muito curiosas sobre a escrita e traços estilísticos de Andersch, um tanto imprevisíveis, vistos à luz do estilo desenvolvido ao longo da sua actividade literária, mais importante é o facto de conter um elemento autobiográfico e, como dissemos, também um motivo fulcral do domínio da arte que, sintomaticamente, vai ser repetido não apenas uma vez mas em mais dois outros textos[2], um dos quais mais explicitamente autobiográfico.

O texto, relativamente curto, tem em contrapartida um longo e quase pretensioso título, que aliás dá o tom ao estilo usado, um título duplo através do uso da conjunção disjuntiva: *Der Terrassen-Morgen oder Variationen über eine zerbrochene Schallplatte*.[3] Significativamente, o conto narrado na primeira pessoa inicia-se por uma divagação do narrador sobre as várias opções possíveis para um título do texto que se segue: com uma certa dose de preciosismo ou apenas com uma

---

[1] Registe-se que um crítico, entre muitos outros, reflectindo sobre a tendência habitual de Andersch para usar objectos artísticos — um quadro, uma escultura, ou uma obra literária — como motivos centrais em muitas obras. afirmam: *"das Einbeziehen von Kunstwerken in die Handlung und durch die bewußte oder unbewußte Bezugnahme der Personen auf das Gebiet der Kunst"* tem como consequência a sua opção da arte como possibilidade de liberdade (vd. B.Volker-Hezel, Die Kunst als Möglichkeit der Freiheit im Werk von A.Andersch, in *Revue des Langues Vivantes*, Band 35, 6, 1969, p.580).

[2] Os textos escritos posteriormente em que surge o mesmo motivo são: *Heimatfront* e *Cadenza Finale*.

[3] O texto *"Der Terrassen-Morgen oder Variationen über eine zerbrochene Platte"* foi descoberto por Wehdeking no espólio de Andersch existente no Arquivo da editora Diogenes e por ele publicado pela primeira vez (*vd.* V. Wehdeking, Alfred Andersch, *Flucht in Etrurien:* Aufbruch zu den *Kirschen der Freiheit* und zu sich selbst, *in Die Horen. Zeitschrift für Literatur*, H.125, 27.Jhg., 1982, pp. 127-30).

forte carga de auto-ironia, o narrador intitula hipoteticamente a história de dois modos: de *"tratado sobre o uso conveniente do "whisky"* ou de *"tragédia do acaso não casual"*. Pressente-se aqui uma característica vulgar em prosadores principiantes a que Andersch não se furtou nos primeiros textos: o uso de um certo excesso de palavras e ideias que resultam num estilo pesado, por vezes quase maçador (é interessante registar, a propósito, que o próprio narrador, no final do texto, se dirige aos leitores nos seguintes termos: *"Verzeihen Sie bitte nochmals, wenn ich Sie gelangweilt habe"* (TM, Wehdeking, *art. cit.*, p. 130). Considerando que qualquer título serviria (o que contraria a nossa convicção fundamentada de que Andersch de modo algum deixa ao acaso a escolha, sempre criteriosa, dos seus títulos), lança a si mesmo uma questão-desafio, que acusa um invencível desejo de mostrar originalidade e virá a ser neutralizado pela ulterior prática literária: *"Nebenbei: warum braucht man eigentlich immer einen Titel?"* (TM, *art. cit.*, p. 127), explicitando a sua dúvida pelo facto de o título dum texto ser rapidamente esquecido pelos leitores, que identificarão a história lida apenas pelo jornal onde foi publicada. Não podemos deixar de admitir que estas bizarras considerações do narrador revelam o seu objectivo de de se auto-ironizar, se excluirmos a hipótese, posta por ele próprio, de o leitor o tomar *"für einen verrückten Snob oder Quatschkopp"* (TM, *art. cit.*, 128).[1]

Ainda na "introdução" ao texto o narrador apresenta o espaço — o terraço duma casa na periferia da cidade de Colónia, o tempo — uma manhã (mais tarde especificada como *"ein Samstagmorgen im März"*) e as personagens: um pintor, a figura feminina e seu filho e uma empregada, estranhamente misturadas com um objecto citado logo a seguir à primeira personagem: um sabre da cavalaria francesa que, de resto, nunca mais é referido. Estes elementos são considerados pelo Eu narrador deste modo: *"und das ist so verwickelt"* (TM, *art. cit.*, p. 127). Afirma que também ele próprio fará parte da diegese, prometendo falar pouco de si, promessa que após a releitura do texto verificou não ter cumprido. O papel principal é por ele mesmo atribuído a um objecto vulgar que podemos considerar uma espécie de *"Dingsymbol"*: uma maçã reineta, *"hellgelb und rötlich, frisch und saftig, aber auch ein wenig langweilig"*[2] (TM, *art. cit.*, p. 127).

A acção propriamente dita, quase inexistente (*"es geschieht nämlich nichts"*, afirma o narrador pedindo por isso desculpa ao leitor ...) inicia-se com as três

---

[1] O próprio Andersch reconhece em si esse traço de carácter e alguns críticos vêem em algumas das suas atitudes um certo snobismo; nessa medida é significativo que o narrador deste conto aborde a questão.

[2] De notar o uso do atributo *"langweilig"* (*Leitmotiv* recorrente em diversas obras), aqui estranhamente aplicado ao sabor dum fruto, formando uma ousada sinestesia, a atestar mais uma vez a aplicação prática do que pode chamar-se a arte sinestésica de Andersch.

personagens principais sentadas no terraço, numa manhã de Sábado, em Março, *"einer jener Märztage an denen wir glauben, im Mai zu sein und doch ist alles viel schöner, denn die Bäume sind noch ganz kahl, und es weht ein kühler Wind, wenn auch leise und gar nicht peinigend, doch so, daß uns auf einmal alles möglich erscheint"* (p. 128)[1]. O leitor é informado que o pintor é soldado numa unidade de defesa anti-aérea (ficando assim mais ou menos demarcado o tempo da diegese), que a figura feminina é escultora, e que o narrador vive em Hamburgo, tendo regressado do exército de ocupação em França apenas duas semanas antes. Mais adiante é focado o seu trabalho — *"für den Schreibtisch"* ; as três personagens formam, portanto, uma constelação que revela, já em 1943, a tendência de Andersch para introduzir na sua escrita o motivo da arte também a nível actancial.

No centro do convívio está um objecto, um gira-discos, — um *"Dingsymbol"* — em que se ouvem diversas músicas designadas pelos títulos, e entre as quais se destaca *"Where the lazy river goes by"*. Das conversas entre as figuras ressaltam numerosas referências culturais, especialmente literárias (o que é também característico da prosa anderschiana e denotativo das suas preferências e rejeições no domínio da literatura). São feitas alusões breves a Thomas Wolfe e a Ernst Jünger, mas sobre o poeta Stefan George são trocadas opiniões e é mesmo citada pelo Eu narrador parte dum poema de exaltação da juventude em combate, do qual o pintor apresentara uma paródia, forma de crítica directa à temática de George. O que é relevante neste ponto da diegese é o comentário da escultora Cordula sobre o poeta, então muito apreciado na Alemanha: *"Jetzt weiß ich auch, warum ich mit George nichts anfangen kann"* (TM, *art. cit.*, p. 130) e a afirmação do narrador *"Na, ich mag ihn auch nicht" (id., ibid.)*. A esta rejeição da poesia de George podem associar-se conotações naõ só literárias mas também ideológicas, que sugerem a oposição deste grupo de artistas (paradigmática da atitude de alguns círculos de intelectuais) ao esteticismo extremo e à exaltação de valores elitistas característicos do poeta.

O episódio central, o único que pode ser considerado uma função cardinal, embora seja uma acção muito curta, e que constitui o motivo principal de um dos textos posteriores é simplesmente o quebrar do disco *"The lazy river goes by"*, quando o narrador lança uma maçã ao pintor que, ao tentar apanhá-la, deixa cair a mão sobre o disco, partindo-o. O que é aparentemente um facto insignificante, tão trivial que a sua narração minuciosa parece ridícula, está, porém, carregado de conotações que têm

---

[1] Devemos observar que, ao contrário da maior parte do texto, esta frase deixa já adivinhar algo do que será o estilo de Andersch, descritivo de pormenores e simultaneamente sugestivo, que associa à natureza exterior um estado de alma.

eventuais implicações ocultas na existência de Alfred Andersch e são explicitadas pelo narrador ao longo do texto. Toda a situação está concentrada na triângulo formado por uma mulher amada por dois homens, o pintor e o Eu narrador que só por meio de alusões, mais ou menos claras, se revela enamorado. Algumas frases denunciam o sentimento de ciúme que veladamente domina toda a cena e se torna o motivo fulcral, expresso mais claramenteno texto de 1958, *Cadenza finale* (1958).

Igualmente apenas sugerida é a dimensão política do conto: as três figuras constituem um grupo de oposição ao nacional-socialismo, o que se esclarece um pouco através da referência à música que ouvem, o *"swing"* (designando títulos completos), música então ilegal devido à sua origem; a posição de resistência é notória também nos comentários feitos a propósito do conflito de carácter político do escritor Ernst Jünger, dividido entre a exaltação dos valores bélicos, grata ao regime nazi, e a posterior oposição activa. A teia de associações entre todos estes elementos é desvendada pelo leitor nas palavras pronunciadas pelo pintor logo a seguir ao quebrar do disco: *"Ein dämonisches Spalt"* (TM, *art. cit.*, p. 130), que o narrador comenta ironicamente do seguinte modo: *"Es war sozusagen die Quintessenz aus einem Gespräch, das wir kurz über Ernst Jünger geführt hatten"*.[1] A denúncia dos sentimentos do narrador é feita passados momentos também pelo pintor: *"Jetzt weiβ ich, was das ist: hassen"(id., ibid.)*, comentário que torna clara a posição do narrador face à relação entre as outras duas personagens. Por outro lado, o motivo do ciúme pode detectar-se em pequenos pormenores: no modo um pouco ridicularizante como o narrador descreve o aspecto do rival, pormenorizadamente, num tom de distanciamento deliberado, embora descubra nele "um traço simpático": *"Gerhard malt einfach dolle Aquarelle, die ziemlich entartet wirken, weil er nicht zeichnen kann und nur von Cezanne ausgeht"* (p. 128). Esta observação parcialmente negativa é também uma referência clara à simpatia do narrador pela atitude de resistência que o artista revela contra a arte oficialmente permitida, desafiando a eventual punição de *"Malverbot"*, ao pintar o que poderia ser considerado *"entartete Kunst"*. Mais evidente é o sentimento de ciúme do narrador num momento (também repetido nos textos seguintes) em que, em aparente despropósito, o narrador conta como o pintor, de vez em quando, pronunciava as enigmáticas palavras *"Sommer, Sommer!"*; e esclarece que ele evocava então um dia gelado de Inverno em que, acompanhado de Cordula, tentara desse modo superar o

[1] Deve recordar-se o confronto-atracção que Andersch mantém durante quase toda a sua existência com a figura humana e literária de Ernst Jünger, sobre quem escreveu numerosos artigos entre os quais citamos: *"Metaphorisches Logbuch"* (1950), *"Amriswiller Rede"* (1977), *"Achtzig und Jünger"* (1977), *Cincidelen und Wörter* (1977). Esse interesse é de tal modo problemático, que a ele dedicou o crítico Schütz um artigo em que procura justificar e compreender essa atracção de Andersch, aparentemente um amor *"contra natura"*.

frio: *"Da hatte er sie mit diesen Worten erwärmt, und es waren sicherlich ein paar Minuten großen Einverständnisses zwischen den beiden gewesen. Sie hat es mir später erzählt"* (p.129).[1]

O movimento de atirar a maçã com certa força, embora sem intenção de destruir o disco, é a concretização gestual dum sentimento violento, uma espécie de movimento catártico que perturba a aparente acalmia duma relação a três, e revela um conflito latente e subterrâneo. É finalmente muito claro o comentário já referido do pintor denunciando o sentimento do ódio subjacente ao ciúme; os vocábulos *"Haß"* e *"dämonisch"* fazem a desmontagem psicanalítica da situação. O ódio ao rival não é, no entanto, imediatamente reconhecido pelo Eu narrador que confessa ter então compreendido essas palavras dum modo humorístico, só mais tarde abarcando o seu verdadeiro sentido; denuncia-se assim, tacitamente, como não dominador mas antes dominado pela situação criada pelo seu envolvimento afectivo, possivelmente um pouco inconsciente ainda. E sugere o que na verdade se verifica no texto e que obriga à descodificação deste, como tentámos fazer: *"(...) und es ist sogar möglich, daß ich noch mit dieser ganzen Erzählung am Wesentliche vorbeigehe"* (p. 130).[2] Porém, como que para completar um pouco o *"puzzle"* construído, o narrador na parte final da narração deste episódio faz uma espécie de prolepse através dum processo interior de súbita intuição, que o faz antever um futuro pleno, misto de felicidade e sofrimento junto da mulher amada: *"und ich wußte auf einmal, wieviel noch vor uns lag, eigentlich alles, und daß es nie aufhören würde, schön und schrecklich zugleich zu sein"*. (p. 130).

Antecipando já a estrutura não linear de todas as narrativas anderschianas, também esta acusa algumas anisocronias: o narrador inicia a narração referindo-se ao dia anterior, fala no presente de cada uma das personagens, narra analepticamente o episódio já referido (*"Sommer, Sommer"*), regressa ao presente da acção no terraço, faz uma referência pessoal ao seu recente regresso do exército na França ocupada e refere no final um incêndio, depois de, situando-se no presente da escrita, afirmar a sua

---

[1] A última frase desta citação sugere uma relação posterior do narrador com a protagonista (veja-se o advérbio *"später"*) e confirma a concepção autobiográfica do conto.

[2] Esta afirmação, num texto ficcional com ressonâncias autobiográficas, contém um traço próprio da literatura autobiográfica, ou antes, da ficcionalização de momentos duma vida: o mais importante não é expresso claramente, mas apenas sugerido, modificado e transfigurado, de tal modo que não é facilmente reconhecível na existência real do escritor. Por outro lado, apresenta um outro aspecto: o esquecimento, por parte do narrador autobiográfico do que pode ser fundamental, a falibilidade da memória que pode ser inconsciente ou, pelo contrário, conscientemente provocada.

ignorância sobre o destino ulterior do pintor[1] e mesmo se ainda terá razões para o temer (esta observação de passagem reitera o sentimento de ciúme que detectámos).

O final é, pelo menos, inesperado numa obra de prosa ficcional com acentos autobiográficos: tratando-se dum escrito do século XX, soa estranhamente o uso de um processo mais frequente em narrativas oitocentistas, a interpelação directa do narrador aos seus leitores em termos curiosos, aliás frequentes ao longo do texto : *"Können Sie verstehen?"; "Ach, glauben Sie nur nicht, "; "Bedenken Sie bitte ...".* No fim do texto o narrador põe a questão sobre o hipotético tipo de recepção da história que acabou de narrar, em palavras que contêm uma espécie de desculpa pelo eventual desagrado e, sintomaticamente, pelo possível aborrecimento causado pela leitura; Esta hipótese já o narrador previra pouco depois de iniciada a narração: *"Ja, so zwischendurch fällt mir ein, daß ich Sie am Schluß meiner Worte um Entschuldigung bitten muß."* (TM, *art. cit.*, 128); no final, efectivamente, repete este pedido de desculpa com palavras que aparentemente reduzem o texto-evocação a um momento sem qualquer importância (denunciando assim como foi *realmente* importante): *"Verzeihen Sie bitte nochmals, wenn ich Sie gelangweilt habe. Es ist ja auch wirklich nichts, nur eine zerbrochene Schallplatte,eine halbgeleerte Flasche und Sonne, die fast wehtut, sehr viel Sonne im März".* (p. 130). Este tom de conversa, conscientemente irónico, fundamentalmente em oposição ao estilo distanciado próprio de Andersch na maturidade da escrita, é considerado por Wehdeking como tendo sido influenciado por Erich Kästner e pela linguagem do espectáculo de cabaré político; é também a *"Zugeständnis ans Triviale im Feuilletongeschmack der Zeit"*[2].

Para além da já mencionada reflexão do narrador sobre a não necessidade e mesmo inutilidade de atribuir um título a este e a qualquer conto, há ainda um outro aspecto original das suas concepções sobre o que considera ser literário e sobre a sua própria relação com o fenómeno de criação estética, especificamente neste texto: *"Es geschieht nämlich nichts, und es ist soviel Literarisches drin, aber Sie müssen mir sehon glauben, daß ich mit der Literatur nicht verheiratet bin. Ich meine in dem Sinne, daß man ihr beischläft und ein Kind zeugt, das man beruhigt aufziehen kann, weil es seinen vorgeschriebenen Weg gehen wird, durch die Schule und dann ins*

---

[1] Este é um dos pormenores da diferença entre este e o último texto *Cadenza Finale*, em que é narrado que o pintor foi morto na frente de batalha.

[2] V. Wehdeking, *"Der ganz frühe Andersch: ein Stück* Sklavensprache", in *op. cit.*, p. 127. Um certo interesse pela *"Trivialliteratur"* é efectivamente demonstrado por Andersch, por exemplo na composição do romance *Die Rote* que contém certos ingredientes próprios deste género de literatura ligeira (que, diga-se de passagem, está a despertar actualmente grande interesse por parte de alguns críticos); mas também através dum artigo — *"Wie trivial ist der Trivialroman?"*, escrito em 1971, em que Andersch atribui à *"Trivialliteratur"*, que é permanentemente lida ao longo dos tempos, a qualidade de *"Unsterblichkeit"*, pelo facto de ser *"lesbar, verständlich, spannend geschrieben"* (*Cf.* AAL, 175/6).

*Leben hinaus"* (p. 128). Estas palavras, que partem do pressuposto de que numa narrativa tem de "acontecer" alguma coisa, são repassadas duma auto-ironia profunda, quase cruel, no que respeita à sua visão da literatura. Resta-nos porém a dúvida sobre o que Andersch considerava então neste texto *"soviel Literarisches"*, que parece estar em contradição com a afirmação de que mantém com a literatura uma relação de distanciamento, enquanto, por outro lado, a última parte da frase nos parece de sentido um pouco enigmático. Aventamos a hipótese de que Andersch, muito antes de poder dedicar-se inteiramente à literatura (o texto, de 1942/43, pertence a um período em que o autor ou estava mobilizado ou empregado), exprimia assim metaforicamente e por meio da grande arma da ironia, a amargura de não "estar casado com a literatura" para poder criar uma obra que seguisse o seu próprio caminho, livre e autónoma. Seja esta ou outra a interpetação destas palavras, parece-nos serem elas dignas de registo, pois testemunham o desejo de Andersch, logo desde o início, de aprofundar o conhecimento do fenómeno literário e analisar perante si mesmo e os leitores os seus actos de criação, o que realmente fez durante toda a vida.

Igualmente S.Reinhardt refere *"die Schwäche dieser unpointiert, verschleiernd erzählten Vorstufe von* Cadenza Finale,[1] de que o próprio Andersch tinha consciência. Contudo há no texto uma outra declaração do narrador mais uma vez contraditória em relação à negatividade das suas afirmações anteriores: *"Ach, glauben sie nur nicht, daß ich dekadent bin, ich schreibe sonst ganz vernünftige Sachen und arbeite ernsthaft für den Schreibtisch"* (p. 130). Em relação a este texto concordamos com Wehdeking, que o considera repassado de *"Gebrauchsformen und aufgesetzter* nonchalance, o que faz dele *"einen zweifellos nicht gelungenen Schreibversuch dennoch (...) ein Zeitdokument"*.[2] Podemos afirmar que a intensificação da auto-ironia atinge aqui o seu ponto máximo.

Finalizamos a abordagem deste texto (mais longa do que previramos, pois a sua leitura fornece elementos de interesse mais numerosos do que à primeira vista aparenta) com a seriação dos dados pessoais detectáveis na constelação tripartida das figuras, que supomos ter implicações pessoais: o facto de o narrador situar a acção em Colónia (uma carta de Andersch a sua Mãe em Dezembro de 1943 é proveniente dessa cidade); a referência à sua vinda de França duas semanas antes por ter sido desmobilizado devido a uma doença de olhos, eventualmente correspondente à realidade autêntica, uma vez que em outra carta da mesma data, Andersch escreve:

---

[1] S. Reinhardt, *op. cit.*, p. 87.

[2] Wehdeking, *op. cit., id. ibid.*.

*"Augenblicklich habe ich wegen einer ekelhaften Bindehaut-Entzündung 2 Tage Innendienst"* (EWL, 21).Mas é seguramente a situação humana de amor e ciúme criada entre as três figuras o elemento fundamental, reproduzido não só nas duas histórias posteriores mas também com nuances variadas em obras de ficção — *Efraim e Winterspelt*, por exemplo.[1]

Como dissemos, o segundo texto que integra o episódio da maçã e do disco partido é *Heimatfront*, uma história escrita na terceira pessoa cujo protagonista é de novo Werner Rott e que, segundo o editor G. Haffmans, data provavelmente de 1946, texto igualmente nunca mencionado por Andersch e publicado no volume *Flucht in Etrurien*. Curiosamente (ou, eventualmente, uma coincidência propositada), este conto incia-se dum modo semelhante à maneira como termina o anterior: neste, o filho do artista alerta para um incêndio nas proximidades da casa que, aliás, se desconhece ter causa natural ou ser consequência de bombardeamenmtos sobre Colónia; em *Heimatfront* a primeira imagem apresentada na diegese é uma casa em chamas, no centro de Berlim, consequência dum ataque aéreo nocturno. A obra, cuja acção, portanto, se passa igualmente durante a 2ª Guerra (é claro o informante temporal: Dezembro de 1943), é a que mais directamente reconstitui as condições de vida do cidadão alemão no seu quotidiano, no período nacional-socialista. As personagens principais podem ser consideradas os protótipos das duas atitudes extremas possíveis relativamente ao regime: o opositor activista e a colaboradora também activa, embora em circunstâncias especiais nesta história. Com efeito, dum lado, uma rapariga que para sobreviver é forçada à missão de informadora da *"Gestapo"*; do outro lado, um soldado que desempenha a tarefa de correio dum movimento de resistência militar.

O título[2], uma palavra composta evocadora da guerra, não se refere, contudo, à frente de batalha, mas à não menos perigosa "frente" interna, na Pátria, isto é, arriscando o paradoxo, a "rectaguarda", o quotidiano da guerra em que se defrontam inimigos que podem ser irmãos, vizinhos, amigos ou desconhecidos. No caso concreto desta narrativa, os dois protagonistas são realmente inimigos mortais, a sua batalha é

---

[1] Registe-se como nota curiosa o facto de o nome de Cordula ser o da filha de Gisela Andersch dum primeiro casamento, nascida em 1936, tendo portanto, à data da diegese, sensivelmente a mesma idade que o filho da personagem de ficção.

[2] Do dicionário não consta a palavra *"Heimatfront"*, mas sim *"Heimatdienst"*; aquele é, porém, um termo mais sugestivo pela sua conotação com a ideia de combate e poderá ser eventualmente considerado um neologismo criado pelo autor.

surda, secreta, subreptícia, mas apenas um deles, o mais forte, é senhor da situação total, o que torna a luta desigual e potencialmente trágica.

O narrador — um *"Er-Erzähler"* — revela-se objectivo, (oculta-se por vezes por detrás do pronome impessoal *"man"*) descreve minuciosamente o que acontece ao protagonista durante dois dias, introduz os seus pensamentos e reflexões, cede-lhe a voz através do uso frequente do discurso directo e do recurso a longos monólogos interiores, sendo difícil, em certos passos, distinguir a sua própria voz da do discurso indirecto livre, também frequente. A história está dividida em cinco partes e tem diferentes cenários (o que não é habitual em textos curtos de Andersch): inicia-se em Berlim, junto da *"Kurfürstendamm"*, onde arde uma casa, continua durante uma viagem de comboio entre Berlim e Colónia na qual se encontram os dois protagonistas, e depois nesta cidade por uma noite, antes da partida de Werner noutro comboio para Ocidente; o cenário da última parte é uma caserna à qual regressa o soldado, depois de ter cumprido a sua missão em Berlim.[1] Esta era de natureza dupla: enquanto oficialmente a razão da viagem se prendia com a sua provável transferência de serviço, na realidade a sua missão era secreta e fazia parte dum movimento conspirativo: Werner deveria receber dum oficial superior uma carta para depois a entregar no seu quartel a um capitão.

A *"pointe"* do enredo, que torna um vulgar encontro de jovens no comboio num momento de tensão extrema, está no facto de Anna, informadora da polícia política reconhecer em Werner o soldado suspeito de actividades ilegais em Berlim que ela deveria permanentemente vigiar e entregar à polícia; a situação-limite assim criada é intensificada pelo facto de o seu encontro se prolongar por mais uma noite, ao longo da qual se estabelece entre ambos uma relação breve, mas carregada de equívocos e malentendidos, em que a comunicação linguística se reveste de duplos sentidos. Esta situação é explorada psicologicamente pelo narrador com grande profundidade e o leitor, sendo detentor de mais saber em relação ao protagonista, tem a possibilidade de atribuir-lhe o verdadeiro significado, captando simultaneamente a atmosfera de ameaça, denúncia e perigo que envolve os indivíduos. Partindo deste núcleo simples, é relativamente longa a diegese em que, a coberto da reconstituição do ambiente de guerra na rectaguarda — casernas, comboios de tropas, bombardeamentos, ruínas e

---

[1] Numa carta de Colónia de 18/12/1943, Andersch dá a sua Mãe notícias que coincidem inteiramente com as deslocações do protagonista deste conto: *"Ich bin gestern nach einer verrückten Fahrt aus dem letzten Berliner Angriff hierhergekommen (...). Die Trümmer hier sind wahrhaft gigantisch"* (EWL, 21). Igualmente faz parte da sua biografia o facto de ter sido destacado para outro serviço, tal como o seu *"alter ego"*; com efeito, a 1 de Abril de 1944 anuncia que, depois duma consulta médica, será transferido "talvez para um país ocupado", e, efectivamente, dias depois escreve da Dinamarca. Por sua vez o seu biógrafo escreve que nos meados de Dezembro de 1943, Andersch fora a Berlim em viagem de serviço. (*Cf.* Reinhardt, *op. cit.*, p. 92).

abrigos anti-aéreos, — o narrador apresenta dois destinos exemplares duma geração e, simultaneamente, a visão da situação alemã em 1943 através dos olhos de dois jovens alemães, vítimas dum tempo trágico.

Presente em todos os espaços e momentos como personagem invisível mas permanente está a sombra da perseguição policial e, dominando a narrativa, um sentido paralisante de medo conscientemente assumido pelo protagonista (este será também um dos traços dominantes apresentados pelo autobiógrafo de *Die Kirschen der Freiheit*). A personagem principal, Werner, é confrontada com uma situação-limite existencial: experimenta o isolamento total do indivíduo no meio das ruínas exteriores e interiores provocadas pela guerra, que formam um espaço fechado sem saída possível, como ele próprio reconhece:*"Lauter Raüme ohne Ausgang. Ein Krieg ohne Tür"* (HF, in FE, 55). Com efeito, o ambiente de todo o conto é dominado por uma certa claustrofobia, uma ameaça que paira sobre as figuras a debater-se (a "combater") num espaço fechado. Como nota Wehdeking, esta situação evoca o cenário do drama de Sartre *Huisclos* (1947) e a aproximação entre as duas obras é notória também no título e no próprio vocabulário[1]: *"Der Titel bringt die bittere Ironie in der Situation antifaschistischer Kriegsteilnahme auf einen meisterhaft knappen Nenner. Der Krieg hat die Menschen nicht solidarisch werden lassen, sondern zu Verfolgern und Verfolgten gemacht, Spionen des Regimes und (...) Kurieren des Widerstands"*.[2]

Estilisticamente regista-se um grande progresso no aperfeiçoamento das técnicas narrativas, prinicipalmente o abandono da linguagem folhetinesca e do tom cabaretista que se encontram em *Der Terrassen-Morgen*, e também a gradual resistência às tentações de imagética e *"pathos"* pós-românticas. O texto surge, assim, como um dos escritos de Andersch mais sóbrio e equilibrado entre o conjunto dos primeiros que, segundo Wehdeking e como já sugerimos, *"sich übrigens wie so vieles von Andersch höchst spannend lesen"*.[3] É, com efeito, uma sensação de expectativa, de *"suspense"*, a primeira impressão colhida pelo leitor ao acompanhar através de Berlim os passos de W. Rott, cheios de acasos e coincidências e depois, em especial, no contacto

---

[1] Wehdeking é de opinião que este texto de Andersch não poderia ter sido escrito antes de 1947, data em que surgiu a tradução alemã da peça de Sartre.

[2] Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 46.

[3] *Id., ibid*, p. 43.

com a espia da *"Gestapo"* , tendo sempre consigo a carta conspirativa que, uma vez descoberta, lhe traria inevitavelmente a condenação à morte. Quando na segunda parte entra em cena a personagem oponente, sua potencial denunciadora e "carrasco", o episódio quase adquire as características duma história policial[1] de segredo e perseguição, em que a perseguidora se envolve humanamente com o perseguido; esta componente afectiva num enredo parapolicial e o facto de o conhecimento do perigo da situação ser obviamente unilateral, levam o leitor a identificar-se com um Werner ingénuo e demasiado confiante, prisioneiro duma teia perfeita, a que não sucumbe apenas porque a sua perseguidora, de natureza rude e (segundo as suas próprias palavras) insensibilizada pelo desempenho duma missão de crueldade, descobre em si uma réstea de sentimentos humanos que, aliás, não consegue definir. A história não evita, pois, um certo sentimentalismo, aliás muito diluído pelas técnicas narrativas, que dão muito maior relevo às sucessivas mutações na consciência dos protagonistas e às numerosas evocações de Werner, momentos que dominam a diegese. É também de acentuar que, baseando-se o episódio central na dicotomia soldado antinazi/informadora da *"Gestapo"*, o narrador não cede à fácil solução maniqueísta de acumular virtudes num e ver no outro um símbolo do Mal: Anna, que um dia fora forçada a uma opção, (entre colaborar com a polícia ou ficar à mercê da *"Gestapo"*, apenas pelo facto de amar um comunista), é apresentada como tendo debates de consciência e dúvidas, tomando por fim a decisão de não entregar o soldado, traindo assim a sua missão;[2] nas palavras de S.Reinhardt: *"in dieser Liebesgeschichte sprengt das Menschliche die Ketten des Systems"*.[3]

Concentrando a nossa análise no vector actancial, verificamos que os diálogos, os numerosos monólogos interiores contendo evocações do passado, as auto-reflexões

---

[1] Referimos já o gosto de Andersch pela intriga policial na ficção e, especificamente a sua admiração pelo escritor francês Georges Simenon sobre quem, num interessante ensaio, escreveu ser ele *"eine der größten Figuren der gegenwärtigen Weltliteratur; er hat den Kriminalroman endgültig in den* psycho-thriller *transformiert"* (A. Andersch, *Wie trivial ist der Trivialroman? (vd.* AAL, p. 181). Não nos parece, pois, exagerado, considerar este episódio no conto *Heimatfront* (como também, aliás, a intriga que envolve Kramer/Patrick/Franziska,no romance *Die Rote*),como verdadeiros estudos "psicológico-policiais".

[2] Julgamos relevante anotar mais uma referência à temática da traição (já focada no conto *Alte Peripherie*), que não será a única neste conto, e que será nuclear em obras posteriores, embora no caso de *Heimatfront* a questão se aplique a uma figura que não o protagonista e, fundamentalmente, se trate de traição a uma causa perversa.

[3] S.Reinhardt, *op. cit.*, p.152.

e observações sobre a realidade do momento, apresentam perante o leitor duas personagens que se mostram como seres em evolução permanente, em parte moldados pelos acontecimentos que vivem e a que estão sujeitos, sendo portanto vítimas, mas por outro lado também dotados de vontade de decidir, ainda que contraditoriamente, por vezes; estes traços fazem deles o que na nomenclatura tradicional da teoria literária se poderia apelidar de *"personagens redondas"*, pressupondo ser possível tal designação numa obra contemporânea de carácter confessional.[1]

Werner Rott — *"alter ego"* de Andersch — surge como um protagonista fiel ao seu modelo, considerada a sua personalidade em várias dimensões: fisicamente, é descrito no monólogo de Anna que inicia abruptamente a segunda parte, em que esta personagem aparece pela primeira vez; confrontando com uma fotografia o soldado sentado à sua frente, Anna reconhece nele o homem que desde a véspera andara a vigiar: *"Natürlich, das ist er. W. Rott, 29 Jahre alt*[2]*, groß, schlank, dunkle Haare, braune Augen, glattrasiert, einfacher Soldat beim Infanterie-Ersatz-Bataillon in S.*[3]*Politisch vorbestrafter Kommunist"* (in FE, 21); há também referências ao cachimbo e às já referidas circunstâncias da vida militar de Andersch (confronte-se a preparação da transferência de Werner para a frente do Norte integrado na 23 I.D. (cf. FE, 89) e a mobilização de Andersch para a Dinamarca, em Abril de 1944.

Mas são os motivos nucleares do amor e da política que conferem maior interesse autobiográfico a esta história, independentemente do facto de Andersch ter na realidade alguma vez desempenhado funções de agente (*"Ich bin ein Kurier, dachte er"*, FE, 12), esporadicamente ou não, dum grupo da resistência militar ao nazismo; esse motivo tanto pode ser um traço de ficção a atravessar a realidade ou, contrariamente, um pormenor autêntico mas episódico e portanto irrelevante (embora em coerência evidente com outras atitudes de Andersch, anteriores e posteriores).

Entre cidades bombardeadas, comboios apinhados de soldados exaustos e civis desesperados ou apenas indiferentes, cenários marcados pela destruição e proximidade

---

[1] Registe-se que, entre as obras com que Andersch iniciou a prática da escrita ficcional e/ou autobiográfica, esta é a primeira em que as personagens podem eventualmente ter esta classificação, aliás nem sempre aplicável a narrativas curtas.

[2] Devemos relembrar que no ano de 1943, data da diegese da história, Andersch contava precisamente 29 anos.

[3] Confronte-se este dado com a realidade biográfica do autor: *"Am 15.9.1943 (...) zu einer (...) Ersatzkompanie in Siegen, Westfalen abgestellt* (*vd.* Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 158).

da morte, e numa atmosfera de suspeita e ameaça permanentes, o amor é um sentimento dominante na história, nas suas variadas nuances: o amor total (*"le grand amour"*, um dos tópicos usados por Andersch nos manuscritos, referindo-se a Gisela Andersch), o ciúme (nos episódios intertextualmente ligados com o texto *Der Terrassen-Morgen*), o desejo passageiro e a tentação de infidelidade (na breve e superficial relação de Werner com Anna). A personagem de Nina, o grande amor de Werner, ausente directamente da diegese, domina absolutamente a narração-evocação logo desde o início e absorve todos os pensamentos do protagonista, mesmo os que na aparência lhe são alheios. Disso há inúmeros exemplos: o facto de as dificuldades ferroviárias devidas a um bombardeamento terem provocado a demora do comboio em Colónia enche Werner de júbilo, pois assim poderá ver Nina que, aliás, vive no campo; mas Werner, tomando os seus desejos por realidade, imagina que ela tenha vindo à cidade: *"Wie gut, daß dieser Angriff war"*[1] (FE, 11). O narrador, cedendo à sua habitual ironia, satiriza por meio do monólogo do seu protagonista, os serviços de informação militar do Estado, mistificadores da real evolução da guerra: *"Wenn Nina in Köln ist,bleibe ich zwei Tage dort. Dann muß ich noch einen Angriff auf Köln erfinden. In Köln sind immer Angriffe. Da kann man immer was erzählen, weil jeder weiß, daß der Wehrmachtsbericht doch bloß die Hälfte bringt"* (FE, 11). Do mesmo modo, durante os dois encontros com Anna, Werner pensa apenas em Nina, faz comparações entre ambas realçando no meio de contradições, as qualidades excepcionais da mulher que ama (*"N. ist schön, ist nicht schön, aber interessant, zart, lebendig, klug, in manchen Momenten einfach atemraubend schön"* (FE, 28) e ainda: *"Mit N. kann ich über alles sprechen. Das ist gar nicht schwer"* (FE, 31). Percorrendo solitário a cidade, imerso em pensamentos do passado, imagina-se a admirar os últimos quadros pintados por Nina (neste texto a figura feminina é pintora o que, mais que no conto anterior, aproxima da vida real o universo narrativo), evoca vivências comuns, por exemplo, o primeiro encontro entre ambos.

---

[1] A partir de dados biográficos e de alusões mais ou menos claras em outras obras, temos conhecimento de que Gisela Andersch habitou durante a guerra nas proximidades de Colónia, no Eifel, portanto no campo (*cf.* Werner: *"Aber das ist ja Unsinn, ich weiß doch, daß sie auf dem Land ist"*, FE, 11).

Como facilmente se deduz, o narrador faz longas analepses, que reconstituem através do monólogo interior do protagonista os antecedentes da sua relação amorosa. Entre estes contam-se o episódio que surge nos três textos, num registo de inter-textualidade muito cerrada. Em *Heimatfront*, porém, o sentimento do ciúme é, simultaneamente, muito mais explícito na evocação da cena referida (*"Sommer, Sommer!"*) e mais objectivamente narrado em *Der Terrassen-Morgen* : *"Sie hat mir das mit einem verliebten dunklen Ton in der Stimme erzählt, der mich rasend gemacht hat. Ich hab sie danach noch einen ganzen Nachmittag lang mit meiner Eifersucht gequält"* (FE, 46), enquanto, por outro lado, é mais directa e minuciosa a descrição do rival, de quem o narrador mostra ter melhor conhecimento: *"er ist jetzt in Russland"* (FE, 53). A cena do terraço, que Werner relembra ao decidir dirigir-se à casa de Nina em Colónia mesmo contra toda a esperança de encontrá-la, é essencialmente idêntica, mas é variável o tipo de discurso: tendo iniciado a narração em *"erlebte Rede"* (*"Nein, er konnte sich nicht so schnell trennen von diesem Haus"*, FE, 51), o narrador cede totalmente a voz à sua personagem que evoca pormenorizadamente na primeira pessoa o episódio do disco *"Where the lazy river goes by"*. Neste ponto a situação de ressentimento geradora do gesto violento é apresentada claramente: o pintor evocava constantemente as recordações da sua relação com Nina despertadas pela música, e Werner comenta: *"Das hat mich wild gemacht"* (FE, 52), revelando a sua reacção interior, igualmente violenta, depois de atirar a maçã que partiu o disco: *"Nachher kam ich mir, wie ein Mörder vor"* (FE, 53). O facto de exprimir de modo tão exagerado a sensação de ser um "assassino" a propósito dum movimento de fúria descontrolada, constitui uma das características das "confissões" de Andersch em todos os escritos autobiográficos: a necessidade de revelação total do Eu, dos mínimos movimentos da sua consciência, ainda que possam ser-lhe desfavoráveis, o que é a confirmação da intencionalidade de ser tão autêntico quanto é humanamente possível.[1] Imediatamente a seguir se verifica a alternância entre a primeira e a terceira pessoa, sem o uso de qualquer sinal gráfico, sendo difícil distinguir na segunda frase se se trata da visão olímpica do narrador que faz em tom poético mais uma focalização interna,

---

[1] Neste ponto essencial da escrita-confissão, remetemos para a nossa breve análise sobre *"As Confissões"* de Santo Agostinho no capítulo I. Salvaguardadas obviamente as profundas diferenças,—não só as de ordem temporal, conjuntural e psicológica, mas sobretudo no que respeita à distância abissal entre as atitudes de ambos face à religião,— podemos todavia, em determinado sentido, estabelecer uma certa aproximação existencial entre o bispo do século V que se tornou santo e o homem do século XX, educado na religião luterana, da qual cedo se afastou: a urgência da atitude de confissão manifestada por Andersch durante uma actividade literária que durou mais de trinta anos possui o seu quê de genuinamente religioso, uma certa pureza de intenções que, tal como em Santo Agostinho, é visível na revelação de tudo, mesmo do que pode vir a ser mal interpretado ou obter a desaprovação dos leitores. Este factor será ainda mais evidente em momentos ulteriores da sua escrita, como veremos.

ou antes se exprime o processo mental do protagonista em discurso indirecto livre: *"Ja,so hat das damals angefangen mit Nina und mir. Es war ihm auf einmal, als beobachtete er sich selbst, (...), irgendein Soldat in einem weiten, schlechtsitzenden Soldatenmantel"* (FE, 53). Regressando ao discurso pessoal, Werner analisa-se, reflecte sobre o acontecido três anos antes, prolonga o passado no presente, visando compreender em profundidade os seus sentimentos de então, para concluir que a relação com Nina terá de ser definitiva: ou a vida em comum para sempre, ou rompimento total. Parece-nos evidente que neste texto de 1946, (analisado em confronto com o hipotexto), Andersch realiza na prática da escrita autobiográfica o que teoricamente expôs muito mais tarde, em 1980, sobre os motivos do uso que fez, nas diversas obras, ou da primeira ou da terceira pessoa, quer em romances quer em narrativas curtas, e revela ainda a sua necessidade de um *"alter ego"* para evocações pessoais em profundidade: a terceira pessoa concede ao escritor a possibilidade de uma maior abertura, permite-lhe ser mais sincero, mais totalmente autêntico.

Encontra-se já neste conto de 1946, ainda que de modo incipiente, um elemento fundamental da poética anderschiana, omnipresente na sua escrita posterior e objecto de reflexão teórica: num dos seus monólogos interiores, o protagonista, a propósito da sua companheira de viagem, tenta definir mentalmente o que pode provocar a atracção de um homem por uma mulher, nos seguintes termos: *"Aber irgend etwas hat dich aufgerufen, irgend etwas, das die Frau an sich hatte (...). Sex Appeal, sagt man. Es gibt ja für alles Worte, Begriffe. Aber sie hauen nicht hin, Du kannst so etwas nicht mit einem Wort bezeichnen, du brauchst eine Unzahl von Worten dazu ..."* (FE, 27, sublinhados nossos). Numa linguagem simples, mesmo vulgar, do protagonista, o narrador faz espontaneamente uma afirmação em que se esboça uma posição nominalista que mais tarde o autor Andersch assumirá totalmente e que analisaremos posteriormente.

O motivo do disco partido como *"Dingsymbol"*, presente nas duas obras anteriormente analisadas, é focado mais uma vez ainda no conto *Cadenza Finale*, publicado em 1958.[1] Diferentemente do conto *Heimatfront* em que faz parte das evocações do protagonista (sendo portanto apenas *um* motivo, se bem que nuclear, inserido numa temática mais vasta), mas à semelhança do primeiro texto, em *Cadenza*

---

[1] In A. Andersch, *Geister und Leute,. Zehn Geschichten*, Zürich, 1974, I/IV, pp. 68-78.

*Finale* esse motivo é o fulcro central da narrativa. Com efeito, confrontando-se os três textos, verifica-se que o de 1958, obra da maturidade, estilisticamente (o mais) perfeito, alarga para dez páginas o que nos anteriores está reduzido quase unicamente à narração objectiva dos factos e à sugestão de sentimentos ocultos; além disso, é elevada à categoria de objecto verdadeiramente estético o episódio evocado que, dada a sua recorrência na escrita, se revela como tendo marcado profundamente o horizonte afectivo do escritor. Esse momento, cuja apresentação no primeiro texto, como vimos, se situa num estádio de literariedade quase elementar, transfigura-se, graças a uma linguagem exacta e simultaneamente sugestiva, numa narrativa plena de força poética e de rigor estilístico e descreve, segundo as palavras do autor, *"einen Zustand"* (cf, in GL, 5).

O título do conto, em que é feita a transposição dum momento musical para um momento literário, é o título duma serenata do compositor russo Igor Stravinski tocada ao piano pela protagonista Nina (de notar que todos os textos são protagonizados por uma artista, respectivamente, escultora, pintora e pianista e o nome de Nina é comum a dois deles) e constitui rigorosamente uma minidiegese em vários sentidos: é o título duma peça musical dum autor cujo nome era obviamente proscrito na Alemanha de 1943 (o informante temporal é directo: *"Dezembermorgen 1943"*, GL, 69) e por isso se torna o símbolo material duma "situação" de repressão e clandestinidade. É também o primeiro elo duma cadeia motívica dominante na história que está repassada duma atmosfera de música[1]: o texto confere assim à arte musical o estatuto de elemento decisivo de resistência individual contra a tirania política. Com efeito, mais profundamente que nos textos anteriores, é sensível neste texto o ambiente de hostilidade vinda do exterior, de ameaça política que paira sobre as personagens e as encerra em si mesmas. Contra este clima de claustrofobia a sua única defesa é (tal como se esboça em *Fraülein Christine*), a transformação da Arte (eventualmente da sua arte), num processo de luta clandestina[2].

Por outro lado, é de tal modo profunda a simbiose temático-formal, que o estilo apresenta em muitos passos uma cadência e um ritmo fortemente musicais.

---

[1] Neste ponto devem registar-se, não só os extensos conhecimentos de Andersch de obras musicais, mas também o seu amor à música, uma das diversas manifestações artísticas que constitui o fundo temático ou o motivo nuclear de algumas obras que têm como personagens principais artistas musicais: (além deste conto, por exemplo, o protagonista do romance *Die Rote*). Por outro lado, o escritor dedicou-se também um pouco à crítica e ao comentário de obras musicais: escreveu, por exemplo, um artigo sobre o compositor contemporâneo italiano de música serial, Luigi Nonno.

[2] Aspectos concretos desta luta estão sugeridos nas seguintes reflexões do narrador: *"Nachher Tafelrunde bei General M. mit Abhören ausländischer Sender. Beraten feierlich ob und wann, und wenn ja, wie, wenn nein, warum nicht. Kommt alles vom Beethoven-Hörën* (GL, 71).

Finalmente, considerando o sentido do episódio narrado à luz do sintagma constituído pelo título, podemos detectar na ideia de "cadência final" a visão pessimista do narrador, por um lado face à sua relação (pelo menos aparentemente impossível)[1] com a mulher amada e, por outro lado, num sentido alargado, relativamente ao contexto histórico em fase epigonal, perante uma situação de guerra interminável, de destruição do indivíduo e de ausência de esperança.

A evolução diegética do conto, narrado na primeira pessoa, processa-se através da alternância entre dois tempos de vivência do Eu narrador: o presente da acção, relativamente reduzida, situado na cidade de Colónia, que é igualmente o enquadramento espacial das longas evocações do narrador de um tempo passado concentrado na sua relação com Nina, incluindo a cena do disco. O início, abrupto e inesperado, introduz o leitor numa atmosfera simultaneamente poética, irradiante de cor e frescura, com um toque impressionista: *"Äpfel, gelb, rot. (...) Gelb, frisch, rund"* (GL, 68) e realisticamente sombria: *"Trübe Bahnhofshalle in Köln"* (GL, 68). Mas a qualidade estética e a riqueza significativa das frases iniciais (note-se o efeito poético da repetição do adjectivo *"gelb"*) estão contidas principalmente no uso da palavra *"Äpfel"*, um dos objectos simbólicos essenciais à diegese, aqui apresentado com a exactidão quase plástica dum quadro impressionista arrancado ao quotidiano duma cidade. Com este recurso o narrador como que pretende sugerir ao leitor, logo desde o início, que o motivo da maçã será de importância fundamental no decorrer da acção. No mesmo parágrafo ainda, sem indicações cénicas totalmente claras, ocultando portanto a identidade do narrador, é apresentada em discurso directo a voz, que se pressente ansiosa, duma figura apenas introduzida por um verbo de acção, sintomaticamente sem sujeito expresso[2]: *"Ging durch die Sperrre: Wo sind die Telefonzellen?"* (GL, 68). Só no parágrafo seguinte surge o pronome *"ich"*: estamos, pois, perante um texto de ficção escrito na primeira pessoa, o que nos leva a concluir que esta é também uma outra forma de escrita confessional de Andersch: a evocação dum motivo do passado em forma ficcional narrado na primeira pessoa.[3] Trata-se, pois, de um conto, à primeira vista totalmente ficcional, sem o uso de qualquer *"alter ego"*, mas com

---

[1] Os dados biográficos de Andersch, porém, não justificam no decorrer do tempo esse desespero do narrador que, pouco mais tarde, conseguir a realização desse amor.

[2] Confronte-se esta técnica com vários passos do relato autobiográfico já parcialmente analisado, em que são frequentes proposições sem sujeito, embora seja bem conhecida a identidade deste; tal não é o caso no conto de que nos ocupamos, dado o facto de a forma verbal *"ging"* (a primeira que surge no texto, já na quarta linha) poder ser primeira ou terceira pessoa do singular.

[3] Entre os romances de Andersch conta-se *Efraim*, em que o protagonista narra as suas vivências na primeira pessoa, obra que, contudo, como o próprio autor testemunha e o leitor facilmente pode detectar, não é de modo algum autobiográfica, embora possa conter alguns traços pessoais.

elementos pessoais facilmente comprováveis a partir dos textos anteriores; pode ser definido como um texto de fundo autobiográfico em forma de narrativa de ficção.

O narrador vai desfiando as suas recordações de Nina e, entre observações da realidade do momento presente, expõe ao leitor os mínimos detalhes das vivências passadas, numa amálgama de gestos, acções e pensamentos que se projectam directamente no presente: ao tentar em vão a ligação telefónica com Nina, "ouve-a" tocando piano, "vê" a sua actividade subitamente interrompida pelo som do telefone ecoando na casa vazia; o Eu que rememora o que viveu, situado no mesmo cenário, desdobra-se em diversas situações, reais e imaginárias, regista os seus próprios actos concretos, reflexões, incertezas e esperanças, mas ao mesmo tempo presentifica a figura de Nina dum modo tão directo que esta, ausente da acção imediata, se torna logo a presença dominante, dotada de realidade absoluta no mundo interior do Eu narrador.

Neste contexto vivencial surge a primeira observação de carácter político que situa a narrativa e as personagens no seu universo histórico; dado o nossso conhecimento dos dois hipotextos, são suficientemente explícitas as conjecturas do narrador (que entra em diálogo polémico consigo mesmo) sobre o que tocará Nina: *"Chopin vielleicht oder Beethoven. Nein, zu Hause spielte sie andere Sachen. Nur in den Konzerten das offizielle Zeug. Zu Hause das Verbotene, Hindemith, Schönberg, Bartók, und das Unerwünschte, Debussy, Ravel, Franck. Natürlich auch Czerny"* (GL, 58). Esta longa enumeração de referentes musicais (que pretende informar o leitor sobre os diversos graus da "arte degenerada" segundo a concepção dos responsáveis nazis) e, logo na frase seguinte,a referência ao uniforme do narrador caracterizam o tempo da diegese e, de modo muito concreto, apresentam a música como forma de resistência, um modo de liberdade possível, repetindo assim uma temática nuclear na obra anderschiana. Assim, é logo a partir do título musical e deste fragmento do monólogo do *"Ich-Erzähler"* que deve ser encarado o sentido profundo do conto; este pode concentrar-se na expressão do crítico Völker-Hezel que foca justamente a questão da arte como possibilidade de liberdade: *"Kunst als Politikum"*,[1] isto é, a música surge numa relação directa com o regime nazi, é uma forma de, num universo concentracionário (o *"Huis clos"* sartriano), as figuras lutarem pela liberdade de pensamento. Deste modo alarga-se a temática para a inter-relação entre a arte e liberdade, de que a seu tempo nos ocuparemos.

Na continuação do monólogo interior o Eu faz referência à sua vinda de Berlim, num passo que constitui uma repetição literal do início do hipotexto *Heimatfront*, mas logo de seguida o estilo torna-se mais despojado e seguro, a narração

---

[1] Völker-Hezel, "Die Kunst als Möglichkeit der Freiheit im Werke von A.Andersch", in *Revue des langues vivantes*, Band 35, Bruxelles, 1969, p. 582.

mais rápida, directa e incisiva, denunciando um domínio perfeito do ritmo da linguagem, em frases curtas, por vezes sem verbo: *"Kam von Berlin (...) Dienstreise. (...) Jagte nach einem Zug heraus aus Berlin"* (GL, 69). A intensidade poética da linguagem é notória sobretudo nas descrições do tempo atmosférico (elemento essencial na arte descritiva de Andersch): *"Das Wetter war kalt, grau. Neblige Luft, Watteluft, zärtliche Luft, zärtliche westliche Nina-Luft"* (GE, 69)[1]. A sugestividade desta série de atributos para a caracterização da atmosfera envolvente deve-se não só à construção assindética das frases, mas especialmente às sinestesias que associam à neblina cinzenta um sentimento de ternura, à leveza do ar a evocação da mulher amada. A esta referência às condições atmosféricas do momento presente, segue-se, sem relação aparente mas num registo de contrastividade, a recordação dum momento determinante do passado, a manifestação de ciúme expressa nas palavras *"Sommer, Sommer"*, constantes dos dois textos anteriores.

Ao evocar Nina rezando numa igreja de Colónia[2], o Eu protagonista faz uma reflexão em que constata a estranheza da sua própria atitude face ao fenómeno da Fé religiosa e à prática da oração: *"Komisch: kann beten, obwohl ich an nichts glaube. Wirkt sogar meistens"*. (GL, 70). Este momento, em que Andersch regista num texto de ficção com incidências autobiográficas, o paradoxo existente entre uma posição de descrença e a convicção do poder da oração, constitui mais um dos aspectos do permanente confronto do escritor com o problema da existência de Deus ou duma força transcendente, focado em outras obras. Neste texto este aspecto é concretizado na longa divagação do Eu narrador a propósito da eficácia da oração para obter a "graça" de encontrar Nina, após a sua decisão de ir procurá-la a casa. Num paragráfo de doze linhas, entre parêntesis, continua o seu monólogo em tom sentencioso, simultaneamente cómico e sério, em parte num tom filosófico, em parte totalmente empírico, num discurso essencialmente contraditório, em que facilmente se detecta a ironia distanciada do *"erzählendes Ich"* de 1958 face ao *"erlebendes Ich"* de 1943. Alternando as manifestações de confiança na presença e na ausência (mais lógica) de

---

[1] Note-se a grande diferença entre a concentração de imagens e a qualidade poética deste único período e, em *Heimatfront*, a extensão das frases correspondentes, de sentido rigorosamente idêntico mas demasiado analíticas e expositivas, o que lhes retira a força sugestiva do hipertexto: *"Ich habe Köln mit Nina zusammen nie anders erlebt als in dieser diesigen, wattigen Luft. Die ist immer um uns gewesen, wie eine große, unbestimmte Zärtlichkeit"* (FE, 45).

[2] Curiosamente, pela voz do narrador, Andersch mostra sentir em relação às igrejas de Colónia, o mesmo que H. Böll, originário e toda a sua vida habitante desta cidade:ambos preferem à imponência da célebre catedral gótica o recolhimento e a modéstia das muitas igrejas românicas: *"Vor dem Bahnhof stand, wie immer, der Dom. Gebirgig und dumm (...) Sollten lieber den Dom zusammenschmeißen anstatt Sankt Gereon, Sankt Maria im Kapitol, (...), Sankt, Sankt Sankt...."* (GL, 69).

Nina em Colónia, tomando os seus desejos por realidade (*"Sie ist da, sie ist da"*, GL, 70), por falta de fé verdadeira rende-se à entrega à superstição que considera ser *"der Glaube der Gottlosen"* (GL, 70). Por outro lado, em autocontradição permanente, crê no poder da vontade para mudar o destino e emite, como se fossem verdades científicas, categóricas opiniões contidas em frases proverbiais pertencentes à sabedoria popular empírica (*"Katastrophenstimmung auflösen ist wichtig. Wendet das Geschick"*, GL, 70), para concluir logicamente que tais processos mentais são formas secularizadas da oração e se aproximam da superstição. Este parêntesis no decurso da acção interior e também exterior (segue-se o encontro do protagonista com um oficial superior a quem ele, simples soldado, tem de fazer, relutantemente, a saudação nazi), para além de registar uma preocupação existencial, revela uma faceta do autor um pouco menos visível nos textos já analisados: a sua capacidade de humor e ironia em relação a factos ou ideias, neste caso específico, a atitudes vividas.

A evocação dos primeiros tempos da relação com Nina reveste-se subitamente dum lirismo inesperado, expresso em termos violentamente poéticos devido à ousadia da metáfora sinestésica e simultaneamente desmitificadores da atmosfera lírica criada pela própria linguagem: *"(...) und sah auf ihr braunes Haar hinab. Direkt lyrisch. Braun-lyrisches Violinen-Haar. Der Rhein war breit und gelbgrau wie immer"* (GL, 71).

O conto é, pois, construído numa estrutura de alternativa entre momentos do passado próximo tornado presente diegético (a passagem do narrador por Colónia, onde revê lugares percorridos antes na companhia de Nina, e a tentativa frustada de encontrá-la em sua casa) e sucessivas evocações dum passado comum, temporalmente mais distante, que culmina no episódio fulcral da maçã que quebra o disco *"Where the lazy river goes by"*, sendo ainda focados fragmentos da relação anterior de Nina com um pintor. O conjunto dos diversos níveis evocativos fazem da narrativa uma montagem perfeita, em que se intercalam momentos de narração, descrição, evocação nostálgica e/ou irónica, e reflexão, apresentados através da técnica do monólogo interior, ao longo do qual se sucedem diferentes tipos de discurso: o discurso directo (há predominância cénica em grande parte do texto, nos momentos frequentes de debate entre as personagens sobre temas literários e musicais), o discurso indirecto livre e a narração directa pelo narrador-evocador. Esta quase vertiginosa sequência (por vezes sobreposição) de recursos técnicos numa narrativa de dez páginas permite ao autor concentrar todos os motivos dos textos anteriores e, dada a maior insistência em alguns e o alargamento a outros, dá-lhe ainda a possibilidade de construir um texto mais elaborado e rico de significado, estilisticamente caracterizado por uma sobriedade quase despojada e consequentemente, por vezes, de desmontagem complexa (tarefa

simplificada depois da publicação dos dois textos escritos anteriormente). Assim, no espaço limitado dum texto curto, é possível ao narrador contar uma história multifacetada e, extrapolando dos motivos centrais, fazer reflexões sobre outros temas; tal é conseguido por meio de sucessivas associações de ideias que conferem ao fluxo narrativo do monólogo interior uma rapidez que o aproxima do fenómeno psicológico da "corrente da consciência". O texto revela ser o produto duma maturidade artística revelada já anteriormente no romance *Sansibar oder der letzte Grund*.

Há finalmente um aspecto do conto que é ressaltado pelo crítico Wehdeking e está implícito no tom epigonal do título: a conotação da morte que perpassa na diegese — o pintor morre na frente de batalha, a guerra semeia a morte por toda a Europa, que se aproxima dum fim trágico. Feridas pelo espírito do tempo, as personagens encontram-se numa situação dolorosa entre a resignação e a morte, como afirma Wehdeking, que considera este texto como o ponto culminante dos dois anteriores: *"Die dritte (...) Fassung (...) nimmt den ausführlichen Gestapo-Erzählrahmen zurück auf eine Kurzgeschichte, die mit seismographischer Knappheit das Zeitgefühl dreier Künstler und Antifaschisten in ihrer Erwartungshaltung zwischen Resignation und Tod festhält. Erst in* Cadenza Finale *erhält die zerbrochene Schallplatte das zur Eifersucht hinzutretende Konnotat des Todes (ebenso im Styx-Motiv des* lazy river*), denn der Maler stirbt an der Front".*[1]

Alguns dos textos analisados descrevem ou apenas sugerem o ambiente de perseguição política e evocam igualmente a existência da guerra (cf. os três últimos, em que o narrador e/ou protagonista são soldados, que referem mais ou menos brevemente as suas missões militares). Não são, portanto, descritas operações em campo de batalha, à maneira dos *"Kriegsbücher"*, mas estão presentes os ecos da guerra, projectados no quotidiano dos indivíduos

Do mesmo modo, é na perspectiva da rectaguarda (sem qualquer referência a movimentos militares) que, por meio do seu *"alter ego"* Franz Kien, Andersch evoca o momento em que tomou conhecimento da declaração de guerra e narra os acontecimentos ao longo desse dia, que viria a ser tristemente histórico.

Escrito em 1971, o texto intitulado *Brüder*[2], muito curto, narra um momento situado no último Domingo de Agosto de 1939, sendo a cidade de Hamburgo, mais

---

[1] V. Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p.15

[2] A. Andersch, *"Brüder"*, 1971, *in* AAL, Zürich, pp. 57-62.

concretamente as suas ruas e as margens do rio Elba, o espaço em que se desenrola a acção, aliás muito escassa. Somente duas personagens preenchem a diegese, movendo-se através do parque Jenisch e das ruas do porto: tal como refere o título, indício e resumo da diegese do conto, são dois irmãos, Jakob e Franz Kien; pela primeira vez Andersch engloba como protagonista nas suas memórias narradas um membro da sua família que não seja o pai, largamente presente, e a mãe, muito menos frequentemente; o irmão de F.Kien volta a ser personagem em 1980 em *"Der Vater eines Mörders"*.

O conto reproduz fielmente o movimento dum passeio dominical dos dois irmãos, que decorre paralelamente a um diálogo natural e fluente entre ambos, diálogo que constitui o verdadeiro suporte da acção. Com efeito, o abundante discurso directo que dá ao texto uma estrutura acentuadamente cénica (aliás própria da forma literária do conto), é entrecortado por curtos momentos narrativos e descrições mais longas da paisagem do Elba. Como em outros contos, Andersch consegue com estes elementos criar um ambiente que o leitor vai interiorizando ao longo da leitura, como se se tornasse ele próprio um passeante de Domingo numa cidade alemã, em 1939, em que a calma dum belo dia de Verão não oculta completamente uma atmosfera ameaçadora e de ansiosa expectativa, adivinhada logo no início pelo sintagma *"leere Straße"*, logo esclarecido pela observação de um dos interlocutores: *"Heute sind alle Leute zu Hause geblieben, damit sie die Sondermeldungen nicht verpassen"* (BR, *in* AAL, 57).

Estas palavras criam imediatamente um certo ambiente de tensão, pois a ausência de informantes de tempo e lugar (com a excepção de *"Jenisch-Park"*, que nem todos os leitores conseguirão localizar) deixam o leitor por algum tempo na total ignorância da situação esboçada; o substantivo composto *"Sondermeldungen"* acentua a ideia de que algo de "especial" se vai desenrolar na narrativa e pode funcionar como um indício, reforçado pela comunicação ao leitor de que os irmãos tinham escutado as transmissões da rádio durante toda a manhã. O estilo de Andersch permanentemente votado ao pormenor nota-se mais uma vez na descrição detalhada de duas fotografias do porto de Hamburgo tiradas por Jakob, as quais constituem uma particular apresentação da realidade, feita indirectamente através da objectiva fotográfica, a partir duma perspectiva pessoal e passando pelo filtro artístico.

Aliás, é notório no texto um acentuado gosto pelo elemento visual e a arte é um dos assuntos de conversa entre os dois irmãos, o que é mais uma manifestação do interesse constante de Andersch pelo fenómeno artístico em qualquer das suas expressões, evidente em textos já analisados. Franz tenta convencer o irmão, artisticamente dotado, de que deve seguir as aulas de pintura; da resposta enfadada de Jakob em relação aos seus projectos de futuro, infere-se que a sua disposição individual

e/ou a atmosfera carregada em que se move a sua vida são as causas dessa falta de vontade de fazer planos para realizar os seus sonhos. O indício de catástrofe é confirmado na curta descrição da esquadrilha de aviões que cruzam os ares e na referência ao Mar do Norte, totalmente minado, e é como que uma introdução ao tema que ocupará a maior parte do diálogo: a guerra iminente, que surge de modo abrupto no discurso de Jakob: *"Vielleicht hat der Krieg schon angefangen"* (AAL, 58), o que constitui a primeira nota esclarecedora dos indícios apresentados no princípio do conto.[1] O diálogo é dirigido para o futuro de ambos, incerto e obscuro, determinado pela provável incorporação no exército. A partir das sugestões que as duas figuras fazem uma à outra para se furtarem à chamada às fileiras (a juventude e uma antiga tuberculose de Jakob, que tinha apenas dezassete anos e a prisão de Franz num campo de concentração nazi, por motivos políticos), o narrador informa o leitor das posições de ambos, contrárias à guerra e ao regime político que a desencadeou.

Andersch, fragmentariamente como sempre mas dum modo muito claro e preciso, apresenta passos reconhecidamente biográficos: Franz fora sete anos antes membro da Juventude Comunista em Munique, onde os dois irmãos então habitavam; na sua descrição física é realçado o facto de ele usar óculos de aros com grossas lentes, frisando o pormenor do número de dioptrias, atribuindo-lhe portanto a sua própria miopia; há ainda referência à mulher e ao filho de Franz (AAL, 61)[2]. Por outro lado, Franz revela neste conto o desejo íntimo de se tornar pintor: aparentemente sem justificação, mas na realidade como consequência da sua contemplação da policromia das casas na paisagem de Blankenese (*"Die kleinen Kapitänshäuser ... mit weißer Ölfarbe dick überstrichen... Dick und weiß... im dunklen Spätsommergrün ihrer Gärten*), afirma: *"Vielleicht fang ich mal an zu malen* (AAL, 59). É como que a confissão da sua dúvida a propósito da escolha entre a vida literária e a via artística através da pintura.

O amor de Andersch às artes plásticas está presente em quase todas as obras: como vimos, muitas das suas personagens são artistas, por vezes mesmo um objecto de arte é elevado à categoria actancial; são muitas as referências a obras de arte, tais como um quadro de Paul Klee, em *Winterspelt*, e a ocarina de barro do século XIV, em *Diana mit Flötenspieler*, que se situam no centro da acção. Mas ao gosto da pintura

---

[1] Anote-se que no manuscrito deste conto o primeiro tópico, que teria talvez a função de título provisório, é esclarecedor: *"Kriegsausbruch in blankenese"* (Man. 78.4866, DLA, Marbach), sendo Blankenese o bairro hamburguês onde decorre a acção.

[2] Sabe-se que Andersch era em 1939 casado com Angelika Albert, que sua filha Susanne nascera em 1937 e que a essa data vivia em Hamburgo com a família.

Franz sobrepunha o desejo de escrever, e isso era objecto de crítica do irmão, que constatava a grande distância entre os ambiciosos sonhos de Franz e a prosaica realidade da sua vida de empregado da secção de publicidade numa fábrica de papel (dado biográfico autêntico, como se pode verificar no relato). Anote-se ainda a informação ao leitor da origem dos irmãos — o Sul da Alemanha — e dos seus antepassados nórdicos, eslavos e franceses.

Verifica-se também como que a necessidade de Andersch de deixar registada neste conto uma das suas leituras favoritas — *Spiegel der See*[1]. *Du mußt unbedingt Joseph Conrad lesen,* Spiegel der See! *sagte Franz. Das Kapitel, in dem er die Themse-Mündung beschreiht"* (AAL, 61/2). A sugestão de Franz de que o irmão (que estudava artes gráficas) poderia compor graficamente um poema seu constitui uma aposta e uma esperança no futuro; tal sugestão foi contudo imediatamente inviabilizada pela sombra ameaçadora da guerra: *"Bis dahin sind wir schon wer weiß wo"* (AAL, 60). Deste modo linear, Andersch realiza na ficção a sua convicção demonstrada na sua própria vida e obra de que a "grande" História interfere na "pequena" história: o destino do indivíduo é determinado pelo fluxo dos acontecimentos históricos do tempo e espaço em que vive. Os irmãos olham, pois, o seu futuro condicionado pela guerra, considerada já como um dado adquirido e factor infalível de mudança radical dos seus destinos: *"Nach dem Krieg will ich mir die Themse-Mündung anschauen"* (AAL, 62), é o sonho de Franz. Por outro lado sugere que no Verão seguinte encontrariam muitas ostras na ilhota de Amrun; o comentário de Franz —*"Daraus wird nichts mehr"* (AAL, 62) — marca uma intensificação na atmosfera de fatalismo e ameaça iminente que domina o conto. O clímax é registado no final em que se descreve o ambiente da estação de Altona, onde todas as pessoas liam em edições especiais dos jornais a notícia da declaração de guerra.

Como é próprio do estilo dos textos de Franz Kien, também neste Andersch ao evocar, através do seu *"alter ego"* um momento que abalou fortemente a sua vida e modificou a face da História, não cede à sentimentalidade possível, embora, justificadamente, se notem traços de nostalgia nos anseios dos dois irmãos, à partida cerceados pelas circunstâncias. Ao contrário, a distanciação da terceira pessoa e da figura intermediária permitem-lhe escrever um texto directo e objectivo em que são facilmente detectáveis os sinais de experiência autobiográfica, expressos linearmente.

Porém, para além destas características, o conto fixa um aspecto importante da biografia artística do autor: nele se confirma o seu desejo de ser escritor, expresso pela primeira vez aos catorze anos na forma de resposta-desafio ao reitor do seu Liceu (*cf.*

---

[1] Joseph Conrad é um dos autores que figura na obra *Mein Lesebuch* onde constam textos dos escritores preferidos de Andersch.

VM, 89). Neste texto, expressando-se sobretudo em discurso indirecto livre, é seu irmão que dá conta da ambição dupla e desmedida do jovem Franz — ser artista da palavra e da cor — totalmente contrastante com a sua realidade profissional de então: *"Franz wollte malen, Franz wollte schreiben. Statt dessen (...) schrieb Anzeigentexte. Außerdem war er schon verheiratet, hatte ein Kind. Malen würde er nie, dachte Jakob"* (AAL, 59). Essa aspiração íntima é expressa em outro passo primeiro em discurso indirecto e depois pelo narrador mas na perspectiva do próprio Franz: *"Vielleicht kannst du mal ein Gedicht von mir setzen, sagte Franz. Er stellte sich vor, wie es wäre, einmal etwas von sich gedruckt zu sehen"* (AAL, 60).

Um traço característico do estilo de Andersch verifica-se também neste conto: o uso frequente da cor que, em diferentes cambiantes, na forma de palavras compostas, domina todas as descrições de paisagens, espaços e objectos, revelando o potencial pintor a exprimir-se pela escrita; estes exemplos soltos são alguns dos muitos possíveis: *"rot, rostig und schwarz"*, *"eines monochrom blauen Herbstes"*, *"weißliche Schalen"*, *"grün-gelbe Donax"*. Este conto é assim um texto essencialmente plástico:[1] os diálogos, as descrições dos lugares e objectos estão assentes sobre imagens visuais que pela sua insistência no elemento cromático aparentemente ocultam o tom sombrio do dia em que eclodiu a guerra. Devem salientar-se também as analepses: ao informar o leitor sobre a filiação de Franz na Juventude Comunista, a sua prisão num campo de concentração e a mudança de Munique para Hamburgo, o narrador usa com exactidão os informantes de tempo *"vor sieben Jahren"* e depois *"vor zwei Jahren"*, como que convidando directamente o leitor a reconhecer fragmentos da biografia anderschiana: Franz evoca o seu passado próximo: *"Über die Fläche des Stroms blickend, erinnerte er sich an die Jahre, die er in gewissen Vorstädten Münchens verbracht hatte"* (AAL, 59).

Anote-se que a estruturação dos níveis temporais foi uma preocupação de Andersch na elaboração deste texto, a avaliar pelo registo no manuscrito relativamente ao uso de prolepses: *"wechsel vom moment zur vorausblende; vorausblende nicht als erinnerung!"* (Man. 784866, DLA, Marbach). Outro elemento de reflexão e dúvida para o autor foi o uso do tempo verbal: *"präsens eher imperfekt? kein plus-quamperfekt? (wenn imperfekt, dann doch konsequent als gegenwartsform)" (id., ibid.)*. Com efeito, o tempo usado é o imperfeito que contudo apresenta a acção de modo tão imediato que a torna presente.

Finalmente registe-se um traço deste conto revelador da arte narrativa de sugestão própria do autor: é que, a despeito de se situar num dia de tremenda ressonância histórica e política para o mundo inteiro, apenas apresenta escassos elementos

---

[1] É interessante notar que uma das personagens , Jakob, é estudante de artes gráficas, portanto futuro artista de cor e da forma.

políticos, reflectindo contudo fiel e impressivamente o ambiente dum dia de Domingo banhado pela calma de Verão e simultaneamente sob a iminência da catástrofe. Isto mesmo foi notado pela crítica contemporânea da publicação: *"Im übrigen konzentriert sich der Text auf die Darstellung von Details; auf die Landschaft, die Physiognomie der beiden Spaziergänger und ihre Gespräche, die sich mit scheinbar so unaktuellen Gegenständen beschäftigen wie: Malerei, Fotografie und Literatur. Eine ganz und gar unengagierte Geschichte (...) und dennoch ist sie (...) der Wirklichkeit dieser Zeit sehr viel näher als alle Berichte"*[1]. Por sua vez Jendricke, sublinhando o facto de Andersch se ter retratado e a seu irmão Martin na figura dos dois irmãos que não falam da guerra mas de pintura, literatura e a estética da paisagem, reverte o sentido da história em relação com um traço da personalidade do autor: *"Eindringlicher hätte der Kontrast zwischen Anderschs ästhetischem Individualismus zu dieser Zeit und der realen Welt von Faschismus und Krieg nicht erfaßt werden können"*.[2]

Muito recentemente,em 1989, foi publicado por Wehdeking um curto texto — *Tagebuchblatt aus der Eifel*[3], cuja acção se situa também em 1943, o que é revelado logo no início, e nas Ardenas, região ligada à biografia de Andersch. Tendo sido publicado sob o pseudónimo de Thomas Gradinger, na *RUF* do campo de prisioneiros nos Estados Unidos, em 1.7.1945, tem o mérito de ser um documento epocal e de certo modo, no que diz respeito ao cenário, pode ser considerado o germen do romance *Winterspelt*. Temporalmente antecede a acção desta obra, pois descreve o ambiente vivido numa aldeia do Eifel antes da grande contra-ofensiva alemã em Dezembro de 1944, cuja ameaça se sentia iminente. Isto mesmo é denunciado num conjunto de expressões do mesmo campo semântico: *"starke Zeichen der Unruhe, der bangen Erwartung; wird der drohende Sturm über die Eifel kommen?"* (*loc. cit*, 285)

O elemento biográfico deste texto é claro: Gisela Andersch viveu nos últimos anos de guerra justamente na região descrita, onde Andersch a visitava nas suas licenças de soldado.[4] Como nos três contos que acabámos de analisar, a protagonista

---

[1] Franz Schonauer, *"Die Wahrheit ist konkret"*, in G. Hafmanns, ed., *Lieber Alfred Andersch*, 1980, pp. 133.

[2] B. Jendricke, *op. cit.*, p. 36.

[3] *Vd.* V. Wehdeking, (Hg.), "Zwei Texte" in *Sprache im technischen Zeitalter*, 112, 27.Jhg., 1989, p. 285.

[4] É curiosao observar que o nome da criança de seis anos que surge na diagese é Cordula, portanto exactamente o nome do primeiro filho de Gisela e da personagem fictícia de *Der Terrassen-Morgen*.

deste é também uma artista — é pintora; o narrador na primeira pessoa evoca o seu rosto — *"Ihr lebendiges, zärtlich-vertieftes Gesicht"* (p. 285), onde eram visíveis as marcas da angústia pela incerteza da situação de guerra, reflectida no quadro que ela pinta: *"Das Bild geriet unerwartet gewitterig, wurde zum Abbild einer Landschaft, in deren Abseitikeit eine fremde Bedrohung eingebrochen ist"*. (p. 285). Em contraposição com a "tempestade ameaçadora" que todos temiam que caísse em breve sobre o Eifel, o narrador exprime a sua esperança — palavra-chave nas suas cartas relativamente a um tempo de insegurança: *"Aber in mir lebt eine starke Hoffnung, daß nach allem Lärm und aller Zerstörung die Einsamkeit sich wieder über der Eifel schließen wird wie ein behütendes Tuch"* (p. 285); declara ainda a sua crença na capacidade de sobrevivência dos camponeses, na possibilidade de reconstrução de casas e sementeiras após a catástrofe iminente e ainda a esperança de permanência de Abadia de Maria Laach. Afastado da Alemanha arruinada de 1945, Andersch testemunha neste texto, com precisão, a realidade das ruínas exteriores e interiores, invocando estranhamente como "princípio esperança" o argumento da fé católica do camponês de Eifel: *"So werden in seinem Herzen nicht die inneren Ruinen stehen, die so viel schrecklicher sind als die äußeren"* (p. 285).

Um outro texto escrito também no início da sua actividade literária tem muito interesse, entre outros motivos pelo facto de se situar relativamente perto do cenário da guerra: trata-se do texto-relato *Jahre in Zügen. Ein Bericht*[1], que V. Wehdeking considera conter um auto-retrato de Andersch; o tempo diegético (Março de 1943) é praticamente coincidente com o início da escrita (1943/44) que foi concluída já no campo de prisioneiros na América. Nesta narrativa não se conta propriamente uma história, não há uma acção a desenvolver-se progressivamente, mas uma sucessão de descrições: usando a terceira pessoa, o narrador apresenta uma série de retratos psicológicos de alguns soldados que viajam de comboio para a frente de batalha.[2] O início é marcado por um informante temporal e um informante espacial que imediatamente dão ao leitor o contexto histórico e o enquadramento geográfico do que vai ser narrado: *"In dunkler Märztagfrühe des fünften Kriegsjahres verließen acht Soldaten jugendlichen und mittleren Alters die Kaserne einer rheinischen*

---

[1] A. Andersch, "Jahre in Zügen. Ein Bericht", in *Der Ruf*, Jhg.1, 1946, pp. 9-12

[2] S. Reinhardt refere esta viagem como sendo a que Andersch juntamente com oito outros soldados fez entre Hamburgo e a Dinamarca em 1944 e descodifica as identidades de cada um e as relações entre eles (*Cf.* S. Reinhardt, *op. cit.*, pp. 95/6).

*Garnisonstadt"*. (JZ, in *Der Ruf*, 9). Em 1946 o escritor, ainda ensaiando a escrita, adopta o modelo tradicional de início émico, totalmente explícito, das novelas do século XIX [1] (cf., entre muitos outros exemplos, o início de *Kleider machen Leute*, de G. Keller, ou *Michael Kohlhaas*, de E. von Kleist). Igualmente no que respeita à linguagem, é notório o recurso a vocabulário de ressonâncias pós-românticas traduzindo, na expressão de Wehdeking, "a interioridade alemã", de que são exemplos *"Suche nach Wahrheit"*, *"Seele"*, *"Tiefe"*, *"wundersamste Übereinstimmung"*, *"Maske der Verführung"*, *"hohe Geisteskraft"*, cuja justificação apontada pelo crítico é *"der Drang zu produktivem Durchbruch"* e a identificação com Thomas Mann nas primeiras obras.[2]

Por outro lado o texto acusa já algo de pessoal: o gosto do pormenor descritivo que virá a ser uma das marcas mais evidentes do estilo anderschiano. Com efeito, o narrador descreve em detalhe os traços físicos dos soldados e, quase omniscientemente, também os traços psicológicos. Contudo, o que nesta narrativa particularmente nos interessa é o facto de, no grupo que viaja no comboio, estar incluído, aparentemente ao mesmo nível e mantendo o mesmo grau de distanciamento do narrador que os outros, um soldado designado por Werner R. (todos são apresentados do mesmo modo: Ernst M., Hugo Z., Mathias D., etc), cujo nome é portanto, a forma reduzida do *"alter ego"* usado, como vimos, em outros textos. O espaço reservado para a sua descrição é sensivelmente o mesmo que para os outros e à primeira leitura não se detectam sinais de subjectividade, mas partindo do conhecimento que temos das técnicas adoptadas por Andersch na sua esparsa autobiografia, reconhecemos facilmente um primeiro esboço de auto-retrato. Na verdade, não podemos deixar de rever no pintor Werner R., de testa alta, de olhos castanhos por detrás de óculos grossos, a figura do escritor incipiente ocultando-se numa das suas personagens. É significativa a atribuição a Werner R., do oficio de pintor enquanto todos os outros soldados exerciam na vida civil uma profissão manual. Deste modo Andersch, que imediatamente antes da incorporação no exército fora empregado industrial em Munique e Hamburgo, escolhe para o seu *"alter ego"* de então uma actividade desejada no campo artístico, não a de escritor, mas a de pintor: ou por desejo de melhor se esconder ou, talvez mais provavelmente, por ter hesitado entre as duas formas de expressão artística, (relembremos as palavras de Franz Kien no conto *Brüder*: *"Vielleicht fang ich mal an zu malen"*, AAL, 59). Como testemunho concreto, temos, aliás, o seu profundo interesse, conhecimento

---

[1] Utilizamos a terminologia adoptada por Stanzel a partir de Harweg (cf. *op. cit.*, p. 216).

[2] Cf. Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 2.

e sensibilidade para as artes plásticas. De qualquer modo, no facto de considerar Werner R. um intelectual-artista,descobre-se já o filão autobiográfico.

Uma forma de revelar ao leitor atento a verdadeira identidade de Werner R. é acentuar a diferença de grau de profundidade na descrição do retrato psicológico deste soldado e dos outros (muito significativamente a apresentação dos numerosos traços psíquicos situa-se antes da descrição física); na verdade o narrador domina o objecto narrado - o seu próprio Eu - numa perspectiva interna omnisciente própria de um *"Ich-Erzähler"*: A autodescrição caracteriza-se essencialmente por conjuntos sintagmáticos de substantivo e adjectivo que reconstituem um retrato interior quase completo e simultaneamente denunciam um desejo de autoconhecimento, mesmo de autocrítica: *"geistiger Hochmut"*, *"Hohe Feinfühligkeit"*, *"abstoßender Hochmut"*, *"ironischer Scherz"*, *"schöpferische Unruhe"*, *"künstlerische Selbstzweifel"*, *"hohe Geisteskraft"*, *"sinnliche Begabung"*. (*Der Ruf*, 10).

Reconhecemos facilmente nestas expressões alguns aspectos do carácter de Andersch, transparentes não só no seu modo de estar na vida mas também através das obras que contêm referências pessoais. Este é, porém, o seu retrato mais completo e apresentado literariamente duma maneira sistemática, num momento da sua vida em que pertencia já, como escreve nesta narrativa, ao "grupo dos de cerca de 30 anos" e ainda se procurava a si próprio como indivíduo mas sobretudo como escritor. Há mesmo uma referência significativa ao seu modo de relação com os outros, caracterizado por uma sensibilidade que lhe facilitava a compreensão da natureza dos seus semelhantes a ponto de lhes dispensar auxílio e conselhos, o que permitia ser desculpado do seu orgulho e arrogância. Estes "defeitos", que o reduziam ao silêncio ou o levavam ao gracejo irónico,são logo a seguir justificados: tratava-se de *"die Arroganz des Unfertigen, die Abwehr, welche die Natur um das langsame Reifen seiner künstlerischen Kraft gelegt hatte"* (p. 10). Wehdeking, que dá grande importância a este texto na sua reconstituição de um ambiente de fatalismo e de certa perturbação mental num estilo próximo da retórica da *"lost generation"* americana, resume assim o sentido de ambivalência que o caracteriza: *"Die zwischen dem Gruppenerlebnis einer Krieg-als-Abenteuer-Mentalität" und einsamer, existentieller Depression fatalistisch gespaltene Psyche färbt fast jeden Aspekt der Landserporträts wie der Stimmungsbilder mit Ambivalenz"*[1]. Parece-nos que nunca posteriormente Andersch revelou tão abertamente a sua difícil caminhada para a realização artística, apontando simultaneamente o grande factor de entrave ao fluir natural desse processo: *"Jener Reifeprozeß war durch die Verhältnisse des Krieges immer wieder existentiell*

---

[1] Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 16.

*bedroht", (id., ibid.),* o que levava Werner R. a frequentes crises interiores: *"So war sein Dasein vom hoher schöpferischer Unruhe und von künstlerischen Selbstzweifel geprägt" (id., ibid.).* De notar o uso de vocabulário de tonalidade existencial mesmo antes dos seu conhecimento das obras de Sartre,que Andersch só conheceu depois da guerra: *"Dasein", "existentiell";* o jovem Werner/ Andersch, pintor/escritor, vê-se a si mesmo como *"l'homme en situation",* determinado e ameaçado na sua existência por circunstâncias de ordem exterior que punham constantemente em causa a sua determinação de produzir um trabalho contínuo e duradouro. Um outro traço o caracteriza: o desejo de intervenção no mundo à sua volta: *"er war keineswegs weltfremd, sondern erfaβte auch die zunächst liegenden Dinge schnell und mit dem Genuβ des Spielers" (id., idid.).*

Manifesta-se nestas palavras um Andersch que, tendo ultrapassado a fase de "introversão total", está atento às "coisas", mesmo as mais adversas, lançando sobre estas um olhar de desafio irónico como de alguém que joga com as adversidades da vida para melhor as superar (a ironia com a função de máscara protectora é também a característica atribuída pelo narrador a um dos soldados, exactamente aquele com quem Werner R. tem mais afinidades). Werner R. é definido lapidarmente como homem e como artista: "(...) *er gewann die Tiefe menschlicher Erfahrung;" (...) "als Künstler suchte er die Wahrheit"* (DR, 9); as últimas palavras mostram já a preocupação de toda a vida e obra de A. Andersch: a busca da verdade de si próprio, dos outros e do mundo.

Uma antecipação do que será mais tarde o tema central de *Flucht in Etrurien"*e *Die Kirschen der Freiheit* está contida numa referência ao soldado Werner R., ainda antes de ser feita a sua apresentação e descrição, o que pode constituir para o leitor um indício da importância maior desta personagem na economia da narrativa: ao descrever o soldado Erich G., o narrador revela que este contara a Werner R. que, naquele grupo de soldados, ele era o único decidido a desertar quando fosse mobilizado para a frente de batalha[1]. É como se neste primeiro texto o autor, através do narrador, pretendesse fazer de uma das suas personagens, não o seu *"alter ego"* mas apenas,um pouco, o reflector de si mesmo não assumindo portanto, ainda,a confissão total que faria em obras posteriores. Isto permite-nos concluir que o pensamento imediato de Andersch ao começar a escrever (além do grande desejo de ser publicado) foi de natureza confessional: a necessidade de se conhecer, expondo-se ao conhecimento dos

---

[1] De notar que uma das personagens da Erzählung *Flucht in Etrurien* tem o nome de Erich, de quem é, segundo Wehdeking, o modelo (cf. Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 17). Por outro lado, este passo pode ser considerado como a confirmação do que Andersch escreve mais tarde em *Die Kirschen der Freiheit,* ao confessar que a ideia da deserção lhe viera ao pensamento muito antes da sua efectivação, quando estava na Dinamarca como soldado de ocupação.

possíveis leitores, embora bem oculto por detrás de uma entre oito personagens e narrando-se na terceira pessoa.

Este texto, mais rico de significado do que aparenta à primeira leitura, é, pois, um relato descritivo duma realidade própria do momento histórico apresentado e acusa nítidos reflexos autobiográficos transpostos para um dos elementos do complexo actancial. A viagem — motivo recorrente na literatura — e aqui, concretamente, a viagem de comboio, evoca uma situação dominante na Alemanha nazi, em que comboios cheios de soldados, prisioneiros políticos, judeus, refugiados e populações inteiras expulsas da sua pátria cruzavam o centro da Europa em todas as direcções: o comboio surge assim como um elemento caracterizador do espaço europeu dos anos 40.[1]

Entre os escassos comentários críticos a este texto salientamos o de Wehdeking que, contendo vários parágrafos, foca contudo quase exclusivamente o aspecto da linguagem, acentuando as fortes influências dos modelos estilísticos de Rilke, dos românticos e dos expressionistas, assim como o gosto das abstracções; citando uma passagem do texto, (*"Ihre Worte waren wie Hieroglyphen..."*, p. 10), onde se detectam metáforas hieroglíficas, o *understatement* na gíria dos soldados e leituras de Baudelaire, o crítico afirma: " *(...) romantisch-düsterer Reminiszenzen aus fünf langen Kriegsjahren (...) neben nüchternen Notaten politischer Einsicht oder leidvoller Strapazen (...) hochromantische Impressionen (...) bewußt gegensätzlich montierter Kriegsszenerie. (...)*".[2] As suas observações conferem a este texto um interesse documental e humano maior do que poderia à primeira vista esperar-se de um trabalho de 1943, escrito mesmo durante a experiência da guerra, sem possibilidade de distanciação.

---

[1] Refira-se como paralelismo intertextual as obras de Heinrich Böll *Der Zug war pünktlich, Wo warst du, Adam?* e numerosos contos e, dentro da obra de Andersch, a já analisada narrativa *Heimatfront*: o comboio de transporte de tropas é simultaneamente o espaço diegético e simbólico comum a todos estes textos.

[2] Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 17.

## 4. A experiência-limite: a deserção

*"Gegen den äußersten Zwang einer bedingungslosen Konskription und eines befohlenen Eides kann [der Mensch] die äußerste Form der Selbstverteidigung wählen: die Desertion"* (KF, 108).

Tal como é indiciado no sugestivo título da primeira macro-sequência de *Die Kirschen der Freiheit—"Der unsichtbare Kurs"* este caminho, que constitui o percurso biográfico do sujeito das vivências narradas, conduz implacavelmente a um momento determinado (diríamos pré-determinado), corolário natural dessas mesmas vivências, claramente expresso no início da segunda parte da mesma obra: *"Ziemlich genau fünf Jahre später, Pfingsten 1944, lief mein Leben endlich auf den Punkt zu, auf den es seinen für mich unsichtbaren Kurs gehalten hatte"* (KF, 59 ). O fulcro existencial duma vida, o ponto central para que tendem todas as acções passadas e do qual decorrem todas as futuras, é um acto único, individual e solitário que, num sentido estreitamente material, tem a breve duração de alguns minutos, mas possui uma repercussão existencial que perdura em todos os anos duma vida: o acto de deserção de Alfred Andersch do exército hitleriano consiste rigorosamente no instante em que, no isolamento dum matagal na planície italiana da Toscânia, o então soldado de infantaria simplesmente se afasta do seu batalhão e se entrega às forças aliadas. Este momento é, no entanto, precedido de longas reflexões, dúvidas e certezas, e assim, ao fazer desse acto o objecto fulcral da sua escrita autobiográfica e de algumas obras de ficção, Andersch tem necessidade de expor (expor-se) detalhadamente as circunstâncias que nele culminaram. Este processo longo e por vezes doloroso é descrito com toda a minúcia e esforço de rigor e também com um certo sentido de "suspense", como aliás era intenção do autor, expressa em nota do manuscrito datado de Janeiro de 1952: *"Spannung, ob die Desertion gelingt"* (Man.784801, DLA, Marbach/N.).

Até 1981, data da publicação póstuma, a partir do espólio do escritor, do volume *Flucht in Etrurien*, o primeiro e único testemunho conhecido da sua deserção publicado em forma de livro era o relato autobiográfico de 1952, Die *Kirschen der Freiheit*, onde os antecedentes e o momento de concretização do seu acto de revolta são expostos de forma narrativa e sobretudo reflexiva, com o intuito declarado de interpretá-lo em profundidade, numa tentativa de penetrar na sua autenticidade total. Porém, o jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung* publicara já, em folhetim, entre 10 e 22 de Agosto de 1950, a história intitulada *Flucht in Etrurien* que é, segundo o editor do volume de 1981, *"eine eigenständige Vorform"* de *Die Kirschen der Freiheit"* (FE,

200)[1]; também Wolf Scheller, num artigo de jornal, a considera *"Vorstufe zur zweiten Fassung in den* Kirschen der Freiheit"[2]. Contrariamente a estas opiniões, surge a do crítico Gerhard Hay que, num artigo de título muito significativo, considera: "Vorform *nennt der Editor* Flucht in Etrurien, *ich nenne es* Erzählung *vor einem* Bericht *der Anthropologie Alfred Anderschs 1951/52"*[3].

Como aconteceu com outros textos escritos antes do relato autobiográfico, com o qual, aos 38 anos, o conhecido jornalista e crítico da imprensa e da rádio Alfred Andersch iniciou publicamente a sua carreira de escritor, também essa história nunca fora mencionada pelo autor; nem mesmo há qualquer referência nas cartas a sua mãe (que se encontram apenas parcialmente publicadas), embora a última do ano de 1950 date de Maio, portanto poucos meses antes do aparecimento do texto no jornal.[4] Considerando estas premissas, julgamos que, por mais irrelevante que Andersch tivesse eventualmente considerado essa história a ponto de a ignorar, impõe-se-nos a sua análise cuidada, não só como obra autónoma, situada no conjunto da sua ficção autobiográfica (o editor ao publicá-la atribui-lhe e também a *Heimatfront* o subtítulo de *"Erzählungen"*), mas sobretudo por constituir a primeira abordagem da temática nuclear do escritor. O texto é, pois um trabalho de preparação duma obra declaradamente confessional, em relação à qual constitui rigorosamente uma espécie de teste experimental, um primeiro ensaio, focando o motivo da deserção numa forma diversa da que seria a definitiva poucos anos mais tarde. Dado o facto de os dois

---

[1] Jürgen Walmann dá, num comentário de jornal, a explicação da repetição por Andersch do mesmo motivo poucos anos depois da primeira abordagem em forma ficcional: *"Offenbar glaubte er, die für ihn existentielle Bedeutung seiner* Entfernung von der Truppe *mit der Erzählung noch nicht hinreichend deutlich gemacht zu haben"* (J.Walmann, "Im entscheidenden Augenblick die Tat gewählt", in *Mannheimer Morgen*, Nr. 274, 27. November, 1981). De interesse nesta opinião é a aplicação dum título duma obra de H. Böll, que foca um determinado tipo de deserção, ao acto fulcral da existência de Andersch. Contudo achamos demasiado simplista a tentativa de explicação: a decisão de escrever de novo a história da sua deserção dever-se-á, não tanto à constatação de insuficiência de clareza das suas intenções, mas principalmente a uma atitude de autocrítica em relação ao estilo da obra e à necessidade de, por meio duma forma literária diversa, tentar atingir a percepção total da essência do seu acto, desse modo, obviamente, tornando-o também mais claro para os leitores.

[2] W. Scheller, *"Aus A. Andersch Nachlaß. Er blieb der klassischen Erzählung treu"*, in *Die Presse*, 20./2.1 Februar, 1982, S. VI.

[3] G. Hay, "Die Kirschen Etruriens in der Faszination von Sartres Appell zur Entscheidung", in V. Wedeking (Hg.), *Zu Alfred Andersch*, 1983, p. 13.

[4] Em contrapartida, em carta de Março de 1949, Andersch refere o êxito do conto *Weltreise auf deutsche Art*, que seria publicado na revista *Frankfurter Hefte* no mês de Maio desse ano, e declara que com mais duas obras estaria pronto o seu volume de *"Erzählungen"*, anunciando também o início da escrita dum romance para o mês de Julho. (Cf. EWL, 51). Não nos é possível decidir se Andersch se refere ao futuro romance *Sansibar* (aliás só publicado em 1957) ou ao relato *Die Kirschen der Freiheit*, dando-lhe contudo uma designação inadequada.

textos— um relato e uma *"Erzählung"*—, pela divergência da situação e estrutura narrativas e dos recursos formais e estilísticos, exigirem um tipo de análise diferenciada, consideramos ser necessário proceder à análise de cada um separadamente, também porque *Die Kirschen der Freiheit* apresenta uma abrangência de aspectos que ultrapassa o universo ficcional de *Flucht in Etrurien*. Contudo impõe-se fazer simultaneamente uma abordagem de tipo intertextual, um trabalho comparativo, obviamente apenas em relação aos pontos comuns, concentrados na diegese propriamente dita.[1] Com estas duas obras regista-se mais um momento de intertextualidade no conjunto da obra anderschiana e é reiterada a fixação literária do escritor em certos motivos de experiência pessoal.

Em *Flucht in Etrurien* Andersch retoma como protagonista um jovem de nome Werner Rott, adoptando de novo como *alter ego* o protagonista de outras narrativas. O texto está dividido em seis capítulos sem título, macro-sequências que seguem linearmente o desenrolar da acção diegética com a duração de quatro dias, entrecortada de alguns recuos ao passado próximo. Escrito na terceira pessoa, em forma de narrativa autorial o conto, (contrariamente a *Heimatfront*) apresenta um início ético que, não fornecendo imediatamente informantes concretos, força o leitor a intuir, partindo de dados apenas sugeridos, qual é o tempo e o lugar da acção. O narrador, que inicialmente se afirma dum modo autorial, usa o pronome pessoal na terceira pessoa do plural para introduzir o que na sequência da leitura se revela como sendo um colectivo, descodificado a seguir pelas palavras *"Uniformen"* e *"Division"*, referindo-se portanto a um conjunto de soldados; do mesmo modo, apenas as referências à torre

---

[1] Num comentário às três histórias contidas no volume *Flucht in Etrurien* publicado num jornal suíço, afirma o autor algo que reforça a nossa intenção de fazer um estudo comparativo, quer temático quer linguístico, entre os dois textos: *"Sie sind (...) für Studien über die Entwicklung des Schriftstellers A. Andersch wertvoll und aufschlußreich"* (Anton Krätli, *Vorstufen.* Flucht in Etrurien. *Aus dem Nachlaß von A. Andercsh,* in *Neue Zürcher Zeitung,* 20. Oktober, 1981, Nr. 242). No mesmo sentido escreve Armin Mohler, cuja crítica a esta obra póstuma é, aliás, de teor negativo: *"Diese Veröffentlichung des Nachlaßes (...) ist jedoch insofern sinnvoll, als sie neues Licht auf die Problematik eines Autors wirft"* (...), in A. Mohler, *Der Zweifel erstarb im Biß der Schlange",* in *Die Welt,* Nr. 239, 14. Oktober, 1982. Anotemos ainda a opinião de outro comentarista a propósito da questão de saber se a publicação destes primeiros textos-tentativas não prejudicaria a imagem consagrada do escritor, opinião que partilhamos, partindo do pressuposto de que marcam uma fase incipiente, necessariamente com fraquezas de estilo, mas importante para o processo do progressivo enriquecimento e perfeição formais: *"Das A. Andersch-Bild hat durch die vorliegenden Arbeiten nach meinem Dafürhalten einige schöne Aspekte hinzugewonnen: Hinweise auf die Erzählpraxis in den ersten Jahren nach dem Zusammenbruch, auf ein Sprachbewußtsein (...), auf einen Schreiben (...), der auch dann und dort noch auf die Wahrheit baut (...). Die existentielle und künstlerische Kühnheit, die man Andersch weit über den Tod hinaus bescheinigen wird, findet sich schon in den frühesten (vollendeten) Entwürfen.* (Dieter Fringeli, *A. Andersch—ein Autor unter Kontrolle",* in *Basler Zeitung,* 240, 14. Oktober, 1981, S. 43).

inclinada duma catedral que faz sorrir as personagens ainda inominadas e à Piazza Cavalieri podem sugerir o lugar da acção — a Itália, mais concretamente, Pisa.[1] Pode comentar-se que esta maneira velada de introduzir a diegese é um processo literário surpreendente num escritor que inicia a escrita de ficção e revela já um recurso largamente usado mais tarde em várias obras.

As primeiras personagens são apresentadas logo de seguida em discurso directo (o modo cénico é predominante neste texto, sendo as reflexões, debates e argumentações, que no relato são objecto de exposição teórica, aqui transpostas em longos diálogos, numa linguagem viva e coloquial, onde surgem mesmo elementos da gíria de soldados). Através da conversa de Erich com Werner[2] (do qual mais tarde se sabe o apelido — Rott), e depois com Alex, as três personagens que formam a constelação actancial da história, o leitor é informado de que a divisão a que pertencem regressara da Dinamarca três dias antes, de que Werner visitara já a Itália, em 1934, portanto dez anos antes, quando tinha vinte anos, — traços facilmente comprováveis na biografia de Andersch e que justificam o facto de o seu *"alter ego"* neste texto desempenhar o papel de intérprete dos seus superiores junto do comandante italiano devido aos conhecimentos da língua e do país. É dada pelo narrador autorial a sugestão da situação do exército alemão na frente italiana no início do Verão de 1944: a divisão desloca-se de bicicleta (objecto que se torna um *"Dingsymbol"* fundamental no decorrer da acção) em direcção à cidade de Nettuno pela chamada Via Aurelia, sabendo-se que o exército americano se encontra já muito próximo.[3] Durante o diálogo surgem em expressões soltas, inicialmente pouco claras, indícios da intencionalidade de um acto ainda indeterminado, em preparação por parte dos três soldados: *"Hoffentlich sind die Amerikaner bei Nettuno durch, bis wir unten sind"; "Das ist nämlich unsere Chance"*

---

[1] Excertos das duas cartas de Andersch escritas a sua mãe uma semana antes da deserção testemunham a veracidade autobiográfica do percurso geográfico de Werner Rott e da sua vida de soldado, das suas ocupações e, ao mesmo tempo, revelam um grande deleite na beleza da natureza e sentido de plenitude da vida, a despeito das circunstâncias ("ter de ser 100% soldado"): *"Wir liegen gerade in einem Pinienwald vor Pisa, im Arnotal (...), nachdem wir eine zauberhafte Fahrt gemacht hatten (...). (...) Unser erstes Quartier war der Park eines Palastes bei Carrara (...) Zypressen usw. Und herrlicher Ausblick auf das Mittelmer"* (EWL, 40). *"Bin nämlich Schwadrons-Dolmetscher, Tagebuch-Führe (...). Es ist natürlich ganz unmöglich, die Fülle des Erlebens zu beschreiben"* (EWL, 40/1).

[2] Segundo informação obtida por S. Reinhardt do então tenente — chefe da divisão de Andersch, não havia entre os soldados nenhum cabo de nome Werner (mas os dados espaciais e temporais do relato eram autênticos). O crítico é de opinião que Werner poderia ser *"ein imaginärer Gesprächspartner, ein Zaubertrick des Literaten"* (*cf.* S. Reinhardt, *op. cit.*, p. 650). Se aceitarmos a informação como verdadeira, podemos concluir, na linha do comentário do crítico: a criação pelo narrador duma personagem fictícia introduz no seu relato verídico (*cf. "Wirklichkeitsbericht"*) um elemento próprio da ficção, o que enriquece a obra e confirma a sua natureza específica.

[3] Recorde-se que o desembarque dos aliados na Sicília e o avanço do exército na Itália a partir do Sul ocorreu em 1943.

(FE, 87); em seguida, a acção propriamente dita é designada vagamente pelo pronome neutro *"es": "Ich wollt nur, wir hätten es schon hinter uns"* (FE, 98, sublinhado por nós). A omissão pelo narrador duma alusão clara e imediata às intenções das suas personagens tem a função de criar no leitor a experctativa e uma certa tensão dramática (indissociáveis da forma tradicional do conto), que logo desde o início conferem à acção um certo ambiente de mistério; e por outro lado, mostram claramente que, na situação diegética concreta, o acto a realizar tem de permanecer um segredo entre os três soldados, portanto necessariamente oculto das "massas" (*cf.* KF, 33) em que estão inseridos, isto é, toda a divisão militar. Fica desde logo esboçada uma posição de individualismo e de vontade autónoma em oposição a um sentimento colectivo de integração e conformismo, dicotomia que se acentua dialecticamente no decurso da acção.

É também apresentada em forma dialógica a atitude abertamente negativa de Werner perante a situação militar e o desfecho da guerra: *"Eine Front wird es nicht mehr geben"* (FE, 98), assim como a sua posição face ao regime do seu país: antes visitara uma família italiana contrária ao governo fascista e à guerra e, revelando solidariedade ideológica, não lhe distribuíra quaisquer tropas alemãs para aquartelamento. Neste episódio conta-se um pormenor simples, mas muito significativo, que se repete adiante numa forma diferente e indicia para o final do conto (e também para o título do relato autobiográfico): nessa visita é oferecido a Werner um cesto de cerejas, fruto que se torna assim mais um *"Dingsymbol"* integrado na cadeia motívica da obra.

Estando a acção deste primeiro capítulo de *Flucht in Etrurien* totalmente ausente do texto *Die Kirschen der Freiheit*, o segundo inicia-se justamente com o príncipio da exposição no relato autobiográfico e com as mesmas palavras: *"Werner stand auf der Brücke und rauchte"* (FE, 102); *"(...) während ich auf der Brücke stand und rauchte* (KF, 59). Totalmente coincidentes são também as descrições da paisagem italiana: *"Aber die Straße war weiß, von Mondlicht überflutet, und das Land, die südliche Arno-Ebene, war schimmernde Asche, mondasche" (id., ibid.*, em cada um dos textos). Nas reflexões de Werner/Andersch, por alguns momentos sozinhos, à espera do seu esquadrão, apenas diferem os sujeitos do verbo cognitivo que introduz o primeiro longo monólogo interior do(s) sujeito(s); transcrevemos na íntegra este monólogo por ser de grande relevância, não só no aspecto conteudístico mas também formal e estilisticamente: *"Eine Nacht wird kommen, dachte Werner/(ich), in der*

*er/(ich) allein sein werde, ohne auf jemanden warten zu brauchen. Endgültig allein. Allein und frei. Außer Gesetz und Befehl. Aufgenommen von der Nacht und der Wildnis der Freiheit. Vorsichtig mich bewegend, durchs Gras, unter Bäumen und Felsen. Indianerspiel, Wolken über mir. Stimmen in der Ferne. Geducktes Lauschen. Vorbei. Schlendernder Wanderschritt. Blumen. Freier Schlaf am Ginsterhügel. Rinnende Wasser. Stummer Tierblick. Eine Nacht, ein Tag, eine andere Nacht. Wer weiß? Nächte und Tage der Freiheit zwischen Gefangenschaft und Gefangenschaft"* (FE, 103; KF, 60)[1]. No entanto, no hipotexto, este longo parágrafo termina com uma frase adicional ausente do hipertexto e que contribui para dar mais significado à acção secreta das personagens, antes apenas sugerida, entreabrindo assim a porta do mistério: *"So beginnt meine Hoffnung"* (FE, 103); o motivo da esperança confere às intenções veladas o estatuto de atitude existencial, de importância vital e decisiva para o futuro. A citação transcrita acusa já traços evidentes do estilo posterior de Andersch, embora se note um tom por vezes demasiado patético que vem a ser totalmente abandonado: o uso preciso de frases curtas, o gosto da descrição exacta aqui patente na acumulação de elementos da natureza, substantivos e adjectivos em série, neste caso sem verbos, o estilo incisivo, penetrante, que sugere a gravidade dum momento de interioridade do Eu. Por outro lado, está também já presente o motivo nuclear, no jogo de paralelismos entre *"allein"* e *"frei"* e de oposições entre *"Freiheit"* e *"Gefangenschaft"*, completado pela metáfora simbólica criada e desenvolvida nas duas obras e que se tornará um dos elementos essenciais para a compreensão do conceito de liberdade de Andersch: *"die Wildnis der Freiheit"*.

Após este monólogo divergem fundamentalmente as duas narrativas num ponto concreto: em *Flucht in Etrurien* a personagem Erich ocupa um lugar central na diegese, faz parte integrante da acção a realizar, por isso Werner autocorrige uma das expressões do seu monólogo: *"Nicht ganz allein. Erich"* (FE, 103). Por outro lado, em *Die Kirschen der Freiheit* não figura a personagem Alex e o único soldado mais próximo do Eu narrador tem curiosamente o nome de Werner, havendo entre ambos

---

[1] À maneira de comentário crítico às nossas próprias afirmações no início da análise desta obra, partindo deste e de outros passos comuns aos dois textos, temos de convir que, se o autor fez transitar de um para o outro vários segmentos narrativos, alguns integralmente, com isso dá uma prova indirecta de não renegar totalmente a sua primeira experiência de transposição literária do momento supremo da sua existência. Por outro lado, a avaliar pela riqueza poética deste passo, conclui-se que seleccionou o que considerou perfeito e procedeu a um aperfeiçoamento formal e lexical, não na totalidade, mas apenas em certos momentos do segundo texto, adaptando-o ao tipo diverso de narrativa.

certas afinidades de ordem cultural (discutem sobre literatura e arte); por isso o narrador pondera a hipótese de lhe comunicar a sua intenção de fuga, acabando por não o fazer. Este ponto de divergência, que será mais concretamente analisado em presença dos textos, revela algo de essencial na construção e intencionalidade da escrita dupla: todas as reflexões sobre o acto de deserção expostas dialecticamente pelo sujeito A. Andersch no seu relato estão já plasmadas em forma dialogal no texto de ficção *Flucht in Etrurien*, na apresentação de argumentos e contra-argumentos trocados entre Werner, Erich e Alex, desempenhando portanto os dois interlocutores, em certa medida opositores de Werner, o papel do segundo Eu do narrador/Andersch, personalizando desdobramentos da sua consciência reflexiva, com que ele necessita de confrontar-se permanentemente para atingir a verdade última dos seus actos.

Depois de numerosas descrições sobre a evolução do exército e sobre a desesperada situação militar dos alemães em marcha através da paisagem da planície do Arno, no longo diálogo entre os três camaradas surge de novo e muito mais claramente a referência à ideia de fuga: *"Dieser Krieg hier unten ist eine großartige Sache, sagte Werner. Schade, daß ich nicht mehr lange dabei bleiben kann"* (FE, 108). É curioso anotar a variante desta fala no monólogo do narrador de *Die Kirschen der Freiheit*, que se revela mais irónico que a sua personagem e impiedosamente crítico da sua atitude de distanciada superioridade: *"Dieser Krieg hier unten ist eine großartige Sache", sagte ich: Und ich dachte: Schade? Es war ein herrlicher Krieg. Ich hätte was darum gegeben, einmal in meinem Leben an einem so herrlichen und großartigen Krieg teilnehmen zu können"* (KF, 76). Após estas palavras repassadas de ironia, dum sarcasmo quase cruel, possivelemnte a única forma de vencer íntimos temores, está criada na história uma atmosfera de expectativa para o leitor, consciente do grave significado duma deserção em qualquer exército, particularmente no exército de Hitler; é uma atmosfera carregada de ominosas ameaças de perigo que pesam sobre o soldado opositor en revolta contra "a lei e a ordem" (registe-se a semelhança com o ambiente ameaçador no conto *Heimatfront*), que por si só caracteriza, pela força da linguagem, o espírito do tempo e do lugar.

É também evidente o confronto entre Werner e o soldado mais velho e seu superior Alex (para quem, pessoalmente, a decisão de desertar está totalmente fora de causa), a propósito da inclusão na fuga, de Erich, demasiado jovem, ponto em que ambos discordam em absoluto, argumentando Werner com ironia e mostrando já a grande distância que o separa do colectivo do exército a que ainda pertence: *"Ich werd ihn nicht zurücklassen. Ich werd euch den Jungen nicht überlassen"* (FE, 110). Parece-nos relevante analisar um pouco melhor a atitude ambivalente de Alex, pois seguramente através dele Andersch quis apresentar uma figura exemplar dum tipo

específico de resistência ao regime nazi e à guerra: uma espécie de oposição mental interiorizada, sem concretização prática que, apoiando-se em argumentos morais, justifica a continuidade da sua permanência e colaboração dentro das fileiras: *"Du weißt, daß ich nicht dazu gehöre. Aber ich muß bei ihnen bleiben. Ein paar müssen doch bei ihnen bleiben"* (FE, 111). Anote-se neste passo igualmente o uso do sintagma *"zugehören"*, que estará no centro dos conflitos interiores do desertor de *Die Kirschen der Freiheit*, na sequência correspondente a este capítulo de *Flucht in Etrurien*. Neste texto, o passo que analisamos termina com a apresentação patética, plasticamente viva, do aspecto de derrota dos soldados em retirada, em contraste com as descrições da beleza nocturna da paisagem mediterrânica: *"Die Soldaten marschierten ermattet, in aufgelöster Ordnung, mit hängenden Köpfen, mit dem Sturmgepäck auf dem Rücken, schwitzend, ihre schimpfenden Stimmen klangen hohl in der Nacht, im Mondlicht, das nun tief überm Meer hing und die Berge weiter im Land drinnen streifte (...) Der Wald war stumm. Es gab keinen Morgenwind, der die Pinien bewegt und zum Rausche gebracht hätte"* (FE, 112/3). Surge aqui a realidade da guerra (um dos raros momentos em que tal acontece no conjunto da obra anderschiana), não como um lugar de heroísmos possíveis e exaltação nacionalista, mas como último reduto da miséria e humilhação dos homens, vencidos pela sua própria condição humana e impotência total contra os responsáveis pelo seu destino.[1]

No hipertexto *Die Kirschen der Freiheit* esta descrição é reduzida apenas a algumas frases e apresentada através da distanciação do Eu narrador/evocador: em vez do modo cénico e descritivo, surgem as suas reflexões sobre a inevitabilidade e as condições da fuga, e a evocação, em tom marcadamente irónico, dos antecedentes dessa ideia; recuando mentalmente alguns meses, o narrador regista o momento em que, definitivamente, a questão se tornou perfeitamente clara na sua consciência: *"Es klang romantisch, aber es war eine ganz klare und simple Sache. Mußte weg. Wußte es zum erstenmal ganz sicher, als ich auf der jütische Heide lag (...) im März 1944."* (KF, 60). A sua memória, em busca de rigor absoluto na reconstituição da evolução dos pensamentos do passado, recua ainda até ao ano de 1941, data em que, ao atravessar a Turíngia num comboio de tropas, a ideia de deserção lhe surgiu pela primeira vez, mas simultaneamente também a certeza da impossibilidade de execução. O Eu narrador autocritica em tom irónico a sua ideia romântica, colhida nos livros de aventuras, de simplesmente desembarcar do comboio e, apesar do uniforme militar, fazer-se

---

[1] Anote-se a semelhança entre a visão da guerra e especificamente da frente de batalha com tropas em retirada, aqui apresentada brevemente por Andersch, e a que é largamente revelada por H. Böll em muitas páginas das suas obras sobretudo da primeira fase (*Der Zug war pünktlich, Wo warst du, Adam*) ou no poema *Inventur* de Günter Eich, paradigmático da realidade autêntica da guerra e da vida de soldado.

incógnito e desaparecer do grupo, tornando-se indivíduo, — ideia totalmente inexequível, em 1941, em plena Turíngia:" *Überhaupt: eine Bücher-Idee. Undurchführbar*" (KF, 61). O pensamento de liberdade, abandonado por algum tempo e retomado de novo na frente da Dinamarca, dá azo ao narrador para apresentar neste ponto da sua evocação uma das características do seu estilo: a capacidade de transfigurar poeticamente (realizando literalmente a *"Verklärung"* fontaniana) uma abstracção, de presentificar plasticamente um momento impalpável, por meio da personificação de objectos tornados símbolos: *"Aber in Dänemark stand er [der Gedanke] wieder neben mir, flüsternd, ein Schatten, (...). Und wenn ich einen Kiesel am Strande von Hobro auflas und in den Mariagerfjord hinausschleuderte, dann pfiff der Stein für mich die Worte* Fahnenflucht *und* Freiheit *über die Wellen, ehe er versank. In der Nacht der Arno-Ebene aber brauchte der Gedanke nicht einmal mehr zu sprechen. Er schwieg. Er war zur Nacht und zur Brücke und zur Pfeife geworden. Die Dinge sprechen nicht. Die Dinge sind"*[1] (KF, 61/62). Através da evocação poética as três fases temporais da gestação da ideia de fuga tornam-se perfeitamente indissociáveis da paisagem que lhes serviu de moldura e o pensamento abstracto transforma-se, na consciência do narrador, num objecto próximo, palpável, que na sua mudez e imobilidade é mais eloquente e poderoso que uma simples abstracção. Assim, a ideia de liberdade fica definitivamente radicada num tempo e lugar concretos, processo de metaforização que o escritor manterá ao longo de toda a sua escrita, estabelecendo-se também o paralelismo deserção/liberdade, cujas profundas implicações o narrador analisará em pormenor.

Outro aspecto das reflexões do Eu narrador do relato concentradas em torno do acto de deserção é o que diz respeito à problemática da lealdade aos camaradas de armas, que constitui uma variante ao motivo fulcral da traição[2]; sintomático é o facto de o subcapítulo, que vimos analisando, ter como título *"Die Kameraden"*, indiciando assim que essa questão se situa no fulcro da problemática da deserção. Dedicando-lhe todo um capítulo, o narrador começa por sugerir qual a sua concepção de camaradagem

---

[1] De novo se podem detectar nas duas últimas frases, que destacam a realidade dominante das coisas sobre os conceitos que as traduzem, vestígios duma filosofia nominalista posteriormante assumida pelo escritor. Aquilo que poderíamos chamar de concepção nominalista da arte literária por parte de Andersch, é repetidamenbte objecto de comentários ao longo da sua actividade e essa concepção está expressa literariamente no poema *Nominalismus* (EHB, 92/3). Por considerarmos este tema de capital relevância para a compreensão da totalidade da obra anderschiana, procederemos à sua abordagem num outro ponto deste trabalho.

[2] Relembramos a frequente abordagem central ou marginal deste tema em textos já estudados, indiciando o seu peso existencial no percurso biográfico de A. Andersch.

militar (*"Kameradschaft"*) dum modo violento, extremamente depreciativo, não poupando as palavras, até as mais directamente vulgares e insultuosas, não contra os homens mas contra um conceito tradicional, um *"cliché"*, que pressupõe em nome duma pretensa comunidade a destruição da individualidade humana: *"Sie hingen mir meterlang zum Hals heraus, die sogenannten Kameraden. Sie kotzten mich regelrecht an (...) Kameradschaft—das bedeutete, daß man niemals allein war. Kameradschaft hieß, daß man niemals eine Tür hinter sich zumachen und allein sein konnte"* (KF, 63). Este é o passo que na sintagmática narrativa e na estrutura textual deve ser posto em paralelo com a reflexão anterior sobre as "massas" e sua influência no comportamento individual, no capítulo *"In der Tasche geballt"* (KF, 33/4): a experiência do indivíduo Andersch entre as multidões apoiantes de Hitler fora a da perda momentânea da sua individualidade; integrado no exército nazi, esse momento alarga-se a um estado permanente em que o direito elementar de estar a sós consigo mesmo lhe é negado pela simples existência duma arbitrária obrigação de total solidariedade com um colectivo com o qual não partilha ideiais ou filosofia de vida. Nota-se, pois, uma intensificação na sensibilidade do narrador à dicotomia indivíduo/massas e a acentuação da tendência individualista de Andersch, a sua peculiaridade de *"Einzelgänger"*, traço psicológico que lhe é atribuído no retrato feito por Max Bense[1] e amplamente demonstrado ao longo da sua vida.

A situação extrema do exército alemão numa Itália já quase totalmente ocupada pelos aliados é neste momento exposta em grande pormenor ( a táctica usada pelo General Kesselring é aliás defendida, na medida em que, apesar de ser um erro estratégico, permitiu a salvação de muitos soldados). Também se acentua a ideia do estatuto de opositor incondicional que o narrador se atribui: é repetida enfaticamente a frase em que se refere ao "inimigo": *"Der Gegner — ihr Gegner, nicht der meine"* (KF, 64), afirmação que o separa definitivamente da massa anónima e conformista dos ditos "camaradas". A primeira justificação da sua "traição" que ele coloca perante a sua própria consciência e desvela aos seus leitores/juízes, é a de que a maior parte deles acreditara na vitória até há alguns dias atrás, quando a divisão se encontrava já cercada; depois da ameaça concreta da derrota, contudo acreditando talvez ainda num desfecho favorável, estariam prontos, segundo a opinião do narrador/comentador, a continuar a lutar. Partindo deste princípio o narrador interroga-se, procurando interpretar a voz da sua consciência e encontrar compreensão no juízo crítico dos leitores: *"Ihretwegen etwa sollte ich nicht desertieren? Aus* Kameradschaft *sollte ich* beim Haufen *bleiben?"* (KF, 67). O segundo argumento relacionava-se com a certeza de que não queria para si

---

[1] Cf. Max Bense, *Porträt Alfred Anderschs 1962*, in ÜAA, 1980; *vd. supra*, Cap. II.

mesmo a forma de destruição certa para que os outros caminhavam, preferindo um caminho pessoal, ainda que igualmente de destruição, no que evidencia uma vez mais a crença na possibilidade duma escolha individual no sentido existencialista.

Nesta confissão penosa o sujeito narrador, olhando-se fria e distanciadamente, reconhece os seus sentimentos de superioridade e altivez, denunciando o individualismo que dominava os seus pensamentos; *"So hatte ich dieses wunderbare anarchistische und arrogante Gefühl. (...) Es tut mir leid, dieses Gefühl auch heute nicht zurücknehmen zu können. Ich hatte die bessere Einschätzung der Lage"*. (KF, 67). A amenizar um pouco a sua visão negativa e arrogante dos *"camaradas"*, apenas a desculpa da sua "má memória para nomes" que não lhe permite registar os de alguns com quem partilhara trabalho e ócios e de quem mantinha recordações de grande generosidade e sinceridade de sentimentos. O único nomeado é Werner, em companhia do qual viveu a experiência dum momento de perigo de morte, quando ambos escaparam ilesos duma bomba que explodira mesmo a seu lado. Presentificando as suas dúvidas e debates de consciência de então, o narrador expõe longamente na escrita a questão se deveria ou não ter aliciado outros para a fuga, pelo menos Werner, (note-se uma vez mais a diferença de tratamento deste motivo neste e no texto anterior, em que a personagem Erich, correspondente ao Werner do relato é, apesar das suas reticências, incluído na fuga).[1] É reavivado o conflito de então que no íntimo da sua consciência perdurara ao longo do tempo até esse momento de reflexão; na longa meditação, exposta sobretudo em forma interrogativa, como que em busca duma resposta definitiva, o sujeito procura argumentos válidos para justificar o seu silêncio sobretudo perante Werner: *"Ach, ich hätte ihn nur zu einer Tat veranlaßt, die nicht* seine *Tat gewesen wäre. Es wäre eine von mir ausgeliehene Tat gewesen"* (KF, 70), acabando por chegar à confissão extrema de um sentimento humanamente condenável: *"Ich habe meine Kameraden nicht geliebt. Deshalb habe ich niemals den Versuch gemacht, sie zu überzeugen"* (KF, 71). Estas elucubrações (e implicitamente todas as contidas na obra) de teor elaboradamente analítico e reflexivo, totalmente inverosímeis num momento de acção concreta e arriscada, são ironicamente situadas

---

[1] A propósito deste pormenor, a realidade dos factos é veiculada pelos críticos Colin Russ e V. Wehdeking, segundo informação de Gisela Andersch: o soldado Andersch foi suficientemente prudente para atravessar sozinho a linha da frente (*cf.* Wehdeking, *op. cit.*, XI), o que anula todas as questões desenvolvidas a este respeito na ficção. Por outro lado, a propósito das diferenças de pormenor entre o conto e o relato, Wehdeking afirma: *"An dem zentralen Erlebnis der eigenen Desertion, innerhalb einer Spanne von acht Jahren in drei stark voneinander abweichenden Varianten dargestellt, läßt sich verfolgen, wie problematisch Andersch selbst im autobiographischen Bericht das Verhältnis von Sachlage und dargestelltem Sachverhalt mischt"* (*id., ibid.*).

no seu verdadeiro tempo de origem pelo narrador que, distanciadamente, as desmistifica, distinguindo assim os dois níveis temporais da escrita evocativa: *"Kein Gedanke daran, daß ich das alles so überlegte, wie ich es jetzt niederschreibe, als ich damals die Kolonne an mir vorbeifahren sah..."* (KF, 71).

A sua justificação autêntica da falta de afecto pelos camaradas de armas surge depois do recuo à evocação dum tempo muito anterior, já antes relembrado no início da obra, descrito, consequentemente, no mais que perfeito do indicativo; é a recordação dos seus verdadeiros *"Genossen"*, os revolucionários seus companheiros de 1932 na cervejaria *"Volksarthof"* (*cf.* KF, 22, no capítulo *"Verschüttetes Bier"*), a quem presta homenagem, registando os seus nomes e os seus destinos trágicos:[1] mortos no campo de concentração de Dachau ( de que ele próprio fora libertado) ou na guerra civil de Espanha. A sua conclusão lógica é, pois, a seguinte: por amor aos antigos camaradas de ideais, por si mesmo escolhidos por opção política, era-lhe impossível estimar os que lhe tinham sido impostos pela tirania dum regime e pelos acasos duma guerra a que não pertencia. A consciência do seu direito de escolha individual anulava a eventual culpabilidade de ausência de sentimentos humanos: *"Ich konnte meine Kameraden nicht lieben, weil ich die Genossen liebte, die von denen getötet worden waren, für die meine Kameraden kämpften. (Das war eine Form, meinen Genossen die Treue zu halten")* (KF, 73). Note-se que a ideia de traição, motivo recorrente já abordado na análise de outros textos, reaparece aqui na forma de atitude dialecticamente oposta à fidelidade.[2] Torna-se claro para o narrador que, dada a sua posição política anterior e as sua convicções ideológicas, era inevitável que a fidelidade a uns implicaria forçosamente a "traição" aos outros.

Este passo evocativo não só faz alusão aos momentos mais significativos do seu passado político e consequências — *"Sie hatten meine revolutionäre Jugend erstickt"*[3] (KF, 72), mas repete também com maior veemência certas ideias contidas no

---

[1] Não podemos deixar de registar que um dos nomes — Hans Beimler —, morto quando lutava ao lado dos revolucionários na guerra de Espanha, surge de novo no escrito *Böse Träume* e muito frequentemente nos manuscritos do espólio de Andersch, fazendo parte de notas para um possível futuro romance, que a morte impediu de ser escrito. A fixação nessa figura denuncia a permanência do passado na memória do escritor, mesmo até ao fim da vida, e a sua fidelidade ao tema da resistência política, sua e alheia.

[2] Na mesma linha temática pode incluir-se um conto muito curto — *Die Treue* — que foca aliás a questão da fidelidade amorosa e que, tendo ou não repercussões autobiográficas, regista uma vez mais, embora num contexto diverso, a questão vital da traição.

[3] Note-se o uso do pronome pessoal *sie*, sem referente concreto mas que, na sua forma de impessoalidade, exprime bem a distância entre o Eu e "eles", os outros, os inimigos, dum modo geral todos os responsáveis do regime nazi. No romance *Sansibar* é usado o mesmo processo depreciativo de referência aos nazis sem que estes sejam nomeados, com a variante *"die Anderen"*.

capítulo referido: a crítica amarga e simultaneamente a expressão de desilusão relativamente à atitude passiva do partido comunista da Alemanha face à ascensão do nazismo, e sobretudo a evolução deste de um partido da liberdade e da revolução para um partido do "aparelho", da crença num chefe e de métodos fascistas de luta, escudando-se em posições dogmáticas e negando a liberdade de escolha do homem. Esta repetição de factos do seu passado que acabara de descrever em pormenor nos capítulos anteriores, escrita num tom misto de nostalgia e revolta desencantada, era necessária ao Eu narrador para reforçar as suas justificações de fuga dum sistema político que destruíra as esperanças da sua juventude e duma guerra em que olhava os seus pretensos "inimigos" como portadores duma nova esperança ignorada: *"Für sie die Waffen erheben? Für sie ein Gewehr gegen die Soldaten von Armeen abfeuern, die vielleicht—eine schwache Hoffnung belebte mich bei diesem Gedanken — in der Lage waren, mein Leben zu ändern? Schon die bloße Erwägung war eine Absurdität"* (KF, 73).

O acto de deserção é, pois, neste relato, apresentado como uma consequência lógica da biografia política do seu autor: o "rumo invisível" atingia assim o seu termo natural e, mercê dum acaso de datas, um acto estritamente individual teria lugar pouco tempo antes do acto colectivo mais ousado da resistência militar organizada contra o regime nazi, o atentado contra Hitler, em 20 de Julho de 1944. O narrador de 1952 regista essa coincidência histórica, o paralelismo entre a grande História e a pequena história, sublinhando o total desconhecimento do Eu vivencial de 1944 de que então se preparava uma conspiração na Alemanha: *"Ich zog also aus meiner politischen Situation die Konsequenzen. Ich hatte keine Ahnung, daß sechs Wochen später eine Bombe in der Nähe Hitlers explodieren würde. Mein ganz kleiner privater 20. Juli fand bereits am 6. Juni statt"* (KF, 73/74). Como em outros passos do relato, o *Ich-Erzähler* domina dois níveis temporais, utilizando uma paralepse.

A decisão de desertar é porém, objecto de mais reflexões *a posteriori:* o narrador de 1952, de posse de conhecimentos posteriormente adquiridos, dum mais saber que o torna omnisciente em relação à sua vivência de 1944, tem oportunidade para analisar o seu próprio acto à luz duma obra sobre a invasão da Normandia (ocorrida precisamente a 6 de Junho, no dia da sua deserção o que é, portanto, outra coincidência histórica); refere concretamente o ponto em que o seu autor, o General Speidel, comenta a atitude do Marechal Rommel relativamente a uma eventual proposta alemã de paz face às potências ocidentais.

Esta referência é uma marca de intertextualidade à semelhança de outras, frequentes neste relato, que assim adquire parcialmente contornos dum ensaio ou estudo em que são abordados vários temas. Andersch leva longe este registo

intertextual, transcrevendo citações da obra cujo título não é referido. Como que fazendo de si mesmo o destinatário único de certo passo da obra, confronta-se com a concepção de Speidel de que, para Rommel, era perfeitamente claro que a iniciativa da proposta de armistício, portanto de deserção, e a responsabilidade metafísica só poderiam pertencer ao chefe militar máximo, nunca individualmente a um oficial ou a um simples soldado que, aliás, não teriam inteligência para tal. Não sem um compreensível vestígio de orgulho, personalizando totalmente as teses do autor, o narrador contrapõe: *"Ich nahm mir die Freiheit, die mir (...) der General Speidel verweigern will (...). Ich, obwohl nur ein* einzelner Soldat, *besaß* solch hohe Einsicht *samt dazugehöriger metaphysischer als auch rationaler Verantwortung. Und außerdem mein Wildnis-Gefühl"* (KF, 74). Conclui, portanto, associando factores de ordem intelectual e psicológica, que os fundamentos profundos que tornaram possível o seu acto foram não só a "capacidade, a inteligência e a responsabilidade racional e metafísica", exigidas por Speidel, mas também uma característica específica da sua idiossincrasia, um sentimento latente de anarquia ("o seu sentimento da selva"), a que na escrita ele confere traços românticos, expressos através de um dos vários recursos linguísticos desta obra, uma linguagem metafórica e fortemente sugestiva que transfigura o acto material da fuga: *"Nein, überlegte das niemals so, hatte aber mein Anarchie-Gefühl, mein jütisches Heide- und Thüringer Herbst- und italienisches Mondnacht-Gefühl, dachte immerzu an die Wildnis, an Wolken, Stimmen in der Ferne, geducktes Lauschen, freien Schlaf am Ginsterhügel, stummen Tierblick und die Sekunde der Freiheit zwischen Gefangenschaft und Gefangenschaft"* (KF, 72). Como já foi abordado, o sentimento de liberdade surge metaforicamente enquadrado em espaços, plasmado em elementos paisagísticos e, pela primeira vez, é registada a sua efémera duração, outro dos aspectos do conceito anderschiano de liberdade. Verifica-se, pois, que o sintagma *"Anarchie-Gefühl"* é intensificado e simultaneamente concretizado e poetizado, dando origem a uma das frequentes metáforas sinestésicas forjadas pelo escritor: *"mein Wildnis-Gefühl"*. *"Die Wildnis"*, que será o título da última parte desta obra, surge pela primeira vez como o principal lugar, a um tempo material e simbólico, onde "vive" a liberdade, um *"Ding-Symbol"* que não abandonará mais a imagética de Andersch.

Num registo estilístico diverso, objectivo e directo, o narrador conta em pormenor, simultaneamente com descrições da paisagem (em parte transcrições literais de passos de *Flucht in Etrurien*, os actos concretos que precederam o momento exacto da sua fuga do batalhão: a verificação da bicicleta, as últimas palavras trocadas com Werner sobre a guerra (enquanto, ironicamente, pensava que lamentavelmente já não poderia participar dela), terminando assim o capítulo *"Die Kameraden"*.

Este subcapítulo forma juntamente com os seguintes, *"Die Angst"* e *"Das Eid"*, um complexo ideológico subordinado ao título generalizante da segunda parte da obra,

que se concentra no acto da deserção — *"Die Fahnenflucht"*, o vocábulo alemão para a palavra de origem latina *"Desertion"* que, mais do que esta, contém grande acuidade semântica: integra o elemento *"Flucht"*, fenómeno que na obra de Andersch, conforme já foi observado, ocupa um lugar central como pressuposto da libertação, da liberdade. O todo formado pelos três aspectos da abordagem teórica do fenómeno da deserção — a camaradagem, o medo e o juramento — tem, pois, de ser considerado como uma unidade, razão por que os analisamos de seguida, embora fazendo referências a passos comuns com *Flucht in Etrurien*, obra de que terá de ser destacado um episódio que Andersch não incluiu no segundo texto.

O início do capítulo IV no conto e do subcapítulo *"Die Angst"* no relato são perfeitamente coincidentes, é apresentada a mesma situação diegética com as mesmas palavras. Comum aos dois textos é também um curto mas significativo diálogo entre Werner/Andersch e o oficial superior, em que o acaso desempenha um papel importante[1] e funciona como indício de eventuais riscos da deserção e que, por outro lado, origina uma situação fortemente irónica para o futuro desertor: o oficial conta a Werner/Andersch como os ingleses humilham os soldados italianos que desertam na frente africana, e logo a seguir, inopinadamente, promete-lhe a promoção a segundo cabo, o que representa para o soldado a prova reconfortante de que as suas intenções não provocaram quaisquer suspeitas. O episódio contém também um certo interesse histórico, na medida em que revela a existência de propaganda aliada difundida entre as tropas alemãs: nos folhetos lidos por Werner era incutido aos soldados o acto de deserção com a promessa de rápida libertação após o fim da guerra. A acção em *Flucht in Etrurien* continua com a chegada a uma cidade em ruínas totalmente abandonada pelos habitantes e com o avanço da marcha do esquadrão através da planície sob frequentes bombardeamentos, sendo os movimentos dos soldados longamente descritos, assim como todos os pormenores da paisagem. No relato todos estes detalhes da acção e algumas das descrições estão resumidos em poucas frases, mas em contrapartida o sujeito narrador prossegue a sua reflexão analítica do acto que está prestes a executar e do qual procura a justificação última, *"der letzte Grund"* (*cf.* o significativo título do primeiro romance de Andersch, escrito logo a seguir).

Na descrição dum parque de ciprestes, loureiros e glicínias nota-se o paralelismo entre o conto e o relato na sintagmática narrativa; o Eu narrador assinala a grande distância que separava esse jardim mediterrânico do parque de Schleißheim em Munique, evocado no início do texto de 1952, na referência à sua juventude: todavia

---

[1] No romance *Efraim* o Eu narrador, o protagonista Efraim, jornalista judeu, desenvolve uma teoria do Acaso que aplica à sua vida, para tentar comprender e explicar o inexplicável: o seu destino e o do povo judeu. Ainda que não seja lícito (nem verdadeiro, segundo o testemunho do autor) fazer coincidir a cosmovisão da sua personagem com a sua própria, é todavia evidente que Andersch considerava de interesse a categoria do Acaso, cuja validade é ironicamente posta em dúvida neste romance.

ambos representam o mesmo desejo de refúgio na natureza, mais propícia à meditação, e de contemplação lírica da paisagem à sua volta (*"ein stumpfblaues, einsames Meer" (...); "die verlassen wogenden Weizenfelder" (...); "die Unendlichkeit der Getreide-Seen"*, KF, 79). Neste cenário o Eu narrador introduz o motivo do medo: *"Diese Gegend legte einem das Gefühl der Angst nahe" (id., ibid.)*. Registe-se neste ponto uma característica da escrita reflexiva (e mesmo da ensaística) de Andersch: a análise filosófica dum tema, neste caso dum fenómeno da psique humana, não é apresentada de forma estritamente teorética e abstractizante, mas é como que indutivamente suscitada pela observação concreta, pelo contacto com as "coisas", criadoras duma atmosfera própria, favorável a determinados fenómenos, sentimentos ou associações de ideias. Com efeito, para Andersch a reflexão nasce da *"Stimmung"*, categoria fundamental que, justamente neste capítulo, é objecto de análise e que faz estruturalmente parte integrante de todas as obras. A frase citada é a chave para a explicação de mais um motivo para a deserção a juntar aos referidos no capítulo anterior: *"Desertierte natürlich auch, weil ich nicht gerne, wie man damals in der Armee sagte,* die Arschbacken zukneifen wollte" (KF, 79); mais uma vez Andersch não recua perante o uso da gíria militar, registo linguístico que ao longo da obra, indiferenciadamente, associa à linguagem lírica e a um estilo objectivo. Mais adiante esse argumento é repetido, sendo acrescentado mais um elemento, a recusa duma morte sem sentido: *"Und außerdem wollte ich natürlich 'rüber, weil ich Angst hatte, ins Feuer zu kommen und, sinnlos oder nicht sinnlos, sterben zu müssen"* (KF, 82).

A confissão simples e directa do seu sentimento de medo de morrer suscita um momento de consciencialização da sua própria sinceridade, a que poderia ter-se furtado, fazendo do seu livro *"eine heroische kleine Story" (id., ibid.)*, convencendo o leitor de que fora muito corajoso ao ter trocado o perigo da morte em combate pelo perigo talvez maior da deserção que poderia valer-lhe execução imediata (cf. 80). O relato adquire neste momento a garantia duma total autenticidade, especialmente nas palavras seguintes, desmitificadoras duma pretensa coragem e heroicidade (traços denunciados em algumas memórias de guerra) e que recusam a tentação de auto-engrandecimento que caracteriza muitas autobiografias.:*"Sie [die heroische kleine Story)] hätte nur den geringfügigen Nachteil, nicht zu stimmen. (...) Am ehrlichsten bin ich, wenn ich sage, daß mich Aug' in Auge mit dem Risiko das ich einging, eine Stimmung grandioser Unbekümmertheit ergriff"* (KF, 82). Aliás, a narração da verdade como objectivo supremo do relato da sua deserção — contar uma verdade subjectiva que poderá contribuir para o reconhecimento da verdade objectiva — fora já antes claramente prometida pelo narrador: *"Dieses Buch will nichts als die Wahrheit sagen, eine ganz private und subjektive Wahrheit. Aber ich bin überzeugt, daß jede private*

*und subjektive Wahrheit, wenn sie nur wirklich wahr ist, zur Erkenntnis der objektiven Wahrheit beiträgt"* (KF, 71). Andersch foca neste passo (cujo teor é repetido mais que uma vez) um dos aspectos fundamentais da essência da literatura autobiográfica, como tivemos já ocasião de analisar.

A parte reflexiva, que ocupa quase a totalidade do capítulo, concentra-se no que o narrador, partindo da análise da polarização das categorias psicológicas *medo* e *coragem*, que constituem a natureza humana, designa de "elaboração dum esboço da sua imagem do homem" (cf. KF, 88), declarando embora "não ser uma cabeça filosófica" *(id., ibid.): "Zwischen Angst und Mut treten die beiden anderen natürliche Eigenschaften des Menschen, Vernunft und Leidenschaft. Sie führen die Entscheidung, die er zwischen Mut und Angst zu treffen hat, herbei. (...) Der Wert des Menschen besteht darin, daß er Mut und Angst, Vernunft und Leidenschaft, nicht als feindliche Gegensätze begreift, die er zerstören muß, sondern als Pole des einen Spannungsfeldes, das er selber ist"* (KF, 84). Ajuizando, pois, do valor do homem a partir destas quatro qualidades que lhe são inerentes, o narrador conclui que a sua aparente contradição é na realidade redutível à unidade da essência do ser, que elas não são opostas mas complementares e não podem ser destruídas pelo homem sob pena de este destruir em si o que tem de verdadeiramente humano. Na visão antropológica de Andersch esses sentimentos são componentes de tal modo indissociáveis e essenciais no homem, que a sua conclusão última é que a humanidade se divide entre "génios" e "cadáveres vivos", sendo estes os que mataram em si o medo ou a coragem, a razão ou a paixão (cf. KF, 84/5). Analisando a citação, vê-se que esta divagação filosófica sobre um aspecto da psicologia humana, em que é evidente a marca duma forma dialéctica de pensar, continua por associação de ideias a alargar-se a outras categorias do comportamento do homem: a razão e a paixão conduzem à decisão, que o homem tem de encontrar entre o impulso da coragem e do medo; partindo da categoria *Entscheidung*, Andersch atinge a da liberdade: *"In jenem winzigen Bruchteil einer Sekunde, welcher der Sekunde der Entscheidung vorausgeht, verwirklicht sich die Möglichkeit der absoluten Freiheit, die der Mensch besitzt"* (KF, 84). O encadeamento ideológico culmina na determinação do momento exacto do acto de liberdade, que não é o instante da acção propriamente dita, mas o brevíssimo momento entre o pensamento e a sua execução: *"Nicht im Moment der Tat selbst ist der Mensch frei (...), (...) nur in dem einen flüchtigen Atemhauch zwischen Denken und Vollzug. Frei sind wir nur in Augenblicken. In Augenblicken, die kostbar sind"* (KF, 84).

Estas conclusões teóricas não são produto duma especulação da imaginação do autor, mas colhidas na experiência da sua vivência pessoal de opção pela liberdade e na reflexão sobre as implicações desta decisão numa situação extrema. Neste sentido é

apontada uma nova finalidade para o seu livro: *"Mein Buch hat nur eine Aufgabe: einen einzigen Augenblick der Feiheit zu beschreiben"* (KF, 84), momento que o narrador irá descrever com toda a precisão até ao final da obra. Também aqui se encontra em gérmen outro aspecto do pensamento de Andersch que, tal como em outros casos, ele desenvolverá posteriormente (podemos, sem receio de exagero, afirmar que todas as ideias principais de Andersch sobre temas vários estão concentradas neste capítulo): referimo-nos ao conceito de *descrição* como a única categoria aceitável não só na elaboração duma antropologia, ma também na prática literária: *"Die Aufgabe des Schriftstellers ist die Deskription. Ich habe den Menschen nicht interpretiert, wie die Philosophen es tun, sondern ich habe ihn beschrieben. Beschrieb den Menschen, weil ich meine Angst zu beschreiben habe. Unsere Angst. Die in uns allen eingesenkte Angst, die wir nicht zerstören dürfen, wenn wir lebendig bleiben wollen"* (KF, 88).[1] Um dos momentos mais esclarecedores da elaboração cuidadosamente fundamentada deste relato é facultada pela leitura do manuscrito respeitante ao motivo do medo, associado ao acto de deserção por meio da razão e da vontade. Andersch constrói um diagrama para mostrar que três correntes apontam para a deserção:

*Angst* ————————*Ojektivierende* ————*Mut*
*Vernunft*

*Desertion (Handeln)*

(Man. 784801, DLA)

Retomado o motivo fulcral do capítulo, o narrador descreve concretamente as suas experiências de contacto real com o medo, depois de fazer a subtil distinção entre medo e terror —*Angst e Furcht/Schreck*: estes últimos são elementos extrínsecos ao homem, provocados por algo de estranho a ele, enquanto o medo (assim como a coragem) é um sentimento intrínseco que por natureza lhe é inerente. Assim, reconhecendo no momento da sua decisão de desertar mais um sentimento de *"panischem Schreck"* do que propriamente de medo natural, evoca os momentos da sua vida dominados por *"kopflose Furcht"*: em 1933, na cela da prisão da Gestapo aquando da sua segunda prisão, e mais tarde, no início da guerra, perante o fogo da artilharia francesa, na Renânia: *"Wir hatten alle Angst, besonders beim erstenmal"* (KF, 88). Este bombardeamento, longamente descrito, contém um momento que

[1] Como veremos, a este conceito de deserção Andersch associa na sua poética a concepção da descrição da realidade que já focámos de passagem.

caracteriza a figura de Andersch, soldado-poeta, forjando por meio da imaginação um modo peculiar de tentar sobreviver no meio do horror: a visão de um instante de beleza como defesa contra o medo paralisante, passo que revela uma vez mais a qualidade poética da linguagem nesta obra: *"(...) die Sekunde, in der ich die krampfhaft lyrische Vertiefung in das Bild eines Altrhein-Armes, der vor mir lag, aufgab, meinen Blick von den Weidenbüschen mit ihrem silbrigen Laub, (...) löste — einen Blick, den ich eingeübt hatte, um ihn in der Sekunde der Angst festzuhalten"*[1] (KF, 89). Este momento de consagração da natureza como parte integrante duma vivência de perigo existencial é repetido mais adiante, de novo num estilo imagético dominado pela cor: *"Hätte ich damals nur aus Mut bestanden, so hätte ich nicht die matttgrünen und seidegrauen, aquarellhaft verfließenden Flecken bemerkt, aus denen die Rinde der Platane sich zusammensetzte, hinter der ich mich verbarg, anstatt ruhig stehenzubleiben. So kann ich sie, Beweise meines Lebenswillens, aus dem Unterbewußtsein heben, Stimmungen aus Wasserfarben, denen ich meine Seele zuwandte, (...) und so wandte ich meinen Blick von den Bomben ab und verbarg ihn in den Bäumen"* (KF, 92). Este texto não só testemunha a implicação da beleza na essência do homem, mas é também um eco da teoria romântica da interpenetração entre a natureza e os sentimentos da alma humana.

Através duma quase incomportável rapidez de pensamento e afluência de ideias associativas que se sucedem em catadupa, por vezes sem ordem lógica, como um monólogo de evocações em tom poético, o narrador regressa de novo à questão máxima da justificação da sua deserção ou antes, neste ponto, da não-deserção, nessa Primavera de 1940: reiterando a ideia de que a honra do desertor é afastar-se do rosto da morte que paralisa o homem e não o liberta para a acção (*"weil es die Ehre des Deserteurs ausmacht, nicht sinnlos sterben zu wollen"*, KF, 92), o narrador expõe as razões da impossibilidade de deserção no ano da *"Blitzkrieg"* e das vitórias sucessivas de Hitler que, se provocavam terror, lhe conferiam prestígio na Alemanha e na Europa. É um momento penoso, de confissão difícil mas de irrecusável urgência, a expiação por meio da escrita: *"Die Desertion war unmöglich und ich wollte sie nicht einmal (...). Aber es war schlimm, daß ich damals die Fahnenflucht nicht einmal wünschte. Ich war derart auf den Hund gekommen, daß ich einen deutschen Sieg für möglich hielt. Ich gab damals der Kanalratte eine Chance. Jedesmal wenn ich daran denke, spucke ich innerlich vor mir aus"* (KF, 90). Nesta degradação mental a que

[1] É natural, a propósito deste momento da confissão lírica do narrador, que evoca a sua situação em pleno fogo inimigo, pensar-se no verso do poeta romântico inglês Keats - *"a thing of beauty is a joy forever"*, que neste caso pode ser extrapolado para uma situação concretamente humana: a contemplação da beleza como meio de consolação e sobrevivência a um perigo imediato.

sucumbira, o narrador descobre contudo uma atenuante: o facto de não ter vencido e destruído em si o sentimento do medo, de não ter deixado triunfar a coragem que o levaria, como aos outros, à insensibilidade total e a uma entrega inconsciente e cega à luta pela causa de Hitler, impedira-o de se tornar no soldado autómato que dele queria fazer "a ratazana dos esgotos". O seu pensamento desenvolve-se dialecticamente no confronto entre o medo e a coragem: *"Über die Jahre des Krieges hinweg, die dann folgten, habe ich nicht nur den Mut, sondern auch die Angst gerettet bis zu den Tagen, an denen ich meine Flucht wagte. Niemals hätte ich den Mut zur Flucht aufgebracht, wenn ich nicht im gleichen Masse, in dem ich mutig war, feige gewesen wäre"* (KF, 90).

Na sequência das suas reflexões há ainda neste capítulo uma referência importante, igualmente uma das ideias-chave das concepções de Andersch: a relação da arte com a liberdade — tema que culmina o seu conceito de liberdade, objecto frequente de estudo na abordagem temática específica da sua obra. Como habitualmente, nem sempre são muito claras estas reflexões, que associam elementos concretos com abstracções e que utilizam como categoria central a noção anderschiana de *"Stimmung": "Zur Freiheit disponiert, schweben unsere Eigenschaften im Äther der Stimmung (...) Was uns umgibt, ist die Luft der Stimmung, die als ätherisches Element zugleich das ästhetische ist. Der Park zu Schleißheim. Als der Stimmung Ausgesetzte machen wir Kunst"* (KF, 85).

Irene H.-Leonard, que considera de valor programático as palavras acima transcritas, dedicou muita atenção a este aspecto da problemática anderschiana que é, aliás, o objectivo do seu livro de crítica, cujo título é significativo — *Die ästhetische Position als politisches Gewissen: "Stimmung ist hier zu verstehen nicht etwa als Laune wie in der ersten Periode*[1]*, sondern vielmehr als Atmosphäre, als Medium für die Menschen, die es wagen, in der Polarität zu leben (...). Die Stimmung als Vorstadium zur wahren Kunst (...). Eine Kunst der Freiheit, eine Kunst, die nur in der Wildnis erblühen kann"*[2]. Igualmente A. Bühlmann (que é citado por I. Leonard) aborda este motivo com certa profundidade: *"Die Stimmung erschließt Wirklichkeit, indem sie der Realität ihre bloße Faktizität nimmt und die Dinge zum Sprechen bringt. In der Atemluft der Stimmung füllt sich der Daseinsraum, er wird zum Resonanzraum. Die Dinge werden wesentlich, sie weisen über sich selbst hinaus. Im entleerenden und entfremdenden Terror der Mechanismen ist daher die Stimmung*

---

[1] A autora refere-se ao período de juventude de Andersch narrado no início desta obra.

[2] I. H.- Leonard, *op. cit.*, p. 65.

*als Medium des Realitätsbezuges von ganz besonderer Bedeutung für Alfred Andersch."*[1]

O narrador desmistifica a concepção romântica da arte como inspiração das musas e manifestação do génio e concretiza-a: a arte é apenas *"die Empfindung, die wir von dem Stück rostigen Eisengeländers erhalten, das wir anfassen, auf unserem Hinterhof-Balkon stehend und auf die Fensterreihen des Wohnblocks starrend, während wir hören, wie Frau Kirchner im Parterre Geschirr spült"* (KF, 85/86). Já em 1952, portanto, Andersch considera a arte na sua dimensão realista, como a descrição dum momento da vida real, mesmo o mais banal; é a antecipação da sua concepção de arte realista progressivamente forjada ao longo da reflexão poetológica e da prática literária.

O capítulo termina com a descrição das posições do exército no Monte Romano (registe-se que nos manuscritos do autor e também na primeira edição da obra se encontra desenhado o mapa da Itália com a indicação dos lugares por onde passou a sua divisão em marcha), e da situação militar em geral, com a informação de que os aliados tinham já entrado em Roma e, portanto, a divisão alemã já no dia seguinte se confrontaria com o inimigo. É precisamente este o momento escolhido pelo sujeito — potencial desertor — para a decisão última; o capítulo termina num monólogo: *"Und ich dachte: morgen also"*. (KF, 93).

Como já o capítulo anterior, o penúltimo —*Der Eid* — inicia-se com a mesma frase dum dos capítulos (o quinto) de *Flucht in Etrurien*, referindo-se à facilidade com que o desertor abandonou a sua unidade: *"Es ging alles unwahrscheinlicht glatt"* (FE, 138; KF, 95), e com a descrição comum da situação geográfica; há também diferenças fundamentais: no conto, para além das minuciosas descrições da paisagem, só é narrada a acção, muito reduzida, e são transcritos os longos dialógos, enquanto no relato, além do modo cénico, predominam as digressões reflexivas do narrador.

Ao descrever a continuação da marcha nocturna em direcção à cidade de Vejano, o narrador do relato refere um facto que demonstra o absurdo da guerra e a situação confusa, quase anárquica, das forças alemãs prestes a cair nas mãos dos aliados: enquanto todas as unidades com que se cruzavam batiam em retirada, a sua divisão era a única que se dirigia para a "frente", a caminho de Roma, sendo alvo dos risos de sarcasmo dos outros soldados, de quem o narrador tinha uma opinião clara: *"Im Gegensatz zu den Feldherren hatten die Soldaten die Niederlage bereits akzeptiert"* (KF, 96), facto que, à luz dos acontecimentos posteriores — a ofensiva alemã nas

---

[1] A. Bühlmann, *op. cit.*, p. 27.

Ardenas, alguns meses mais tarde, saldada por uma inútil e sangrenta derrota—, revela também o desespero e a loucura da estratégia militar de Hitler.[1]

Os diálogos finais entre o Eu narrador e Werner acompanham os preliminares da fuga, possibilitada pela avaria na bicicleta intencionalmente provocada pelo desertor[2]. A acção é narrada com naturalidade, como se fosse um acto banal, de tal modo que quase causa estranheza ao leitor que um processo tão simples conduza a um acto tão pleno de significado e consequências. O diálogo com Werner que, obedecendo às normas militares, pretende ajudar o narrador, é sintomático das posições extremas de ambos em relação à sua condição de soldados. O narrador evoca: *"Ich ahnte, daß er unruhig war, daß er zum Haufen wollte"* (KF, 97), enquanto tem consciência de que uma leve suspeita paira no espírito de Werner, perante o seu comportamento, pois aquele relembra-lhe a falta de entusiasmo que ele sempre mostrara durante a luta (cf. KF, 98). No momento em que Werner finalmente se afasta, as palavras do narrador *"Ich war allein"* (KF, 99) e por outro lado, o modo como antes se referira ao exército como um colectivo amorfo —*"die Haufe"* —, correspondem exactamente à noção de camaradagem militar definida no capítulo *"Die Kameraden"*: a impossibilidade de estar só. O percurso existencial do Eu narrador é assim marcado por repetidas fugas da multidão para o isolamento: do partido comunista para um individualismo político-ideológico, duma unidade militar para o acto solitário da deserção.

A evocação da figura de Werner (*"Eine blasse Figur, dieser Werner in meinem Buch und im Leben"*, KF, 99) e do seu desaparecimento algures no tumulto dos últimos meses de guerra, para além de reflectir da parte do narrador um certo sentimento humano (de mera afectividade ou de compaixão tingida de remorso), por ter sido talvez o último homem com quem ele falara antes de morrer, dá também azo ao narrador para analisar um fenómeno para ele estranho e incomprensível: algo de insondável ligava profundamente Werner e os outros soldados entre si e ao conjunto da sua unidade militar e esse elo era tão forte, que a nenhum ocorria fazer outra coisa que não fosse *"beim Haufen bleiben"*. As ideias de camaradagem e de defesa da Pátria que lhes eram inculcadas sistematicamente ou o gosto da luta não lhe pareciam suficientes para a explicação do fenómeno, pois o narrador dá-se conta de que a maioria

---

[1] Registe-se que, tendo sido testemunha da desmoralização dos soldados alemães, não é por acaso que Andersch escolhe por cenário do seu último romance —*Winsterspelt* — o palco da batalha das Ardenas, em Dezembro de 1944, onde situa de novo justamente a temática da deserção.

[2] A propósito do facto verdadeiramente anacrónico de a sua divisão (e outras) se deslocar de bicicleta por falta de carros e gasolina, escreveu Andersch em 1973: *"Mir hat diese Dummheit deutscher Generäle meine Desertion sehr erleichtert"* (*apud* S.Reinhardt, *op. cit.*, p. 649).

dos soldados se comportava na guerra *"nicht wie Traümer, auch nicht wie Betrunkene, sondern wie Gebannte"* (KF, 101), como que totalmente submetidos a um hipnotizador, à violência dum "mau olhado", sem capacidade para se questionarem sobre as causas desse fascínio demoníaco[1]. A resposta à questão que põe a si mesmo encontra-a o sujeito narrador no juramento ao *"Führer"* a que todos os soldados eram forçados e que os manietava completamente, embotando-lhes a razão e a vontade.

Depois de transcrever na íntegra a fórmula do juramento, um juramento sagrado, em nome de Deus, de obediência incondicional a Hitler, e cujo cumprimento pressupunha o sacrifício da vida., o narrador discorre em várias páginas sobre a natureza e condições e mesmo a evolução histórica do acto do juramento militar, para concluir que tal acto é um absurdo total, fundamentando as suas observações em pares de categorias opostas: liberdade/compulsividade, crença/descrença, Deus/Nada.[2] Algo de novo e inesperado na sua personalidade e no seu pensamento é aqui revelado: a natureza religiosa das suas ideias no domínio especifíco do juramento, em contraste talvez aparente, como se verá, com as afirmações anteriormente expostas nesta mesma obra a propósito da sua relação com a Igreja, por exemplo, entre outras: *"Ich habe später die lutherische Kirche verlassen und seither kein Bekenntnis zu einer anderen christlichen Konfession abgelegt"* (KF, 14). Com efeito, o narrador do relato considera que o juramento é um acto religioso, doutro modo é absurdo: sendo assim, só pode ser feito por um crente, de livre vontade e perante Deus, o que tem como consequência lógica o facto de o juramento pelo *"Führer"* ser despojado de qualquer valor real. Esta afirmação é explicitada: a maioria dos soldados não acreditava em Deus ou eram indiferentes; Hitler, a quem prestavam juramento, negava Deus ao substituí-lo pelo conceito de Providência (*"Vorsehung"*)[3]. Assim, os soldados crentes a Deus pecariam gravemente ao jurar por Hitler, não compreendendo, talvez apenas sentindo, que *"die luziferische Ratte, die gegen Gott raste, die Heiligkeit des Eides schändete, indem sie*

---

[1] Desde já seja referida a grande importância neste texto e no anterior do fenómeno de hipnotização por meio do olhar: no conto, como se verá, o "agente" hipnotizador, símbolo do Mal, é uma serpente, que neste relato tem como correspondente concreto a figura "demoníaca" de Hitler.

[2] São sintomáticas do interesse de Andersch por esta problemática da obrigatoriedade do juramento do soldado, as notas que constam do manuscrito da obra sobre a última questão relacionada com a deserção: *"das Problem des Eides und der religiösen Verantwortung. Ausgehend davon, entwickelt es [dieses Kapitel] eine Art* Magna Charta *des Soldaten der Zukunft, dem innerhalb des Ideologien-Krieges das Grundrecht zugestanden werden muß, kein Soldat werden zu brauchen, und dem, falls man ihm dieses Grundrecht verweigert, das Recht auf Desertion zusteht"* (*vd.* Man. 784801, DLA).

[3] Andersch faz aqui alusão à pretensão de Hitler de fundar uma nova religião para os alemães, *"die Deutschen Christen"*, em que Deus seria substituído pelo conceito abstracto de Providência.

*ihn für sich in Anspruch nahm"* (KF, 104). Assim, Andersch, à margem de qualquer religião instituída, justifica o carácter absurdo do juramento em nome da fé em Deus. Filiando o princípio do dever militar e do juramento na época da Revolução Francesa, conclui que as ideias revolucionárias de então se foram desgastando ao longo dos séculos até atingirem o ponto máximo da degradação com Hitler: *"Und aus dem in Freiheit geleisteten religiösen Akt des Eides, dem Rütli-Schwur*[1] *freier Kämpfer, wurde ein Schamanen-Zauber, von Gepreßten zelebriert (...)* (KF, 106). Isto teve como consequência o facto de, no meio do absurdo da Guerra, os soldados pressentirem o sem sentido do dever militar e do juramento, contra os quais havia apenas uma solução: *"Gegen den äußersten Zwang einer bedingungslosen Konskription und eines befohlenen Eides kann er die äußerste Form der Selbstverteidigung wählen: die Desertion"* (KF, 108). Tal como evoca nesta mesma obra (com palavras idênticas) que num determinado momento da sua vida respondera ao totalitarismo político com a sua "introversão total", neste preciso instante, a única resposta que encontra para a situação extrema da obrigação de alistamento contra a sua vontade e dum juramento iníquo, tem de ser um acto de igual violência. A justificação última da sua deserção é pois, o facto de ter sido coarctado a agir contra as suas convicções profundas e impedido de exercer o direito à liberdade de escolha pessoal perante a mobilização obrigatória (daí decorre a sua opinião de que o exército ideal do futuro só pode ser um exército de voluntários). Constatando mais uma vez que no momento da deserção não podia formular estas ideias mas pensava apenas na liberdade e no modo prático de a alcançar naquelas condições concretas não totalmente favoráveis (cruzando-se com soldados alemães em todas as direcções), o Eu narrador de 1952 distancia-se do sujeito da experiência de 1944, que obviamente não sabia nem reflectira nada sobre a fundamentação profunda do seu acto. Interessante e característico do sentido de humor de Andersch é o facto de, no momento do registo escrito, o narrador desejar ironicamente que isso tivesse acontecido, embora reconheça que não seria provavelmente muito bom: *"Wollte, ich hätte damals alles so genau gewußt, als ich neben meinem aufgebockten Rad auf einer Straße in Mittelitalien stand (...). Vielleicht wäre es aber auch schlecht gewesen, im Augenblick der Tat zuviel zu wissen, die ganzen Argumente und Gegenargumente und die Thesen im Kopf zu haben; es kann ein Handikap sein für den, der handelt"* (KF, 108).

---

[1] *"Rütli-Schwur"* é, segundo a lenda, o juramento de fidelidade dos três primeiros jurados suíços no Rütli, no Lago dos 4 Cantões.

A parte final do capítulo constitui a antecipação do último —*"Die Wildnis"*—, que é o lugar material, (mitificado por Andersch narrador) da sua fuga, do confronto real com o momento supremo da liberdade. Como é característico do escritor Andersch, o conceito abstracto "liberdade" é concretizado, não é apenas um produto da razão e da vontade, um anseio vital, mas é materializado na realidade palpável: a liberdade não a encontrou nesse instante preciso da saída da sua unidade ou nas casas abandonadas da cidade de Vejano, mas ao ar livre, numa região deserta —*"die Wildnis":"In den Häusern ist keine Sicherheit mehr, weil in den Häusern keine Freiheit mehr lebt (...). Erst als Ruinen kehren die Haüser in die Freiheit zurück. Die Freiheit lebt in der Wildnis"* (KF, 112).

O conceito de liberdade, que é um pressuposto da sua concepção de arte e dominará a partir desta obra toda a sua prática literária, tem assim o ponto de partida numa vivência autêntica. A descoberta de si mesmo como ser livre, depois da prisão e pressão psicológicas a que estivera sujeito durante anos, ocorre no único lugar onde é possível a liberdade: um matagal, um lugar ermo e selvagem, longe do mundo dos homens, situado nos extremos, na fronteira entre o céu e a terra, no horizonte entre terra e mar. Esse lugar poderia ser, entre outros, *"die Uferlinie des Wattenmeeres bei Kampen, sich zu den Dünen aufschwingend, (...), die Felsen von Cap Finistère, (...), die zerschossenen Wälder auf dem Kamm der Schnee-Eifel (...), auch jene Viertel der ganz großen Städte (...), in denen die Häuser zur Wildnis werden, wie es in Rom geschieht"* (KF, 112), lugares olhados por Andersch como espaços míticos da liberdade.[1] O narrador reitera o seu gosto pelo refúgio em sítios isolados onde pode viver a liberdade: *"Ich ziehe mich gerne in Wildnisse zurück. (...). Wie an jenem Nachmittag in Vejano gehe ich gerne von den Häusern fort in die Wildnis, weil ich nur in der Wildnis mit Gott oder dem Nichts allein sein kann"* (KF, 112/113). Como este, há outros lugares que ele simultaneamente humaniza e esteticiza: *"An einem Dezember-Vormittag habe ich die Place du Tertre wie eine graue, versponnene Waldlichtung gesehen. Sie hat geträumt — einen Traum in urzeitlichem Violett"* (KF, 112) — um momento imagético e estilístico de nítida ressonância romântica.

A citação acima transcrita contém uma outra questão intimamente ligada à noção anderschiana de liberdade: a solidão do Eu e, consequentemente, a liberdade, só pode ser encontrada em Deus ou no Nada, o que origina uma definição mais conclusiva de liberdade: *"Die Freiheit ist das Alleinsein mit Gott oder dem Nichts"*

---

[1] É sintomaticamente nesses ou em semelhantes lugares autenticamente reais e ao mesmo tempo míticos que Andersch situa os cenários das suas obras: um porto do Mar do Norte, o labirinto das casas e das ruas de Veneza , as ilhotas da Frísia; igualmente é notória a sua atracção pelos lugares fronteiriços, lugares-limite de dois mundos (cf. o significativo título das suas reportagens de viagem ao Pólo Ártico, *Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze*.

(KF, 113) e também constitui um passo mais na tentativa de o Eu se confrontar com o problema da existência de Deus: *"Ich weiß nicht genau, ob es Gott gibt. Aber es scheint mir ziemlich absurd, anzunehmen, es gebe ihn nicht. Gäbe es ihn nicht, so wäre an seiner Stelle das Nichts" (id., ibid.)* Na impossibilidade de solução da questão pessoal da crença ou não crença em Deus, Andersch joga dialecticamente com os conceitos de Deus e do Nada que ele considera como categorias idênticas. Assim, a crença na existência do Nada é o único modo de colmatar a lacuna da fé na existência de Deus, o que o leva à ilação de que todos os pensadores do Nada são pensadores religiosos. Esta conclusão, que pode aplicar-se a ele mesmo, justifica a opinião dum crítico que considera ser Andersch, contra todas as aparências, um escritor profundamente religioso; é-o na verdade, no modo como se confronta directamente com Deus, e disso dá aqui testemunho: *"Ich war unmittelbar zu Gott (...). Dabei weiß ich nicht einmal genau, ob es Gott gibt. Aber ich habe immer zu ihm gebetet" (KF, 114).*[1] Se, como afirma, para encontrar a liberdade e Deus tem de abandonar as casas e sair para a natureza livre, embora sustente não ser *"ein Naturschwärmer"*, não podemos deixar de registar a influência que nele exerceu a filoosfia panteísta de Espinosa, aqui concretizada, a nosso ver, no teor da suas "orações" no momento extremo da fuga: *"Laß mich zu Dir in die Wildnis entkommen! Hilf mir! Laß mich allein sein mit Dir"* (KF, 114).

Terminada a análise dos três aspectos que compõem a unidade da parte central de *Die Kirschen der Freiheit*, que foca as implicações do acto de deserção, interrompemos o estudo desta obra e retomamos o fio narrativo do seu hipotexto *Flucht in Etrurien* no ponto em que o deixámos. Como foi dito, nos quatro últimos capítulos é desenvolvida a acção que decorre nos dias anteriores ao da fuga, predominantemente apresentada no modo cénico, sendo os longos diálogos frequentemente interrompidos por descrições paisagísticas; não há no texto quaisquer vislumbres do pendor reflexivo da segunda parte do relato. Em contrapartida, o terceiro capítulo inclui um episódio que tem o seu desfecho no último e que o autor abandonou totalmente na escrita do relato autobiográfico, episódio no qual nos é impossível detectar quaisquer traços de vivência autêntica. Esta questão, porém, não nos parece de primordial importância; o certo é que o facto descrito revela aspectos de muito interesse, devendo por isso ser analisado em pormenor: apresenta em larga escala elementos diegéticos e situações próprias do domínio da ficção pura, assentes nas

---

[1] É na contradição expressa nestas duas frases que I. Leonard baseia a sua conclusão sobre a relação de Andersch com Deus: *"Anderschs Verhältnis zu Gott ist äußerst ambivalent"* (*op. cit.*, p. 66, nota 36).

categorias tradicionalmente novelísticas do acaso e da coincidência, aliadas à repetição de motivos e elementos simbólicos.

Este episódio centra-se num momento de afastamento das figuras principais — Werner e Erich — do conjunto dos camaradas (afastamento da *"Haufe"* que é por si só significativo), para se banharem num fosso de água, tendo-se estendido depois num barco abandonado; aqui surgiu de repente uma cobra de água, descrita pelo narrador nos pormenores de todas as suas cores em que sobressai o vermelho (cor que se torna "leitmotívica" e simbólica), e que desaparece numa fenda do fundo duplo do barco. No último capítulo, quando estava já consumada a fuga de ambos, Erich descobre ter sido mordido pela víbora venenosa, vindo a morrer no dia seguinte, pelo que Werner prossegue, sozinho, a fuga. A inclusão na diegese deste episódio patético, cuja função essencial é conferir ao texto maior verosimilhança ficcional, apresenta em larga escala a técnica dos motivos, processo abundantemente usado por Andersch por influência da técnica de Thomas Mann, segundo opinião de V. Wehdeking: *"(...) wie die deutliche Anlehnung an den frühen T. Mann* (Buddenbrooks, Tonio Kröger, Gladius Dei), *belegt seit 1941, nun in* Etrurien *zu einer Leitmotivtechnik führt (...)"*[1]. Como já foi aflorado, o uso de motivos simbólicos verifica-se na insistente repetição da cor vermelha: a mancha cor de fogo devido à forte queimadura do sol mediterrânico na pele muito branca do loiro Erich e a cor da sua camisa, sobressaindo num conjunto contrastivo de cores: *"Das rotgewürfelte Sporthemd war ein glosendroter Fleck vor dem Himmels-Azur, im weiß-glühenden Licht, im magischen schwelenden Schilfgrün des bannend stillen, südlich verzauberten Bronze-Nachmittags. Das rote Hemd schminkte Erichs Brust und Lenden und Schenkel mit Rosa und Schattenschwarz"* (FE, 123); a minuciosa descrição da víbora multicolor: *"Diese schwarze Zeichnung war mit Rot gesättigt, während ihr übriger Leib in schuppig glänzendem, metallischen Rosenrot , einem gelblichen Rosa, prunkte. Dunkle Linien faßten das schwarz-rote Zackenband ein und hoben es vom rosenfarbenen Grund ab (...)"* (FE, 126)— o que pode chamar-se uma verdadeira orgia de cor; finalmente as cerejas que por si só, independentemente da cor, são um *"Leitmotiv"* central: *"In einer Mulde des jenseitigen Talhangs fand er einen wilden Kirschbaum, an dem die reifen Früchte glasig und hellrot hingen"* (KF, 170). Esta é cronologicamente a primeira história em que Andersch revela a sua excepcional sensibilidade cromática, apresentando nas descrições de paisagens e objectos um jogo de cores em acumulação tal que confere ao texto a realidade plástica duma pintura.

---

[1] Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 44.

Verificamos assim que as cerejas constituem um dos motivos fulcrais; repetidos em três formas e momentos diversos, tornam-se *"Dingsymbole"*: o cesto de cerejas oferecido a Werner pela filha do antifascista italiano, momento que, segundo o crítico G. Hay, acusa uma associação erótica; as bagas venenosas da beladona (o termo alemão é *"Tollkirschen"*) que Werner esborracha nos dedos e, no final, as cerejas bravias que ele colhe, já em liberdade. Hay resume assim o triplo sentido simbólico das cerejas: *"Erzählerisch strukturieren sie [die Kirschen], die Kirsche als Symbol der Zivilisation und Zuneigung, die Tollkirsche als Symbol der Gefahr und des Todes, die Wildkirsche als Symbol der Freiheit"*.[1]

O motivo do veneno é também um claro *"Leitmotiv"* em sentido duplo: Werner é incitado por Erich a lavar as mãos para se defender contra o veneno das bagas; esta curtíssima cena aparentemente insignificante é um indício claro do episódio central da mordedura da víbora e antecedente directo da morte de Erich, vítima do veneno contra o qual ele não teve, como Werner, defesa possível. O motivo da cobra tem ainda outro significado que, aliás, encontra correspondência, a outro nível, em *Die Kirschen der Freiheit*, e que já referimos — o de registar o momento de tensão e perigo extremos em que se encontram as duas personagens, sucumbindo por instantes ao encanto fatal da víbora, símbolo do mal e da morte (que no relato como vimos, é transposto para a figura de Hitler (*vd.* KF, 101): *"Sie blickten beide auf die Schlange, die zu ihren Füßen lag"* (FE, 125); *"Die Spannung, in die sie gebannt worden waren, löste sich"* (FE, 126). Note-se que o termo *"gebannt"* é exactamente o mesmo que é usado no relato a propósito do "enfeitiçamento" dos soldados face ao "mau olhado" do "hipnotizador" (cf. KF, 101). Por outro lado, o duplo fundo do barco tem um sentido simbólico e é, na opinião de Wehdeking, a *"Schlußpointe"* da narrativa: nele se evade a cobra que provocará a morte de Erich, com quem Werner mantém uma relação fortemente ambígua (deseja levá-lo consigo na fuga, mas quando ele fica prostrado e se debate contra a morte, é por ele egoisticamente considerado como um eventual entrave ao êxito da sua própria fuga). Há assim uma certa duplicidade (cf. *"der doppelte Boden der Barke"*) no comportamento ambivalente de Werner, que não fica totalmente liberto duma certa culpabilidade perante a morte do soldado mais jovem que o seguira sem total convicção.

É principalmente no conjunto das três figuras que Wehdeking regista a grande influência de Thomas Mann, especificamente nesta obra, na correspondência total verificada entre elas e as personagens de *Tonio Kröger*: o loiro Erich em contraposição com o moreno Werner correspondem às figuras mannianas Hans Hansen e Tonio

---

[1] Gerhard Hay, *Die Kirschen Etruriens in der Faszination von Sartres Appell Zur Entscheidung*, in V. Wehdeking (Hg.), 1983, *op. cit.*, p. 14.

Kröger. Wehdeking vai ainda mais longe na aproximação intertextual: *"Sie [a noiva de Erich] erinnert sogar im Namen, Katrina Hansen, an die Tonio-Kröger-Konstellation (...) und spielt eine ähnliche Rolle wie* die blonde Inge *in der Mann-Erzählung"*[1], isto é, no nosso entender, Inge surge como contraponto "ariano" à figura de Tonio, transposto em Andersch para a oposição, não só na aparência física mas também na relação com o regime, entre Erich/Katrina e Werner. É, como foi observado, através da forma dialogal, que são registadas, de modo muito vivo e imediato, as atitudes diversas dos três camaradas relativamente ao nacional-socialismo, à guerra e à deserção, sobretudo a diferença entre a posição decidida de Werner e as permanentes hesitações de Erich, cujos argumentos para não fugir são indefinidos, ditados mais pelo medo de agir contra a norma geral e sobretudo contra a vontade da noiva, do que por iniciativa própria.

A figura de Katrina, ausente da diegese, mas que é objecto de longa conversa entre ambos, tem um papel importante: ao desejar/exigir que Erich continue a lutar, pois o contrário seria prova de cobardia, e argumentando que a sua deserção significaria a separação definitiva entre ambos, pois ele deixaria de pertencer ao destino comum dos soldados alemães para seguir o seu caminho próprio, Katrina tem um peso considerável nas dúvidas de Erich. É visível nesta figura o reflexo da mentalidade e da atitude tácita da generalidade dos civis alemães face ao dever militar e a uma hipotética possibilidade de fuga das fileiras de combate (não é casual a descrição física de Katrina como tipicamente ariana). Contra a posição "patrótica" da jovem, esforça-se Werner por apresentar a Erich argumentos sobre o seu direito de seguir uma via individual, de escolher a liberdade: o jovem contrapõe hesitantemente o seu desejo íntimo de ficar junto dos outros, no meio da "multidão", o que lhe dá a sensação de segurança, de pertencer a um colectivo, sinal de que ainda não estava pronto para uma decisão clara (note-se que em *Die Kirschen der Freiheit* surge o mesmo motivo central de *"zugehören"*, a que Andersch chama *"Herdeninstinkt"*): *"Wir sollten bis zum Ende dabei bleiben. Wir sollten durchhalten, dableiben, das möglichste tun. (...) Wir werden niemals mehr ganz zu ihnen gehören"* (FE, 124). Erich não chega a decidir por si mesmo: no capítulo seguinte é Alex, o mais velho, que subitamente lhe ordena, contra o seu tímido "mas", que parta com Werner, e o narrador, usando o seu estatuto autorial, através da focalização interna, comenta: *"Unter der Röte seiner Haut war Erich noch dunkler geworden. Es war die Dunkelheit eines verzweifelten Widerstandes, der doch schon gebrochen war"* (FE, 138). No confronto entre os dois soldados da ficção podem detectar-se hesitações, dúvidas e considerações dos prós e

[1] Wehdeking, *op. cit.*, p. 44.

contras precedendo a deserção; antes desse diálogo, há mesmo uma fala de Werner em que ele declara a Alex o seu desejo de poder ainda ficar, sendo esta talvez a solução mais fácil, e nesse momento de novo surge o motivo de "pertencer a": *"Ich möchte auch einmal nicht können, sagte Werner bitter. Das wäre schön (...) Man könnte mitmachen. Man würde dazu gehören"* (FE, 111). Se não considerássemos este conto e o relato duas obras autónomas, apesar da intertextualidade já sobejamente evidenciada, poderíamos considerar que tais hesitações das figuras de ficção foram comuns ao Eu narrador do relato autobiográfico. Contudo em *Die Kirschen* não surge o mínimo vestígio de qualquer tipo de dúvida do Eu narrador face à decisão tomada a partir duma ideia muito anterior.

Podemos, assim, concluir que Andersch pretendeu criar por meio da forma ficcional uma personagem que desempenhasse uma função contrapontística em relação a si mesmo: construindo duas figuras oponentes (completadas com a figura adjuvante de Alex) dá vida a um conflito possível, hipotético que, no entanto, não sentiu, ou a que, pelo menos, não deu forma escrita. Disso dão testemunho as cartas a sua mãe, o processo mais íntimo de expor os seus pensamentos não destinados a publicação; nelas, como dissemos, encontram-se logo a partir de 1943 várias alusões mais ou menos obscuras a uma decisão importante, pressupostamente definitiva, sem a mínima sombra de hesitação: *"Und dann geht ja ein neues Jahr an, das Jahr der Entscheidung"* (EWL, 20). Em Abril, portanto à escassa distância de dois meses da consumação da deserção, há uma alusão directa à sua eventual condição futura de prisioneiro, ao anunciar que frequentou um curso de maqueiro: *"Ich habe dadurch Aussicht, im Einsatz nützliche Arbeit leisten zu können und in einer evtl. Gefangenschaft den Schutz der Genfer Konvention zu bekommmen"* (EWL, 30). Ainda que todas estas referências não se reportem às suas intenções desse período, por ser obviamente muito perigosa, em cartas, qualquer revelação mesmo a mais disfarçada, encontra-se numa delas, datada de 3 de Maio, um *"post-scriptum"* que é um claro indício duma intencionalidade determinada: "P.S. *Vielen Dank für die Besorgung von Landkarte und Sprachführer"* (EWL, 34).

Duas semanas antes da deserção Andersch manifesta o desejo de que a guerra termine em breve e declara a sua esperança no futuro, numa bela expressão aue será adequadamente usada pelo editor como título feliz do volume das cartas: *"Aber entscheidender ist, daß die Geschichte schneller geht und der Krieg sein Ende nimmt. Sieh das alles so und glaube an mich und unsere Zukunft. Wir werden es schon schaffen — wenn auch spät —, noch einmal wirklich leben können"* (EWL, 38/39).

Se a insistência de Andersch na expressão *"Entscheidung"* for na verdade uma referência encoberta à génese da atitude existencial, fruto da sua razão e vontade, que

transformou a sua vida, podemos confrontar-nos com as opiniões de V. Wehdeking, E. Schütz e Gerhard Hay sobre a influência directa, na escrita dos dois textos, da filosofia existencialista de Sartre, que assenta na categoria da decisão pessoal e livre do homem (cf. Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*). Enquanto Hay descreve em pormenor como Andersch tomou conhecimento, em 1948, de algumas obras de Sartre, quando era colaborador do jornal *"Neue Zeitung"*[1], Wehdeking chega a uma conclusão mais definitiva sobre a cronologia exacta das duas obras: *"Beide Texten dürften kaum vor 1948 entstanden sein, wie die Sartre-Versatzstücke bis ins Vokabular verdeutlichen"*[2]. A propósito das reflexões do Eu narrador do relato sobre o tipo de relações entre o juramento militar e a deserção, o crítico afirma: *"In den* Kirschen *sind Anderschs Formeln für die eigne Emanzipation von Hitlers Heer bereits zu geläufigen, selbstbewußten, fast analytisch-kühlen Thesen zugespitzt"*[3]. Contudo, no seu livro de 1983 sobre a totalidade da obra anderschiana, vai mais longe, afirmando que, tendo analisado em pormenor o confronto de Andersch com o existencialismo francês, ficou convencido de que o escritor planeou a obra (segundo ele próprio iniciada em 1950/51) pouco depois da deserção, mas só pôde acabá-la depois de ter adaptado as posições de Sartre; só então Andersch pôde compreender o seu acto de coragem como um acto de liberdade existencial.[4] Schütz, por sua vez, resume assim a mesma ideia: *"In der Tat ist der zweite Teil von* Die Kirschen der Freiheit *über lange Strekken Variationen auf Thesen Sartres (...).*[5] O contacto com a leitura das traduções alemãs de obras de Sartre (*Les mouches, Huis Clos,* nomeadamente) é a base filosófica claramente subjacente às reflexões de Andersch sobre a capacidade decisória do homem, que ele apresenta como pressuposto do acto livre da deserção. Contudo, se aceitarmos a premissa que expusemos como hipótese (que Jendricke considera como certa), à volta do termo *"Entscheidung"* usado nas cartas, podemos concluir: admite-se que a relativa sistematização da concepção de liberdade apresentada por Andersch não poderia existir sem o conhecimento de Sartre, mas por outro lado deve ser acentuada a tendência do pensamento anderschiano para a recepção da teoria existencialista. Na realidade, é a partir das suas próprias vivências, da observação cuidada do comportamento humano

---

[1] Cf. G. Hay, *art. cit.*, in *op. cit.*, p. 18.

[2] Wehdeking, *art. cit.*, 1982, p.124.

[3] *Id., ibid.*.

[4] *Cf.* Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 42.

[5] E. Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 36.

e duma grande penetração psicológica, que o escritor concentra as suas ideias numa visão antropológica intuitivamente baseada no indivíduo, nas suas próprias capacidades de opção que implicam a vontade de decisão e permitem a sua liberdade. Esta sua predisposição seria, pois, uma das razões por que as leituras sartrianas encontraram no seu espírito um eco tão profundo, que o levariam a ser o primeiro e entusiástico divulgador da filosofia existencialista na Alemanha, mesmo com riscos de ser incompreendido, como realmente aconteceu. O próprio Wehdeking exprime esta correspondência, que corrobora as nossas afirmações: *"Die Entscheidung zur Fahnenflucht als exemplarischem Akt des Widerstandes gegen die* abgründige Menschenverachtung *der Diktatur entspricht Sartres Vorstellung, jeder einzelne müsse durch seine Wahl (...) seine total determinierte Situation durch sein einmaliges Verhalten in ihr zu einer einmaligen Situation zu machen".*[1] A importância dada por Andersch à categoria existencialista da livre escolha do homem está patente nas palavras do narrador do relato ao reflectir sobre o facto de não ter tentado convencer o soldado Werner a acompanhá-lo no acto de deserção: *"Ach, ich hätte ihn mur zu einer Tat veranlasst, die nicht* seine *Tat gewesen wäre (...) Ich werde es hoffentlich stets ablehnen, Menschen überzeugen zu wollen. Man kann nur versuchen, ihnen die Möglichkeiten zu zeigen, aus denen sie wählen können"* (KF, 70/1, sublinhado por nós). Transcrevemos os tópicos presentes no manuscrito da obra que confirmam plenamente estas conclusões:

*BASIS: Desertionsproblem+Existenzphilosophie: Sartre+Heidegger* (Man. 784801, DLA, Marbach).

É oportuno neste momento referir uma outra forte influência na obra *Die Kirschen der Freiheit* que Schütz considera tão decisiva como a de Sartre, embora incida sobre aspectos diferentes: assim, a segunda parte do relato é não só uma variação das teses de Sartre mas é também *"Paraphrase zu Jüngers Waldgänger"*[2], sendo aqui referida a obra de Jünger intitulada *Der Waldgang*, publicada um ano antes do relato de Andersch. O paralelismo entre as duas obras é detidamente analisado em pormenor na obra de Irene H.-Leonard. Chamando a atenção para o facto de uma tão estranha quanto sincera amizade ter ligado os dois escritores toda a vida[3], a autora sustenta que *Der Waldgang* é uma fonte directa de *Die Kirschen der Freiheit* e que nesta obra Andersch é realmente um *"Waldgänger"*, cuja definição é dada por E.Jünger: *"jemand*

---

[1] Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 59.

[2] E. Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 36.

[3] Cf. I. H. Leonard, *op. cit.*, 1986, p. 62.

der durch den groβen Prozeβ vereinzelt und heimatlos geworden ist, *jemand*, der ein ursprüngliches Verhältnis zur Freiheit besitzt, das sich ... darin äuβert, daβ er dem Automatismus sich zu widersetzen und dessen ethische Konsequenz, den Fatalismus, nicht zu ziehen gedenkt".[1] A correspondência de situações assenta também no paralelismo entre o significado da floresta para Jünger e o de *"Wildnis"* para Andersch: *"Landschaftliches Korrelat zu Anderschs* Psychologie der Freiheit *ist die Wildnis, die Wüste. (...) Ob Wüste, Wildnis oder Wald, alle drei Synonyme aus der Fachsprache der Partisanen; das Ödland fängt nach Jünger da an, wo die* statistisch überwachte und beherrschte Welt aufhört"[2]. Relativamente à longa enumeração de lugares eleitos por Andersch como lugares de liberdade, que acima transcrevemos parcialmente, I. H.-Leonard constata que a ideia de situar a liberdade nos mais diversos recantos da natureza existe também em Jünger, cujas palavras a autora cita: *"Auch bei Jünger, lesen wir,* ist Wald überall. Wald ist in den Einöden wie in den Städten... Wald ist in der Wüste wie im Maquis".[3]

A propósito da associação entre o lugar deserto *("Wildnis"/"Wüste" /"Wald")* e a ideia de liberdade, Wehdeking salienta um outro elemento que já tivemos ocasião de focar, a cor, presente na exuberante descrição do local ermo da deserção, uma verdadeira sinfonia de cores (*cf.* KF, 128: *"Meine Wüste war sehr schön. Zu meinen Füβen wuchsen Teppiche von gelben und violetten Blumen; (...) die goldrot prunkenden Falter (...); in den hellblauen Blüten des Rosmarinstrauches und den groβen gelben Schmetterlingsblüten der Mastixpistazien; (...) Kalkweiβen, ausgetrockneten Fluβläufen* (...)". Afirma o crítico ao comentar o momento da deserção: *"Bewuβt und mit nachhaltiger Wirkung setzt Andersch die Semiotik der Farben zur Steigerung auf den einen Augenblick erlebter Freiheit hin in den* Kirschen *ein: (...) erscheint die Farbe bis auf die Komplementärwerte Hell-Dunkel auf die Grenzsituation der Todesgefahr hyperbolisch abgestimmt. (...) So wiederholt sich die beglükkende pubertäre Entdeckung der Kunst in der Synästhesie (...) in voller Bewuβtheit des einmaligen Augenblicks als vollkommene Identifikation von Freiheit und Kunst"*[4].

Resta-nos analisar a parte final de cada um dos textos, que contém a consumação do acto de deserção. No conto, o capítulo VI apresenta a evolução e o

---

[1] *Id., ibid.*.

[2] *Id., ibid.*, p. 64.

[3] *Apud* I. Leonard, *id., ibid.*.

[4] Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 57.

agravamento do estado de Erich após a mordedura da víbora, sendo abundantes os pormenores descritivos, e depois a sua morte, momento em que uma vez mais se manifesta o egoísmo de Werner: *"Zu blöd, dachte er. Ich möchte raus und fort. Dieser Junge hat mir von Anfang an Scherereien gemacht. Ohne ihn wäre alles viel leichter gegangen"* (FE, 160). É também narrado o encontro de Werner com um camponês italiano (que estabelece com o desertor uma certa cumplicidade ao saber que ele vai entregar-se aos americanos) e ainda a sua busca de asilo num mosteiro de frades católicos antes da rendição.

A descrição exacta do lugar acentua a sua natureza selvagem e deserta, verdadeira terra de ninguém, fronteira entre dois mundos opostos, lugar quase desprovido de essência real apesar da sua realidade geográfica, portanto o espaço ideal para a liberdade, tal como Andersch expõe mais tarde no relato: *"Die Gegend war sehr wild, man sah nur selten ein bebautes Feld, das ganze Land bestand aus wildem Busch- und Graswuchs, mit einzelnen Bäumen dazwischen (...)"* (FE, 157). A caracterização do espaço no hipotexto torna-se cada vez mais explicitamente idêntica às descrições no texto posterior, mesmo com uma fugaz referência à categoria do Nada que será, em 1952, objecto de longa reflexão: *"(...) in der Melancholie dieses wilden, gestorbenen Landes, das wie jede Wildnis am Ende der Welt lag, am Ende des Lebens, und dort, wo unser Stern tot unter dem riesigen leeren Himmel des Nichts hängt"* (FE, 169). É já visível a tendência para o uso duma linguagem fortemente metafórica, misto de objectividade e poesia, que caracteriza o estilo de *Die Kirschen der Freiheit*. A designação que Werner encontrara no seu mapa para essa região — *"Campagna diserta"*— é a nomenclatura geográfica que constitui a base da reconstituição descritiva do lugar, e também da carga imagética que o narrador de *Flucht in Etrurien* lhe confere e que o Eu de *Die Kirschen der Freiheit*, dum modo mais elaborado, vai desenvolver a partir do vocábulo italiano *"diserta"*. As cerejas completam o ciclo de *"Leitmotive"* do conto e surgem como o símbolo duma liberdade transitória mas plena; está já presente a ideia, alargada depois, do carácter provisório do tempo de liberdade, "entre duas prisões" e, num outro aspecto que revela as contradições do protagonista e em geral da alma humana, a expressão duma certa solidariedade impossível com o camarada morto: *"Ich esse Kirschen, Sie schmecken süß und bitter (...) Ich will noch ein paar Minuten frei sein, ehe ich in eine neue Gefangenschaft gehe. (...) Ich hätte sie gern mit Erich zusammen gegessen. Und auch mit Alex. Nun esse ich sie allein, die Kirschen der Freiheit"*. (FE, 170). As últimas palavras do texto de ficção pessoal constituem, assim, o feliz título do relato autobiográfico e contêm o primeiro objecto simbólico da liberdade na obra anderschiana, em que o vento, o mar, a ave, a nuvem, ou um objecto artístico serão outros tantos símbolos de liberdade.

No último capítulo do relato — *Die Wildnis* — não há nada de novo no que respeita estritamente à acção, e a descrição do cenário selvagem é mais reduzida, mas permanece a natureza reflexiva de todo o texto e as reflexões estendem-se a temas diversos, embora afins, dos já focados antes. Neste capítulo, significativamente, o narrador quebra a linearidade diegética e recua aos primeiros capítulos da obra, evocando de novo a cervejaria de Munique onde na juventude se reunia com os camaradas de partido, dando assim ao relato um traço estrutural de circularidade, aliás mais consentâneo com a escrita de ficção do que com um relato pessoal (este facto pode contribuir para a consideração desta obra como uma reportagem de vivências pessoais com traços fortemente ficcionais). Reflectindo sobre o destino reservado pela guerra aos homens (o vocábulo usado é de novo *"die Massen"*), o Eu narrador retoma o fio da sua história pessoal e da história da Alemanha, quais destinos paralelos, em que uma linha de evolução nitidamente determinável liga os vários lugares que foram cenário de hecatombes humanas: os campos de batalha em toda a Europa, de Nettuno a Omaha Beach e a Estalinegrado. Na sua vida pessoal estes lugares históricos tinham um ponto de partida onde começara essa linha do devir histórico, que é de novo objecto de evocação, com a reprodução quase literal das palavras usadas no capítulo *"Verschüttetes Bier"*: a cervejaria *"Volkartshof"* e um dos seus camaradas ferido e coberto de sangue após a investida do grupo SA representam o aniquilamento da liberdade revolucionária na Alemanha e são o indício de tragédias futuras: *"Die Symphonie der Unmenschlichkeit hatte in sein Gesicht die Akkorde ihres Anfanges geschlagen"* (KF, 125). A evocação do olhar do amigo caindo inanimado junto à janela da cervejaria dá lugar à repetição de uma outra reminiscência mais antiga, a da morte lenta de seu pai, o convicto nacionalista conservador, considerado como um símbolo do final duma época, depois da qual algo de novo e muito mais terrível começara. O Eu narrador distingue com veemência o momento do início do nacional-socialismo em relação à época anterior, para condenar a desumanidade do novo regime, de que o rosto ensanguentado do seu camarada era um primeiro sinal simbólico: *"(...) sie dachten nicht mehr an das Antlitz eines Gottes, als sie die Häupter der Menschen mit Blut und Wunden krönten"* (KF, 125).

Mais ousada do ponto de vista da estrutura temporal é a prolepse que o narrador faz conscientemente, depois de descrever os instantes de liberdade (longe do destino das "massas") a que se entrega, ao adormecer na *"campagna diserta"*, antes de se tornar prisioneiro: *"Aber es ist unmöglich, sich für länger als einen Tag aus dem Schicksal der Massen zu befreien. Ich greife meiner Erzählung einen Augenblick vor, indem ich berichte, wie ich ihnen ein paar Tage später wieder gehörte, als ich, Teil einer langen Reihe Gefangener auf einer der Lastautos kletterte"* (KF, 123). O episódio

evocado (que ocupa três longos parágrafos), é apresentado num texto posterior que analisaremos comparativamente e situa-se no campo de prisioneiros na Itália donde Andersch partiu para a prisão na América. Com a sua inclusão antecipada nesta obra o autor pretende demonstrar a sua concepção da precaridade do momento de libertação das "massas", o breve instante de liberdade gozada entre duas prisões e entre dois colectivos humanos, em que a individualidade do homem se dilui num trabalho comum, neste caso um trabalho sórdido que simboliza o absurdo da guerra e suas consequências: o enterramento dos numerosos cadaveres de soldados caídos na frente de batalha em Nettuno.

Entre as reflexões de teor diverso contidas neste capítulo conta-se uma observação um tanto polémica, aliás fruto da experiência não sua mas de outros soldados, sobre a estratégia militar dos alemães na Segunda Guerra; considerando estúpida a sua própria pergunta ao camponês italiano sobre a localização da frente de batalha, comenta: *"(...) in jenen Tagen gab es keine Front. Sehr erfahrene Soldaten versichern mir überdies, daß es in diesem Kriege überhaupt niemals und nirgends etwas gegeben habe, was man als* Front *bezeichnen könne, nicht einmal in Russland"* (KF, 120).

Como que em contraponto às suas meditações sobre a existência de Deus e a natureza da sua crença/descrença numa transcendência divina, podem ser consideradas as suas interrogações respeitantes à atitude dos monges do convento de San Elmo face ao seu eventual pedido de refúgio, interrogações que o levam a pôr em questão a instituição eclesial, desta vez a católica: à sua esperança de que um desertor fosse recebido pelos monges por espírito de caridade, corresponde logo uma dúvida: *"Klöster sind Zufluchtsorte, wenn die Mönche darin Christen sind (...) Aber sehr sicher war ich mir nicht; vielleicht war die katholische Kirche nur eine großangelegte Verwaltung*[1]*, wahrscheinlich hatten die Mönche ihre genaue Vorschriften, in denen die Aufnahme eines Deserteurs nicht vorgesehen war"* (KF,120).

Objecto de longa reflexão é também o grande alcance do significado que o preciso dia da sua deserção adquiriu para toda a humanidade, ultrapassando assim o horizonte pessoal. Ao meditar sobre o acontecimento histórico de 6 de Junho de 1944, fazendo uma extrapolação relativamente aos conhecimentos que lhe era possível ter no momento diegético descrito, usando o seu mais saber na altura da escrita, o narrador tem do desembarque dos aliados na Normandia uma visão que, através da

---

[1] Registe-se a breve referência à Igreja Católica como instituição poderosa eventualmente distanciada dos problemas reais dos homens, que sugere a temática abordada ficcionalmente com grande mestria pelo escritor católico contemporâneo de Andersch — H. Böll, em várias obras de crítica à sociedade alemã da era restauracionista de Adenauer, sobretudo *Und sagte kein einziges Wort* e *Ansichten eines Clowns*.

força da imaginação e da sugestão das palavras, assume traços acentuadamente poéticos: o evento real é transfigurado, esteticizado, contudo a sua reconstituição metafórica como que lhe dá maior autenticidade e sobretudo uma intensidade humana só conseguida, porque a fantasia do narrador-poeta "vê e sente" o pulsar dos homens por detrás do facto de que eles foram protagonistas. Essa manhã de Junho é literalmente antropomorfizada pelo narrador que evoca a atmosfera de calma e silêncio naquela região italiana, envolta numa certa magia, como que presa de um feitiço, cuja causa ele teria descoberto caso tivesse o dom de adivinhação: *"An jenem Morgen des 6. Juni 1944 zitterte die Atmosphäre in verhaltener Erregung. Hätte ich damals gewußt, was ich heute weiß, so wäre mir die Stille nicht so unerklärlich gewesen; ich hätte die Ursache des Zauberbanns erraten (...)"* (KF, 122). Mantém-se este estilo no decurso de todo o parágrafo, com insistência na personificação da guerra, cujo horror é expresso em sugestividade poética: *"An diesem Tage legte der italienische Krieg sein Ohr auf die Erde, um auf den normannischen Krieg zu horchen. Stummes Gehör vernahm er (...) den Herzschlag von dreihundertfünfzigtausend Männern, die an Land gingen (...). Auch der Herzschlag derer wurde gehört, die sich zur Flucht wandten, und der feine atlantische Nachtregen, durch den sie flüchteten"* (KF, 122). O narrador inclui assim, na sua visão da guerra que une os dois extremos da Europa, os homens que a fizeram e junta os que de um e do outro lado do combate, lutando ou fugindo, cumprem um destino comum, reduzidos à sua mera condição humana. A descrição, simultaneamente realista e visionária do desembarque atinge, por força da repetição da imagem da lua, um excesso de paroxismo romântico e, inesperadamente, um acento de compreensão humana face aos "camaradas" do exército vencido e em fuga, neste momento considerados apenas como seres humanos: *"Da war kein Mond mehr, ihnen das Haar zu kämmen, nur Nacht und Nässe und die Blitze, in denen der Tod kam, und nicht einmal der Staubfahnentriumph blieb ihnen, sogar der mondbleich dahinwehende Staubfahnentriumph blieb der Westarmee, der geschlagenen versagt"* (KF, 122).

Estabelecendo a ligação entre a singularidade do seu próprio destino consumado no momento da fuga e, em contraste, a morte colectiva de milhares com quem até aí compartilhara a mesma situação, uma vez mais o Eu narrador se situa e aos homens da sua geração num tempo histórico determinado, todos vítimas das vicissitudes da história. Contudo acentua a profunda distância que (como já anteriormente em outros momentos da sua existência, nomeadamente ao "desertar" dum colectivo político), o separa definitivamente das "massas", pela não entrega total a uma fatalidade cega e inevitável, vencida pelo seu acto de resistência: *"Während ich in der Capanna schlief, hatte sich die Entscheidung des Krieges vollzogen. Das Schicksal der*

*Massen vollendete sich, als ich mich von ihm für die Dauer eines Tages löste"* (KF, 123).

A concretização da sua visão da linha imaginária que liga os vários pontos da terra onde tombaram para sempre as esperanças de tantos seres humanos é resumida, após a descrição do seu trabalho no cemitério de Nettuno (o ponto terminal dessa linha), na frase seguinte: *"So also sah das Schicksal aus, das der Krieg für die Massen bereithielt"* (KF, 125). Neste momento da sua reflexão o narrador joga também com o conceito de Acaso, ao contrapor outro par de opostos que contribuem para o aprofundamento da sua teoria de liberdade: liberdade/destino. Reitera assim a sua filiação sartriana, defendendo que o Acaso o "impediu" de ficar, também ele, sepultado em Nettuno, porque casualmente se encontrava afastado a alguns metros da bomba que rebentara momentos antes. Esta reflexão sobre o papel do Acaso não desempenha, contudo, um papel muito importante (ao contrário do que acontece com a figura de ficção Efraim no romance homónimo) na mundivisão do Eu narrador, que acredita no poder da vontade do homem para "se deixar cair" do seu destino tornando-se assim, ainda que por raros instantes, um ser livre.

A concepção do Acaso aqui exposta não é de modo algum linearmente simples, antes apresenta aparentes contradições, que são apenas cambiantes subtis explicitados pelo sujeito: se a entidade Acaso é detentora dum certo poder (pode decidir se ao homem está reservada a prisão ou a morte), é-lhe contudo impossível deter o ser humano na sua tentativa permanente de modificar o destino, de lutar contra ele, por força da vontade, durante toda a sua existência. Neste universo de ocorrências casuais e intromissões do destino com que se defrontam a razão e a vontade humanas, urge situar o momento exacto da liberdade possível. Assim, subtilmente, Andersch distingue, na teia complexa do destino e do acaso, momentos que uma visão superficial poderia fazer coincidir: *"Aber man ist nicht frei, während man gegen das Schicksal kämpft. Man ist überhaupt niemals frei außer in den Augenblicken, in denen man sich aus dem Schicksal herausfallen läßt."* (KF, 126). A ideia nuclear é, pois, a da brevíssima duração do momento de liberdade, experiência autêntica vivida naquele rincão deserto da terra italiana, momento que, se existe apenas por instantes, determina para sempre a atitude existencial do indivíduo, o seu processo de consciencialização, que o leva a dominar a fatalidade dum destino previamente determinado e criar o seu próprio: *"Aus dem Nu der Freiheit — ich wiederhole: niemals kann Freiheit in unserem Leben länger dauern als ein paar Atemzüge lang, aber für sie leben wir —, aus ihm allein gewinnen wir die Härte des Bewußtseins, die sich gegen das Schicksal wendet und neues Schicksal setzt"* (KF, 126).

À ideia de liberdade é novamente associada a concepção de arte, que radica essencialmente na luta do indivíduo contra o destino, de que são exemplos históricos eleitos por Andersch os artistas Picasso e Apollinaire, cuja arte livre se ergueu contra "o destino da história": *"(...) ließen sich Picasso und Apollinaire in die Freiheit fallen (...) . Sie hatten die Kunst gerettet und das Geschick gewendet"* (KF, 127). A associação de ideias leva naturalmente à conclusão última da inseparabilidade da liberdade e da arte, fundamento essencial da concepção anderschiana de arte, incessantemente repetida e enriquecida ao longo da prática literária: *"Die Kunst und der Kampf des Menschen gegen das Schicksal vollziehen sich in Akten der absoluten, verantwortungslosen, Gott und dem Nichts sich anheimgebenden Freiheit"* (KF, 127).

Aos dois referentes culturais mencionados (para além de outros — a linguagem de Hemingway, os frescos do pintor Signorelli e o trompete de Louis Armstrong)[1], o narrador acrescenta outro mais próximo da sua actualidade, fazendo a evocação dum momento posterior situado fora da diegese, o que é novamente uma quebra da sequência temporal por meio duma prolepse: a todos esses símbolos de liberdade pela arte da palavra, dos sons ou das cores, associa a arte fílmica, concretizada no que considera a maior obra artística com que contactou depois da guerra, o filme de Vittorio de Sica "Ladrões de Bicicletas", em cuja imagem final ele descobre o milagre da liberdade no rosto do protagonista:: *"Zwischen den Phasen des Handlungsablaufs ereignet sich im Gesicht des Menschen (...) das Wunder der Freiheit, in die er zuletzt hinabtaucht, als er, ein Gescheiterter, im Strom des Massenschicksals verschwindet"*(KF, 127). Com estas vertiginosas por vezes tão obscuras quão subtis associações de ideias (ou evidentes: a evocação do filme que consagrou o cinema do neoverismo italiano é devida à semelhança entre o heroi fictício e o camponês italiano de existência real), termina a parte reflexiva do capítulo e da obra. A parte final do relato consagra o lugar da deserção como o mais adequado para o acto de liberdade e este, tal como os objectos artísticos acima referidos, torna-se simultaneamente uma obra de arte, como comenta I. H.-Leonard: *"Die Desertion wird sozusagen selber zum Kunstwerk. So löst sich die Antinomie zwischen Kunst und Wirklichkeit auf; denn das neue Erlebins der Freiheit birgt in sich das neue ästhetische Postulat: Kunst als Zuwendung zu, als Auseinandersetzung mit dem Leben"*[2].

---

[1] É aqui notória a forte tendência de Andersch para semear as suas obras de referentes culturais das mais diversas proveniências.

[2] I.H.-Leonard, *op. cit.*, p. 67.

Entre minuciosas e poéticas descrições da "campagna diserta"[1] Andersch, o narrador-desertor, colhe pela primeira vez como ser livre, um punhado de cerejas; simultaneamente, Andersch - artista encontra o seu primeiro símbolo de liberdade. O matagal, ermo de homens mas pleno de flores, perfumes, árvores e sombras, adquire contornos de lugar predestinado para o acto de desertar, pela sua prórpia designação geográfica; o narrador regista a analogia etimológica e semântica entre ambos: "Diserta, *dachte ich, der gleiche Wortstamm wie* désert, *die Wüste, also das richtige Gebiet für Deserteure. Deserteure sind Leute, die sich selbst in die Wüste schicken"* (KF, 128). Usando portanto a variante *"Wüste"* (até este momento o campo semântico centrava-se nos termos *"Wildnis"* e *"wild"*), o narrador justifica implicitamente a sua escolha da epígrafe da obra —*"Ich baue nur noch auf die Deserteure"* — (tradução dum registo diarístico de A. Gide, de 1941, onde aliás o sentido da palavra é do domínio abstracto). O termo latino que está na raiz de *"Deserteur"* e o seu correspondente italiano, com os quais lhe é possível, por meio dum jogo de palavras e de comunicação interlinguística, criar a metáfora constituída pelo título, conferem às palavras finais a beleza estilística e a atmosfera poética que caracterizam todo o texto: *"Ich habe Zeit. Mir gehört die Zeit, solange ich diese Kirschen esse. Ich taufte meine Kirschen: ciliege diserte, die verlassenen Kirschen, die Deserteurs-Kirschen, die wilden Wüstenkirchen meiner Freiheit. Ich aß ein paar Hände voll. Sie schmeckten frisch und herb."* (KF, 130).[2]

---

[1] Anote-se a intenção segura de Andersch ao atribuir ao lugar ermo da deserção um sentido duplo: *"Doppelgewicht der Wildnis: Reinheit der Natur +Landschaft des globalen Krieges"* (Man. 784801, DLA, Marbach).

[2] Estas últimas palavras, que constituem o clímax do "rumo invisível" percorrido pelo narrador desde o episódio infantil narrado logo nas primeiras linhas da obra, consubstanciam o tom temático-estilístico de todo o texto e bastariam para caracterizá-lo como um texto misto; segundo Wehdeking, *"teils Lebensbericht, teils fiktionale Umsetzung, teils Essay mit epigrammatischen Zuschliff"* (V. Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p.49).

## 5. A vivência da América como prisioneiro de guerra

> *"Befreit habe ich mich gefühlt, als es mir — am 6. Juni 1944 — gelungen war, aus der Hitler-Armee in die amerikanische Kriegsgefangenschaft zu entkommen"* (DS, in AAL, 84)

Tal como procedeu em relação à vivência culminante da sua vida, que acabámos de analisar, Andersch aborda também a experiência de prisioneiro de guerra, primeiro de passagem num campo italiano e depois nos Estados Unidos, em registos literários diversos e em tempos distanciados, do que resulta mais um momento de intertextualidade na sua obra. Observe-se que a mudança de forma usada nos três textos em questão segue, na cronologia da escrita, uma linha de evolução inversa à verificada na transição de *Flucht in Etrurien* para *Die Kirschen der Freiheit*, portanto da ficção para o relato autobiográfico. Com efeito, a obra na primeira pessoa, *Amerikaner — Erster Eindrunck*", provavelmente escrita em 1944/5 foi, segundo o editor G. Haffmans, designada pelo autor de reportagem; (cf. AE, *in* FE, 200/1); a história de ficção autobiográfica, a última das vivências registadas no ciclo de Franz Kien, situada já no campo de prisioneiros na América, data de 1971 e intitula-se *"Festschrift für Captain Fleischer"*; finalmente, como exemplo dum género algo inesperado no prosador Andersch, o poema *"Erinnerung an eine Utopie"*[1] publicado em 1977. Para além destes testemunhos, um texto ficcional fragmentário, *Mein Verschwinden in Providence*, subintitulado *"Entwurf eines Romans"*, retoma a evocação do campo de prisioneiros através da perspectiva do protagonista. Verifica-se pois, de novo, a tendência anderschiana para focalizar determinados momentos-chave do passado plasmando-os em moldes sucessivamente diferentes, o que permite uma reconstituição existencialmente mais profunda e mais rica do ponto de vista estético.

O manuscrito de *Amerikaner-Erster Eindruck*, ainda segundo Haffmans, não está datado mas tem o carimbo da censura do campo de Fort Kearney em Rhode Island, onde Andersch esteve internado até Março de 1945 (FE, 200). Contudo Wehdeking contesta esta localização, afirmando que o original tipografado contém na capa de trás a

---

[1] A. Andersch, *"Erinnerung an eine Utopie", in empört euch der himmel ist blau, Gedichte und Nachdichtungen 1946-1976*, Zürich, 1977, p. 16.

indicação manuscrita por Andersch: *"Geschrieben im Herbst 1944 in Lousiana"*.[1] Como não tivemos acesso ao manuscrito deste texto, recorremos às cartas, (seguramente desconhecidas dos dois críticos, por não terem sido ainda publicadas à data das suas asserções sobre o assunto), considerando-as fonte segura de informação: entre as cinco cartas a sua mãe escritas em 1944 após a deserção, duas são datadas de Outubro e Dezembro de 1944 e têm indicação da proveniência: *"POW, Camp Ruston (Louisiana)"* (Cf. EWL, pp. 44/5).

O relato *Amerikaner-Erster Eindruck* é o último texto da trilogia contida no volume *Flucht in Etrurien*, sendo portanto a terceira fase dum complexo autobiográfico composto de duas *"Erzählungen"* centradas na figura do *"alter ego"* Werner Rott, sucessivamente soldado alemão antinazi e desertor, e esta reportagem, em que Andersch assume explicitamente, através do uso da primeira pessoa, o papel de narrador directo das suas primeiras vivências como prisioneiro de guerra.

Antes de apresentar ao leitor a sua "primeira impressão dos americanos", o *"Ich-Erzähler"* regista ainda a fase transitória de "liberdade entre duas prisões", iniciada no momento fixado no final do texto anterior, *Flucht in Etrurien*, em forma de monólogo citado de Werner, que de novo transcrevemos: *"Nun esse ich sie allein, die Kirschen der Freiheit"* (FE, 170). Este passo tem a sua continuidade lógica nas palavras iniciais do relato, em que é mudado o modo narrativo para a primeira pessoa: *"Am Spätnachmittag wurde das Wetter ganz rein und sonnig. Ich geriet auf einen guten Feldweg und sah von dort aus die Häuser von San Virginio"* (FE, 171). Assim, situando-se, pois, na região da sua fuga cujas indicações topográficas são facilmente detectáveis, o Eu narrador apresenta o seu primeiro contacto com o exército adversário ao qual viera entregar-se e que inicialmente ele não distingue se é inglês ou americano. Relata portanto acontecimentos vividos muito recentemente, porém, estranhamente, numa narrativa cheia de pormenores descritivos muito exactos, denunciadores duma nítida fixação dos acontecimentos, o narrador faz um apelo frequente à memória, tentando assim testar a verdade do que narra e comprazendo-se mesmo na evocação demorada das suas vivências, que torna de novo presentes; as frases *"ich erinnere mich noch ganz deutlich* (FE, 123); *"Ich entsinne mich noch* (FE, 174); *(...) soviel ich auch darüber nachdenke und mich zu erinnern versuche* (FE, 177), *die in meiner Erinnerung* (FE, 186), são marcas profundas de subjectividade gravadas num texto que

---

[1] Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 153.

o autor, contudo, considerara como reportagem. É forçoso que anotemos o facto de Andersch ter dado, numa data recuada da sua escrita, uma tão grande importância ao fenómeno da memória, aos processos de reminiscência, mesmo em circunstâncias facilitadoras da evocação dada a grande proximidade temporal entre a vivência e o acto da escrita. Pensamos mesmo que neste texto é quase um exagero de estilo a insistência em fórmulas do género "ainda me lembro muito bem" aplicadas a factos tão recentes.

A descrição das suas vivências é directa e reproduz em detalhe as dúvidas e a perplexidade do Eu relativamente ao decurso dos acontecimentos no momento exacto da experiência: *"Ich wunderte mich...; Ich brauchte einige Sekunden, um zu begreifen..."* (FE, 171); *"Alles kam so überraschend für mich"* (FE, 172); o narrador faz mesmo a reconstituição dos seus pensamentos de então em forma de autoquestionação, usando o verbo no tempo passado, do que resulta uma forma discursiva singular: uma espécie de "discurso indirecto livre" em que vozes sobrepostas pertencem ao mesmo Eu, situado este embora em tempos diferenciados, o passado da vivência e o presente da evocação escrita, adquirindo o sujeito as características de figura reflectora: *"Wie war das möglich?"* (FE, 171). *"Machten die Alliierten denn jetzt einen Blitzkrieg? Hatten sie so wenig Widerstand gefunden?"* (FE, 172). O leitor é assim informado precisa e imediatamente (apenas com o intermediário da memória do Eu narrador) da situação-limite de um soldado alemão desertor frente aos "inimigos de Reich", situação existencial potencialmente perigosa. Em discurso indirecto são transcritos os diálogos entre o narrador e um oficial americano e também com civis italianos sobre as condições da sua detenção militar e sobre a evolução da situação da guerra na frente italiana. Sobre a iminência da derrota alemã e a propósito do significado que isso teria para ele a nível pessoal, o sujeito evoca os sentimentos dominantes desse momento: *"Mir war beklommen zu Mute, aber ich spürte den ganz leichten Atemzug neuer Möglichkeiten"* (FE, 174).

A última parte destas frases contém a primeira expressão da imensa esperança que representará para ele toda a experiência americana a partir deste contacto inicial, sendo a América objecto de exaltação nos três textos referidos e marginalmente em muitos outros. Dessa crença quase mítica em algo de novo no futuro (o vislumbrar de "novas possibilidades" deve ser alargado do campo estritamente individual para um domínio mais lato abrangendo toda a humanidade), por influência do espírito livre dominante na cultura e na mentalidade norte-americana, são testemunhos a

observação do que o rodeia nesse primeiro momento e as consequentes reflexões. O narrador apresenta detalhadamente os soldados americanos e regista as abissais diferenças que os separavam dos que até então tinham sido seus "camaradas": o que mais o impressiona à primeira vista é a aparência exterior dos homens, das mais variadas origens e raças, incorporados no batalhão americano, que oferecia aos seus olhos maravilhados uma impressão de unidade impossível de definir. O Eu narrador acentua a tentativa de evocação exacta das suas sensações face àquele grupo de homens que, estranhamente, apesar da diversidade, não tinham o aspecto duma multidão heterogénea, pois algo de invisível os unia. Este passo deve ser visto como um contraponto ao subcapítulo *"Das Eid"*, no relato autobiográfico, com o qual está em contraste nítido: *"Sie hatten etwas an sich, das sie einte. Es war nicht die Uniform (...) Auch war es nicht jene Art von Einheit, die sicht aus irgendeinem fabrikatorischen Vorgang ergibt, oder die fatale, teigige Gleichförmigkeit von Normen, wie sie dem Dasein in Retorten entspringt"* (FE, 177).

O motivo de supresa do narrador consiste no facto de verificar que o elo de ligação dum grupo não é um conjunto de normas impostas, entre as quais um juramento iníquo (nas entrelinhas pode ler-se a condenação implícita da "ética" militar nazi), mas algo de diferente, cuja essência não lhe surge muito claramente: *"Es war irgendetwas anderes, was ich nicht beschreiben kann, soviel ich auch darüber nachdenke und mich zu erinnern versuche" (id., ibid.)*. A solução que finalmente apresenta para tal "enigma" contém já a marca do idealismo que caracteriza o tratamento da temática americana nos primeiros escritos: o homem, a terra e a vida na América são envoltos numa aura de beleza selvagem, de juventude irradiante e de plenitude que, embora apresentadas com a sinceridade inegável do emissor de 1944 e obviamente sem o menor grau de ironia, não podem deixar de provocar no receptor actual um certo sentimento de perplexidade e desencanto,[1] a despeito de se manterem incólumes os acentos poéticos da sua expressão: *"Ich glaube, ihr Einssein lag in dem Ausdruck von Fülle und Gesundheit, in dem strahlenden, tief duftenden Aroma von Jugend, womit ein Kontinent, der sich noch Wildheit und unverbrauchtes Leben bewahrt hat, seine Menschen überhaucht"* (FE, 177). Aos olhos do narrador estão

---

[1] Como teremos ocasião de verificar, esta visão utópica da América desvaner-se-á no espírito de Andersch com o decorrer do tempo.

presentes naqueles soldados todas as componentes da utopia, todos os elementos do "sonho americano".

Para além do já referido processo de mencionar directamente o seu constante exercício de rememoração, destacam-se numerosos passos de discurso pessoal em que o narrador abandona o tom distanciado de simples repórter: *"Ich sah mit Entzücken* (FE, 187); *"Ich liebe das bleiche Innern dieser Kirchen. Hätte ich doch aussteigen und noch einmal in sie eintreten können! (id., ibid..)*. Por outro lado, o narrador não se limita à simples narração do que observa, mas permite-se simultaneamente fazer reflexões sobre o aspecto individualizado dos militares americanos e o ambiente de união reinante entre todos, em contraste com a rígida hierarquia que caracterizava o exército alemão: *(...) sie ziegten vielmehr Charaktere und Individualitäten in groβer Vielfalt her, sie besaβen Gesichter; (...) Oh, sie waren so ganz anders als wir* (FE, 177/8); também observações sobre a guerra: *"Dies war ein technischer Krieg (...). Es war ein neuer Typus einer Armee, eine neue Art von Kriegsführung"* (FE, 185/6).

O narrador personaliza de tal modo a sua reportagem que se refere mesmo às notas que lhe serviram de base: *"In meinen Notizen aus jenen Tagen steht noch die Betrachtung, wie klein ich Rom vom Auto aus fand"* (FE, 188). Diferentemente do que acontece com outros textos, o narrador assume totalmente a sua condição de *"erlebendes Ich"* e revela ao leitor muito da sua vida interior: no interrogatório que lhe é feito pelo oficial americano, fala sobre a sua prisão num campo de concentração e os motivos desta, sobre a estadia em França como soldado de ocupação e também sobre as suas tentativas literárias (há mesmo referência à publicação recente duma história num jornal, que G.Haffmans considera ser *Erste Ausfahrt*[1]). O tema literário uniu por momentos o prisioneiro e o oficial vencedor, "apaixonado leitor de contos", mas o diálogo tomou um tom agressivo com a referência à ditadura na Alemanha e à guerra, assuntos que, aliás, o narrador comenta livremente: *"Es ist ein Krieg des Terrors gegen die Freiheit"* (FE, 193). Na nossa opinião este passo é decisivo no conjunto da obra de Andersch, pois é a primeira vez (neste conjunto de histórias curtas) que é abordado directamente o problema de consciência posto a si mesmo pelo soldado alemão opositor ao regime e à guerra: no momento da decisão de desertar, a deserção é um acto que implica uma dupla traição, à sua pátria e aos seus camaradas de armas: *"Der Deutsche muβ sich zum Hochverrat entscheiden (...). Natürlich, er weiβ dann*

[1] Cf. *op. cit.*, pp. 200/1 (nota do editor).

*schließlich, daß er Hochverräter aus Patriotismus ist. Aber die Entscheidung ist hart, vielleicht zu hart* [1](FE, 193). Esse espinho doloroso sente-o Andersch durante toda a vida: poucos anos depois deste episódio sente necessidade de explicar publicamente todas as circunstâncias da sua deserção numa obra de maiores dimensões, *Die Kirschen der Freiheit;* no romance *Winterspelt* o tema é a ficção da tentativa não realizada de traição por parte dum oficial superior.

É também neste texto que pela primeira vez, pela voz do narrador, Andersch faz o louvor entusiástico da América, que se lhe apresenta como o país da segurança, em contradição aparente com a sua condição de prisioneiro: *"Der Stacheldraht begann. Aber immer noch empfand man die gewonnene Sicherheit glücklicher, als daß man die Freiheit entbehrte* (FE, 189). Neste primeiro contacto com os vencedores a observação da convivência democrática entre oficiais e soldados leva o narrador a exprimir a sua admiração por um povo que vive em liberdade e em autenticidade.

O narrador introduz na sua reportagem uma interjeição, marca dum discurso pessoal oposto ao tom distanciado dum simples repórter, cuja função é exprimir coloquialmente e com certa nostalgia a admiração por essa América, idealizada por convicção e observação directa , um mundo em tudo oposto àquele que até então fora o seu: *"Oh, sie waren so ganz anders als wir (...)"* (FE, 178). Um outro motivo de estupefacção é a ausência de insígnias e sinais exteriores da hierarquia militar, tão rigorosamente ostentados no exército alemão, ausência a que corresponde um contacto simples e directo entre oficiais e soldados, como de igual para igual, sem que estes tenham de tirar dos bolsos as mãos para saudar aqueles.[2] Este pormenor completa o quadro idílico de relações humanas possíveis dentro da instituição militar, que marca profundamente o primeiro contacto do narrador com a concepção de vida americana.

O interrogatório feito ao prisioneiro por um oficial é apresentado parcialmente em discurso directo e indirecto e tem um interesse particular, pois nele se estabelece, por antecipação, uma relação intertextual com as reflexões contidas no subcapítulo de

---

[1] Do ponto de vista humano é interessante observar que, ao longo diálogo travado entre o oficial americano e o narrador, este, interrogado sobre a situação das tropas alemãs, apesar de desejar a rápida derrota de Hitler, deu uma resposta vaga, pouco esclarecedora, para não trair os seus camaradas; entre estes, dois que designa pelos seus nomes completos, curiosamente coincidentes com os de duas figuras do conto *Jahre in Zügen.*

[2] Anote-se aqui um momento de intertextualidade com o texto ficcional autobiográfico *Heimatfront:* o facto observado entre os soldados americanos impressiona fortemente o Eu narrador que, naquele conto, por meio do seu duplo na ficção — Werner Rott — manifesta abertamente a sua relutância em ser forçado a fazer permanentemente a saudação militar nazi aos seus superiores .

*Die Kirschen der Freiheit* dedicado aos camaradas. Embora a sequência cronólogica da escrita dos textos não nos permita falar deste passo como o complemento da meditação do Eu narrador do relato, escrita posteriormente, a verdade é que o leitor actual dispondo de uma visão global de ambos os textos não poderá deixar de considerar as respostas do Eu narrador do texto de 1945 como a antecipada realização prática, no plano concreto, das questões de ordem teórica postas a si mesmo pelo Eu narrador de 1952. O problema que se coloca ao Eu narrador é qual deveria ser a resposta a dar à pergunta do oficial sobre o seu conhecimento da situação geográfica da unidade militar donde desertara, resposta que comportaria uma atitude de fidelidade ou de traição aos seus ex-camaradas, tornando-se consequentemente um problema de consciência. Vem a propósito referir o comentário global de Wehdeking a esta reportagem: "Amerikaner--Erster Eindruck *ist nach Form — autobiographischer Bericht aus der Ich-Perspektive— und Thema — eher Hochverrat als eigene Desertion — eine erste Vorstudie zu dem berühmten* Die Kirschen der Freiheit"[1]. Tal como é acentuado pelo crítico, Andersch aborda com efeito a temática da traição, focada na sua obra em diversos cambiantes, o que já foi objecto de análise nossa neste trabalho. Anote-se a distância que separa a problematização teórica duma questão de teor abstracto e a sua concretização na vivência real, traduzida na necessidade da formulação imediata de um sim ou de um não, resposta de que iria certamente depender a perda ou a salvação de muitas vidas humanas: Essa distância é claramente objectivada no plano da linguagem do foro íntimo: o narrador de *Die Kirschen der Freiheit* regista numa forma interrogativa, específica, um certo "discurso vivido", no tempo passado, as suas reflexões de então: *"Ihretwegen etwa sollte ich nicht desertieren? Aus* Kameradschaft *sollte ich* beim Haufen bleiben?" (KF, 67). O narrador do texto-reportagem é mais positivo e directo na evocação transcrita em discurso indirecto; igualmente reflecte, mas decide em sentido oposto ao que a reflexão levaria a esperar: *"Ich überlegte. Das waren Fragen, wie ich sie befürchtet hatte. Ich war ein erbitterter Feind Hitlers, und ich war für meine Überzeugung im Konzentrationslager gesessen. (...) Ich wollte, daß Hitler diesen Krieg so schnell als möglich verlieren sollte (...) Aber ich dachte an Ernst Mebes uns Hanns Günther Hackenberg und an einige andere, die nun in ihrer Deckung bei Monte Romano sitzen mochten (...)"* (AE, *in* FE, 180/81).[2] O dilema entre a lealdade aos

[1] Wehdeking, *art. cit.*, 1982, p. 123.

[2] Note-se a enunciação de nomes completos de camaradas da sua unidade, enquanto no relato de 1952 os nomes estão totalmente ausentes.

homens companheiros de destino do qual ele, por um acto voluntário, se distanciara, e o desejo de contribuir para a derrota da Alemanha, em coerência absoluta com as suas convicções e atitudes pessoais, é resolvido no seu íntimo durante os segundos em que, em tom elegíaco, evoca a última hora antes da partida, o último cigarro em comum, o último aperto de mão à despedida, a carta para uma mulher que entregara a um dos soldados (cf. FE, 181). A consciência do narrador coloca antes do seu ódio à ideologia e ao exército nazi, uma certa solidariedade e assim, com a resposta negativa, vence o simples sentimento humano da camaradagem cujo carácter, aliás falacioso, Andersch analisou em profundidade na obra de 1952 (cf. KF, 59-76). A par dessa resposta, tida como último acto de dedicação a homens que lhe foram impostos como "camaradas", o narrador não deixa de reiterar a convicção da justeza e coerência da sua decisão de fuga, caracterizando as actividades militares como totalmente estranhas a si mesmo: *"(...) zu irgendwelchen Tätigkeiten, die ich als sinnlos, widerwärtig und nicht zu meinem Leben gehörig empfand"* (FE, 182).

É prosseguida a observação das diferenças entre os americanos e os alemães com a longa e minuciosa descrição do material bélico americano, incluindo numerosos carros de transporte das tropas que, por força do contraste, causam no narrador a dolorosa evocação das intermináveis colunas da infantaria alemã marchando dias e noites seguidas, experiência narrada neste texto e no de 1952. É desmistificada a opinião então generalizada entre os alemães sobre a conduta dos soldados americanos na guerra e sobre a sua estratégia: *"Sie hatten das Material (...). Sie [os alemães] hatten gesehen, daß die Amerikaner sich lieber auf ihr Material verließen. Die Amerikaner waren aber deshalb keine Feiglinge. Abgesehen davon, daß sie zu kämpfen wußten, war ihre Haltung ganz einfach die klügere und vernünftigere. (...) Dies war ein technischer Krieg"* (FE, 185)[1]. Uma vez mais as digressões de pensamento do narrador (de novo no tempo passado) denunciam a visão deliberadamente utópica de tudo o que a seus olhos caracterizava a idiossincrasia específica e a atitude pragmática do povo americano; por outro lado, também, é tão veemente a sua ingénua esperança relativamente à evolução da técnica moderna, esperança que contradiz tão brutalmente

---

[1] Sendo esta última observação do narrador um dos pontos largamente focados no relato, igualmente nos alongamos um pouco no seu comentário: consideramos que estas opiniões de Andersch sobre certos aspectos da Segunda Guerra não são muito numerosas, mas têm grande importância em si mesmas como a visão "de dentro" dum membro do exército alemão; por outro lado, podem ser consideradas um pressuposto necessário à composição rigorosa de certos aspectos motívicos do romance *Winterspelt*, em cujo centro diegético se encontram em confronto, na batalha das Ardenas, os exércitos alemão e americano. Não terá sido despiciendo para o autor o capital de experiência adquirido no contacto com oficiais americanos após a sua entrega, para conseguir uma reconstituição fiel dos seus comportamentos e tácticas militares na fase final da guerra.

a panóplia de terror por ela causada até aos nossos dias em vários teatros de guerra, que não podemos deixar de citar integralmente a expressão dessa sincera esperança dum cidadão alemão, justamente em 1945: *"Der Technik, die sich zum Grauen des Krieges entfesselt hatte, war wieder soviel abgewonnen, daβ der Mensch sie führte, daβ sie ihn schonte und schützte, soweit dies möglich war. Es war ein neuer Typus einer Armee, eine neue Art von Kriegführung. Lag hier nich schon eine zukünftige Lösung technischer Welten leise vorgeformt?"* (FE, 186)[1]

A recordação da passagem dos prisioneiros através da cidade de Roma a caminho do porto donde partiriam para os Estados Unidos é seguida de outra evocação dum tempo anterior, no mesmo espaço, o que constitui um cronótopo. O processo mnemónico associativo, já usado em outros textos analisados, consiste na associação paralela de dois momentos distintos no tempo tornados coincidentes por meio de imagens, espaços e objectos análogos ou até os mesmos, como neste caso: as ruas, os bares, os jardins, as fontes, as igrejas de Roma, são despoletadoras de recordações dum tempo de vivências passadas quer físicas (o sabor do vinho), quer afectivas (os cabelos e a ternura duma mulher), que formam uma espécie de evocação dentro de evocação, a que ousaríamos aplicar um neologismo: hipodiegese evocativa, ou evocação hipodiegética.[2]

A contemplação de determinada igreja dá azo a um momento de divagação intimista tingida de sentimento religioso, também presente em outros textos, como já anteriormente verificámos: *"Ich liebe das bleiche Innere dieser Kirche, in dem alles vergessen war, was nicht an Gott und den Tod und die frühen Menschen erinnerte, die sie gebaut hatten, und den Schauer (...)* (FE, 187). A evocação da sensação de temor e simultaneamente de suavidade despertada pela atmosfera da igreja leva-o a desejar a possibilidade de lá entrar uma vez mais, e faz desse lugar um espaço mítico único, situado numa Europa marcada pela destruição: *"In solchen Schreinen liegt die Seele Europas verschlossen"* (FE, 187/88). Igualmente num momento paralelo a outros registados em obras referidas antes, o narrador transfigura a beleza da arquitectura religiosa numa oração silenciosa, uma verdadeira acção de graças: *"(...) sie wurden nun zur klaren Tröstung meiner Gedanken, und ich opferte dem Wunder, das sie mir unvesehrt aus dem Chaos überliefert hatte"* (FE, 188).

---

[1] De notar no passo transcrito a repetição da forma discursiva, a que atrás aludimos, usada frequentemente no relato: a forma interrogativa no tempo passado, uma pergunta retórica no modo negativo, uma espécie de "discurso indirecto livre", que contém uma questão vital posta aos leitores pelo narrador, a que este implicitamente dá a resposta afirmativa.

[2] O Eu narrador evoca a Roma das suas primeiras visitas, em 1933 e 1934.

O segundo interrogatório a que o narrador foi sujeito reveste-se de interesse biográfico e, para além disso, permite-lhe a formulação de certas opiniões que importa assinalar: o passado político do prisioneiro provoca no oficial o entusiasmo de contactar com alguém que resistiu activamente ao sistema dominante na Alemanha e, por outro lado, o interesse pela actividade literária do narrador: *"Ich arbeite schriftstellerisch (...) Ich habe eine Kurzgeschichte bei mir (...)"* (FE, 191)[1].

A este diálogo seguiu-se naturalmente uma conversa sobre literatura em que reinou, nas palavras do narrador, *"die innigste Übereinstimmung" (id., ibid.)*, embora os conhecimentos literários do oficial ("apaixonado leitor de contos"), fossem limitados temporalmente pelos nomes de Dreiser e Sinclair Lewis, com desconhecimento, portanto, dos escritores americanos que Andersch revela conhecer e que mais tarde o influenciam fortemente: Faulkner, Wilder, T: Wolfe, Hemingway.[2] Nesta anómala situação de encontro de dois espíritos próximos, unidos por interesses intelectuais, entre os quais se estabelece "a mais íntima concordância", apesar da sua relação real de "inimigos", um dos quais prisioneiro do outro, é muito significativa do ponto de vista psicológico. Porém, a certa altura verifica-se uma mudança súbita de atitudes e o inesperado aparecimento dum clima de agressividade, aliás mais "normal", de acordo com uma observação objectiva da situação real. O objecto de irritação por parte do americano é compreensivelmente a constatação dum estado de guerra justa movida por toda a juventude europeia contra a opressão, com excepção da juventude alemã que luta contra os ideais da América. Após hesitações e tentativas de escolher as palavras mais adequadas, a resposta do narrador é, cronologicamente, a primeira tentativa de Andersch de registar literariamente o seu pensamento sobre o tema delicado da resistência ao nacional-socialismo e à guerra (tema que depois, como vimos, será amplamente desenvolvido no relato de 1952), no qual surge como aspecto fulcral a questão da traição à Pátria.

A invocação do argumento da traição tanto pode justificar a quase inexistência dum movimento nacional eficaz de oposição ao regime como pode ser um motivo adicional de exaltação (certamente ausente das intenções de Andersch nesse momento), dos que realmente resistiram, sobretudo nos meios militares, onde a

---

[1] A história mencionada no diálogo é, segundo G. Hafmans, *Erste Ausfahrt* (cf. FE, 201), o que é facilmente constatável através duma carta de Andersch a sua mãe, datada de 28/4/1944, em que é referido o título *16-jährige*, forma simplificada de *Sechzehnjähriger allein*, por sua vez a primeira versão e o título definitivo do texto. Note-se que a referência a esta história no texto que analisamos é, cronologicamente, a primeira vez que Andersch refere explicitamente num texto literário, (com excepção das cartas), a sua actividade como escritor.

[2] Recorde-se que no curto texto de 1943/44 *"Terassen-Morgen"* e nos dois hipertextos seguintes, o nome de Thomas Wolfe surge num diálogo entre as personagens como objecto dum breve debate de teor literário.

decisão de trair a Alemanha por amor a um ideal político superior adquiria maior acuidade, para além do risco que implicava. Da resposta do Eu narrador, que ocupa uma página inteira, distinguem-se afirmações importantes que, figurando num relato declaradamente pessoal, conferem, todavia, a esta parte do texto o carácter dum esboço de ensaio filosófico-político-psicológico sobre a ética militar e a necessidade de discernimento na escolha entre os príncipios do bem e do mal, quando se trata da defesa da justiça e de convições ideológicas, mesmo contra a pátria a que se pertence: *"Es ist ein Krieg des Terrors gegen die Freiheit (...). Aber es ist auch ein Krieg einer Nation gegen andere Nationen (...) Zwei Prinzipien, die sich überschneiden. Da ist so ein alter, nationaler Krieg, wie es ihn immer gegeben hat, und etwas Anderes, etwas Unsittliches, durch und durch Verrottetes, das gegen einen neuen, gemeinsamen Geist der Völker kämpft"* (FE, 193). O Eu narrador prossegue o seu raciocínio com a tentativa de analisar o processo psicológico determinado pelo factor político que leva à suprema resolução de um jovem alemão dentro do regime nazi se tornar o que é considerado como traidor: *"Aber wie sollen die jungen Menschen in Deutschland das unterscheiden können? Ein junger Franzose, ein Pole braucht da nichts zu unterscheiden. Für ihn sind der nationale Feind und das Böse schlechthin identisch. Aber der Deutsche ... (...) Der Deutsche muß sich zum Hochverrat entscheiden. (...) Natürlich, er weiß dann schließlich, daß er Hochverräter aus Patriotismus ist. Aber die Entscheidung ist hart, vielleicht zu hart"* (FE, 193).

Das palavras citadas se conclui que Andersch, alguns anos antes de iniciar a escrita de *Die Kirschen der Freiheit* para explicar e justificar perante si mesmo e perante os outros, sobretudo os seus compatriotas, a sua deserção/traição, registara já literariamente a súmula dessa justificação, escassos meses ou mesmo semanas após o acto de fuga. A resposta dada ao oficial americano revela que tinha consciência plena da sua situação de alta traição à pátria por patriotismo e da extrema dificuldade de tal decisão. Na sua longa fala está concentrado o essencial da concepção de Andersch sobre a força existencial do seu acto decisório, embora então a filosofia sartriana da existência lhe fosse desconhecida. Por este motivo consideramos que este texto ultrapassa o valor de um simples relato duma fase determinada do percurso autobiográfico do escritor, mas adquire um significado muito mais lato como um espaço de génese do seu pensamento posterior, condensado na forma literária mais simples e directa — um diálogo integrado numa reportagem pessoal.

A situação dialógica mantém-se durante mais algumas páginas, em que o interrogado, estranhamente, passa a ser o interrogador, operando-se assim mais uma vez a subversão total duma situação humana que, historicamente, possui as suaas regras próprias. O Eu narrador tenta obter do oficial a resposta a uma questão de grande

interesse mesmo para o leitor actual: se a Segunda Guerra representaria para os americanos "uma revolta necessária contra um punhado de criminosos ou se, pelo contrário, implicava na realidade a possibilidade de expansão do poder da América que aspiraria ao domínio do mundo" (cf. FE, 194/5). Neste momento crucial do diálogo o narrador toma consciência de que a relação entre ambos de novo se aproximava do limite da incompreensão, da impossibilidade de entendimento entre dois seres de origens e substractos culturais tão diversos; todavia o oficial expõe o que considerava ser a política mundial americana: o desejo de estabelecer o comércio livre, paz e amizade com todos os povos do mundo (cf. FE, 195) e exemplifica a sua teoria justamente com o facto que, antes, surpreendera o seu interlocutor no micromundo constituído pelos soldados, imagem do grande mundo da América: a integração e a vida em comum possível entre povos das mais diversas etnias e nações; termina depois o seu depoimento com palavras de fé, simultaneamente cheias de ingenuidade: *"Ich glaube an den Erfolg einer Energie des guten Willens!"* (FE, 196). Estas palavras suscitam no atento ouvinte uma reflexão suplementar, apenas mental, que procura superar o carácter extremamente simplista da crença do americano, evocando os factores ocultos que determinam as guerras, os interesses económicos, as liutas sociais, as necessidades estratégicas. (cf. FE, 196).

No final do texto, em discurso indirecto livre o narrador interroga-se: *"Sprach der Amerikaner die Wahrheit über das Denken Amerikas?"* (FE, 197) e, partindo do príncipio de que poderá crer nessa verdade, prossegue a reflexão num registo intratextual com palavras que remetem circularmente para uma sua observação no início do texto e que, por outro lado, confirmam a crença inalterada de Andersch na magia do mundo sem a qual, aparentemente, o mundo, ainda que justo e verdadeiro, deixaria de existir. *"Dann war da etwas Neues, gesundes, Ureinfaches (...). Ich spürte die Nüchternheit dieser Gesinnung. Sie würde vieles entzaubern auf ihrem Gang durch die Welt. Aber vielleicht würde sie nur viel Unrat hinausfegen — der groβe, uralte Zauber der Welt war ja doch unzerstörbar"* (FE, 197). O narrador professa neste momento, em palavras poéticas, a sua fé de poeta na impalpável realidade da poesia que ele tentará tornar vísivel na sua criação literária.

Esta reportagem autobiográfica termina com a evocação de um episódio também focado em *Die Kirschen der Freiheit*, onde constitui uma narrativa de carácter proléptico: nesta obra o narrador interrompe, (sem uso de parágrafo ou qualquer marca gráfica de separação), a sua divagação sobre o significado histórico do dia 6 de Junho de 1944 e sobre o destino das "massas", para narrar em duas páginas um acontecimento extradiegético, posterior à acção, que toma como mais um exemplo de imposssibilidade de fuga definitiva do indivíduo (dele próprio, após a conquista da liberdade individual), à integração nas "massas": *"(...) als ich, Teil einer langen Reihe Gefangener (...)* (KF, 123). O mesmo episódio surge, no texto que estamos a analisar, separado

graficamente do diálogo com o oficial e em sequência cronológica, concluindo a evocação da primeira experiência do narrador como prisioneiro de guerra no campo de internamento em Itália: *"An den folgenden Tagen mußten wir in dem großen Soldaten-Friedhof arbeiten, der auf dem Schlachtfeld von Nettuno entstand"* (FE, 197). Este início abrupto, quase inesperado após o longo dialogo sobre temas literários e políticos, transporta subitamente o leitor para o cenário autêntico do campo de batalha, realidade que os dois interlocutores quase lhe tinham feito esquecer através das suas considerações teóricas sobre o fenómeno da guerra.

Contrariamente ao que acontece com outros passos paralelos em textos de Andersch, neste caso, o hipertexto (o relato), à parte uma ou outra frase, não segue exactamente o hipotexto (a reportagem), na sequência e na composição frásicas; porém ambos contêm a descrição violentamente realista do mesmo cenário macabro dum cemitério militar com longas filas de cadáveres jazendo sobre a terra italiana, e da mesma acção — o seu sepultamento, a cargo dos prisioneiros. A apresentação de grande abundância de pormenores denuncia da parte do narrador a intenção clara de mostrar ao leitor o lado interior e mais oculto da guerra, a sua rectaguarda, geralmente ausente das crónicas de heroísmo ou triunfo no campo de batalha. Ambos os passos concretizam, através da crua revelação dos factos, a concepção de Andersch de que a literatura é essencialmente descrição e, por outro lado, a sua tendência para uma prosa sóbria, directa, da qual está ausente a intervenção do narrador, cujo objectivo é apresentar o real, fazendo falar "as coisas" por si mesmas, plenas de signficado na sua nudez total. Eis alguns exemplos desse despojamento descritivo em ambos os textos: *(...) sahen wir klumpige, unförmige Massen (...). Es waren menschliche Körper. Manche befanden sich schon in Leinensäcken"* (AE, *in* FE, 197); *"Sie waren blauschwarz geworden (...) Sie stanken entsetzlich"* (KF, 124); *"Vielen fehlten Gliedmassen und Köpfe"* (FE, 198). *"Wir bekamen Gummihandschuhe und hohe Gummistiefel, damit wir uns nicht infizierten"* (KF, 124). *"In den schrecklichen Hitze wurden Wasserkanister herumgereicht, aber das Wasser schmeckte nach dem Chlor, mit dem es desinfiziert worden war* (FE, 198/9; KF, 123/4), *"dem Chlor, mit dem man auch die Leichen bestreut hatte"* (KF, 124). Há uma certa diferença estilística entre os dois textos, que testemunham a evolução do escritor para uma cada vez maior objectividade e neutralidade na escrita que são marcas características das obras seguintes. Com efeito, o texto segundo que, como vimos, contém extensos passos de auto-análise e divagações pessoais, apresenta neste episódio uma única quebra de neutralidade descritiva (embora a prespectiva da descrição pertença ao narrador), no momento em que, por meio dum adjectivo, é sugerida a reacção dum colectivo impessoal à necessidade imperiosa de beber a água fortemente desinfectada: *"(...) und <u>angewidert</u> setzte man den Becher nach wenigen Schlucken ab"* (KF, 124, sublinhado nosso).

Diferentemente, no hipotexto, escrito na fase inicial do labor literário de Andersch, o narrador intervém abertamente, assumindo a sua qualidade de ser humano sensível situado num mundo desumanizado, para intimamente conceder a tão penosa actividade o toque de humanidade possível: *"Bei dieser Arbeit half mir der Gedanke, daß ich auf solche Weise dem geschändeten Menschenbild noch einen letzten Liebesdienst erweisen konnte"* (FE, 198). Na parte final do texto, de novo exprime a sua visão desse trabalho como uma experiência necessária para conseguir ter uma ideia completa do absurdo da guerra, e o tom narrativo, apesar do pronome *man* usado como *wir*, readquire toda a pessoalidade que marca aa experiência narrada: *"Es waren schreckliche und traurig machende Tage. Aber es war, alles in allem, gut, daß man auch dieses letzte Blatt des Krieges gesehen hatte"* (FE, 199).

Tendo atingido o termo da análise do relato cuja parte final é dedicada a um episódio mais tarde repetido em *Die Kirschen der Freiheit*, devemos neste momento fazer referência a outro texto de construção peculiar, publicado pela primeira vez em 1950 com o título *Anfang und Ende* e mais tarde, segundo I.Leonard em 1958, com um novo título *Drei Phasen*[1]. Não é um texto de conteúdo novo: é antes a montagem rigorosamente estruturada de trinta excertos transcritos literalmente do relato *Die Kirschen der Freiheit*[2], dispostos em sequência contínua, facilmente agrupáveis em blocos de três extractos com unidade temática, sendo cada segmento textual separado do seguinte não por paragráfo mas por uma simples marca gráfica (barra oblíqua). O próprio autor escreve sobre a técnica usada na estruturação deste texto, decalcado num anterior, mas formalmente original, num curto comentário metatextual, à maneira de "indicações para um índice" (*"Des Autors Inhaltsangabe"*): *"(...), bei denen* [os textos *In der Nacht der Giraffe* e *Drei Phasen*] *ich eine Technik angewendet habe, die man mit den* Cuttern, *dem Filmschnitt*[3], *vergleichen kann"*. (GL, 6). Tanto o título original como o definitivo constituem significativos resumos diegéticos: na verdade o texto apresenta o início e o fim (e também o meio) de um percurso biográfico, isto é, três fases cronologicamente sucessivas constituídas por momentos culminantes duma

---

[1] *Vd.* A. Andersch, *Geister und Leute*, Zürich, 1969, pp. 124-130.

[2] Só neste momento fazemos referência a este texto, embora logicamente pudéssemos tê-lo situado no final da análise do relato, porque precisamente um dos episódios contidos em *Drei Phasen* é narrado aqui pela terceira vez depois de, como vimos, constituir a parte final de *Amerikaner - Erster Eindruck* e ter sido evocado também em *Die Kirschen der Freinheit*, razão porque decidimos proceder em primeiro lugar à análise comparativa destes dois textos.

[3] É evidente neste e em outros comentários sobre técnicas literárias e também na prática da escrita, o gosto de Andersch pela técnica fílmica, sobretudo pelo processo de montagem que ele adapta frequentemente à estrutura textual.

existência. Como se trata da repetição, exacta dum texto anterior, o facto de Andersch o publicar testemunha mais uma vez a sua fixação em certas vivências do passado; demonstra igualmente a verdade e a concretização prática das suas palavras numa entrevista (já transcritas neste trabalho) sobre a sua insistência intencional em determinados factos vividos no período nacional-socialista, que marcaram os traços da personalidade e o rumo da sua vida como escritor.

Destacando eses três momentos fulcrais de uma obra tão variada como é o relato autobiográfico, cujo objectivo último é aliás a descrição de um outro momento culminante (consequência directa daqueles), Andersch pretende, através da especificidade da técnica de colagem de vários segmentos textuais já conhecidos, transcritos sem qualquer comentário, reflexão ou interpretação adicionais, dar maior relevância e um significado mais profundo a certos factos da sua experiência. Porém, estes transcendem horizontes pessoais e adquirem valor universal, subsistindo como testemunhos vivos de um tempo e um espaço, de formas diversas de opressão do indivíduo pelas circunstâncias históricas e políticas, isto é, são excertos de uma realidade extrema elevados à categoria de literatura, a que a técnica de composição usada confere maior impacto perante o leitor.

Esta ideia é expressa do seguinte modo por Irene H.-Leonard, que considera este curto relato autobiográfico na primeira pessoa um concentrado de *Die Kirschen der Freiheit* e o melhor exemplo para demonstrar como, na obra de Andersch, entre a realidade e a arte existe uma relação de causalidade:[1] " *(...) erreicht Andersch durch das schroffe Nebeneinander von Höhepunkten des Grauens eine Entfremdung der ursprünglichen Passagen, so daß sie in dieser neuen Zusammensetzung ihrerseits neue Beziehungen eingehen und dabei schließlich zu entgegensetzten Erkenntnissen führen*".[2] Com efeito, a recomposição de elementos de "horror" selecionados não só estabelece uma distanciação entre narrador e narrado maior que no relato de 1952, como também, por essa mesma razão, causa uma impressão mais eficaz no leitor. Por outro lado, a nova montagem exige dele uma mais atenta colaboração na descodificação do texto para uma correcta situacionação dos factos narrados fragmentariamente, cuja unidade tem de ser reconstituída, cada um na sua cronologia

---

[1] *Cf.* I.Leonard, *op. cit., p. 68.*

[2] *Id., ibid,.* Devemos observar que I.Leonard é a única autora que dá a justa importância a este texto, que a outros críticos passou quase ou totalmente despercebido ou não mereceu atenção especial, provavelmente por ser uma repetição textual. Todavia é essencialmente o facto de constituir uma insistência relativamente a um texto anterior que para nós é extremamente significativo, pois demonstra , no aspecto temático, o peso especial dado pelo autor[a] certos acontecimentos pessoais; no aspecto literário, temos de considerar que a distância que separa o relato de *Drei Phasen* faz dos dois textos objectos estéticos autónomos, diversos também na intencionalidade que lhes confere o autor.

e espaço próprios, a partir da técnica de interpolação usada. O texto, ou mais correctamente o conjunto de textos, contém assim uma estrutura fortemente apelativa[1]: o leitor, embora não tenha de preencher eventuais lacunas diegéticas (no caso de conhecer o texto matricial), é forçado, porém, a reordenar os factos de modo a reconstituir os três momentos evocados: os encontros dos jovens comunistas de Munique, entre os quais o Eu narrador, na taberna *"Volksarthof"* em 1932, a chegada deste e alguns camaradas políticos ao campo de concentração de Dachau em 1933, e finalmente o trabalho de prisioneiros num campo de internamento americano para soldados alemães, em Itália, em 1944. O apelo à imaginação e sensibilidade do leitor é mais veemente se considerarmos, como I. Leonard, com quem estamos em plena concordância, que é necessário estabelecer elos de ligação de causalidade entre as várias partes, o que é obviamente intenção deliberada do autor: *"Noch ist der Zusammenhang dieses dreiphasigen Nebeneinanders undurchsichtig; auch das Bedrohliche, das jedem der drei Abschnitte innewohnt, kann nur erahnt werden". (...) Mit der Steigerung der Ereignisse drängt sich der Zusammenhang auf (...), Das staccato-artige Nebeneinander entwickelt sich zum intensiven Ineinander"*[2].

Ao analisarmos de perto cada segmento textual pertencente a uma das três fases de experiência dolorosa, verificamos um crescendo de intensidade da violência, mas também uma evidente relação de causa e efeito ao longo do relato tripartrido: à perseguição dos comunistas por membros de um grupo SA e ao ataque brutal a um camarada do narrador, segue-se como consequência o ambiente da prisão de Dachau, com prisioneiros políticos e raciais, tentativas de fuga punidas com a morte e fuzilamentos sumários de judeus, e o terceiro momento — o sepultamento por prisioneiros alemães dos montões de cadáveres da batalha de Nettuno —, três andamentos dum aparelho de terror que Andersch, num momento de teor filosofante na obra de 1952, designa como *"die Symphonie der Unmenschlichkeit"* (KF, 125). Tendo como ponto de partida a distância entre a teoria marxista e a prática do partido comunista que, pela rigidez do seu pragmatismo, facilitara passivamente a ascenção de Hitler, essa "sinfonia da desumanidade" segue uma linha evolutiva determinada que culmina na grande hecatombe. Este facto leva I. H.-Leonard a detectar um tom de detreminismo subjacente a este texto, em que os factos falam por si, sem necessidade de

---

[1] Seguimos a terminologia de Wolfgang Iser que considera que os significados dum texto literário são gerados no processo da leitura, sendo portanto o produto duma interacção entre o texto e o leitor, que procede à interpretação textual na sua totalidade e, portanto, à actualização do texto (*vd.* W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, in Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik*, pp. 228-252).

[2] I. Leonard, *id., ibid.*.

comentários, pois a morte tem a última palavra: *"Wir haben es mit einem düsteren Dokument des Determinismus zu tun".*[1] E conclui, estabelecendo a comparação entre esta montagem de textos e o texto de origem: *"So werden die* Drei Phasen, *obwohl den* Kirschen der Freiheit *entnommen, zum Gegenentwurf der* Kirschen, *zu einem Zeugnis der Unfreiheit"*[2]. Com efeito, enquanto por força da vontade humana de resistência e fuga ao destino, o relato apresenta um final aberto a uma mudança — a fruição ainda que breve da liberdade —, *Drei Phasen* apresenta a inexorável caminhada para a degradação e a morte de massas humanas sujeitas a um destino todo poderoso destruidor da consciência individual, afastando assim qualquer posiibilidade de esperança.[3]

Podemos concluir com um comentário de E. Schütz a análise deste texto, curto e ignorado por muitos críticos, mas que consideramos, pelas razões aduzidas, de grande relevância no complexo literário autobiográfico de Andersch; referindo-se aos textos de Franz Kien, Schütz observa: *"Hier muß auch noch* Anfang und Ende *(später als* Drei Phasen, *GL) genannt werden, ein Text, in dem zwar nicht Franz Kien auftritt, der aber drei entscheidende biographische Phasen ineinandermontiert, die Situation der kommunistischen Illegalität, die im KZ und die im Kriegsgefangenenlager. Das geschieht so bruchlos als* Suggestion *ein und derselben Realität, daß er umsetzt, was in Kirschen* die Zeitlosigeit der Geschichte *atmen hieß (S. 36)".*[4]

O texto que a seguir analisamos apresenta como tempo e espaço de acção o ano de 1944 e um campo de prisioneiros nos Estados Unidos; é o último conto do ciclo de Franz Kien — *Festschrift für Captain Fleischer* — e foi escrito em 1971, tal como *Inseln unter dem Winde* e *Brüder*: Antes, porém, da abordagem deste conto, devemos referir brevemente um curto texto muito anterior, provavelmente de 1945, que acusa as

---

[1] *Id., ibid.*, p. 69.

[2] *Id., ibid.*.

[3] Reveste-se de interesse autobiográfico a interpretação que, em nota de rodapé, I. Leonard apresenta como justificação do amargo pessimismo denunciado pela republicação dum texto antigo sob uma forma diferente. A causa profunda teria sido o desencantamento e a visão negativa do escritor face à evolução política do seu país: *"Es muß betont werden, daß die* Drei Phasen *sechs Jahren nach den* Kirschen *erschienen sind, zu einer Zeit also, da Andersch, entmutigt über die versäumten Chance für* ein neues Deutschland, *sich in die Schweiz zurückgezogen hatte". (op. cit., id., ibid.).*

[4] E. Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 42.

marcas de intertextualidade com este: trata-se de *Hundert Pfund*[1], descoberto por Wehdeking no espólio de Andersch na editora Diogenes de Zurique e por ele publicado em 1989. Segundo o crítico, esta história seria provavelmente destinada à revista *Der Ruf* publicada no campo de prisioneiros, pois com o mesmo pseudónimo — Anton Windisch — surgiu o conto *Fräulein Christine* (15/6/1945).

Wehdeking considera muito importante o achado deste curto texto devido à proximidade temática e identidade de espaço relativamente à história de Franz Kien, *Festschrift für Captain Fleischer*. Com efeito, pode considerar-se este conto de 1944/5 como a primeira abordagem das vivências de Andersch no campo de Ruston na Louisiana, onde o seu primeiro trabalho fora nos campos de algodão, de que se encontram ecos no texto de 1971. Sendo a acção do conto posterior e respeitante a outra fase da sua acitividade de prisioneiro no campo de Louisiana (a de enfermeiro), há nele porém, um longo parágrafo que constitui uma analepse relativa a um tempo imediatamente anterior, escrita no mais que perfeito; nele é descrito o trabalho da colheita, por vezes com frases que já figuram literalmente no texto de 1944 (cf. AAL, 66/7). O título *"Hundert Pfund"* reporta-se à quantidade de algodão que cada prisioneiro deveria colher diariamente,[2] excessiva para as possibilidades do protagonista.

A acção do conto, escrito num estilo directo e objectivo, sem descrições nem reflexões, por um narrador na terceira pessoa,[3] reduz-se a um ligeiro conflito entre um dos prisioneiros — Wenzel,[4] e o colectivo dos prisioneiros: como Wenzel, sob o pretexto de estar doente, não colhe a sua parte de algodão forçando assim os outros a trabalhar mais, os prisioneiros estão na disposição de não permitir que ele participe na representação da peça teatral de Wedekind *Der Frühlingserwachen*. É um dos prisioneiros, apenas designado por *"der Maler"*, que é o responsável pela encenação, que intervém, prometendo-lhe a colaboração na peça e tentando convencê-lo a ser solidário com os seus camaradas no trabalho da colheita. O sentido do conto reside na enfatização deste sentimento de solidariedade manifestada por um dos prisioneiros em relação a outro, num espaço pressupostamente hostil como é o cativeiro. Porém, o

---

[1] Cf. V. Wehdeking, *"A. Andersch, Zwei Texte. Zur Datierung und zum Kontext der Nachlaß-Texte"* in *Sprache im technischen Zeitalter*, 112, Dezember, 1989, p. 281.

[2] Este pormenor corresponde rigorosamente à verdade, como se comprova na mais recente biografia anderschiana,(*vd.* S. Reinhardt, *A. Andersch. Eine Biographie, op. cit.*, p. 111).

[3] Wehdeking afirma que estes traços estilísticos são um indício de que Andersch já no campo de Ruston descobrira as obras de Hemingway e Steinbeck (cf. Wehdeking, *art. cit., id., ibid.*).

[4] Não pode deixar de fazer-se a associação entre o nome Wenzel e o de um *"alter ego"* usado por Andersch, com a mesma inicial — Werner.

elemento de maior interesse parece-nos ser a caracterização que o narrador faz de Wenzel e que constitui um contributo para a fixação da identidade de Andersch como prisioneiro de guerra: olhando o extenso campo de algodão sob o céu escaldante de Agosto, entregando-se a fantasias, desculpa-se por não trabalhar, sujeito a sentimentos contraditórios: *"heftiges Mitleid mit sich selbst überkam ihn, und zugleich haβte er sich"*[1]. Libertando-se da realidade do trabalho no campo, Wenzel sonha com o seu papel na peça de Wedekind e o narrador comenta laconicamente: *"Das war seine Welt"*[2]. Conjuntamente com uma certa fraqueza fisica que o impede de trabalhar tanto como os outros[3], manifesta-se em Wenzel uma fragilidade psíquica presente, por exemplo, na sua preocupação com os pais e com Lisa, a viver numa zona de combate no Leste da Alemanha, e sobretudo na sua atitude de desalento e pessimismo face a um mundo a desmoronar-se, tornando qualquer acção ou trabalho desprovidos de sentido: *"Es hat doch eigentlich gar keinen Sinn mehr, daβ man sich für irgendeine Sache auf der Welt noch anstrengt"*[4].

Pode concluir-se que este texto, intencionalmente ou não abandonado por Andersch e publicado postumamente, tem no conjunto da obra anderschiana, tal como outros, o valor de um trabalho prévio que regista as impressões e vivências do momento, posteriormente reevocadas em textos de maior fôlego e peso artístico.

Segundo Wehedeking, o conto *Festschrift fur Captain Fleischer*, antes da sua publicação em volume, fora transmitido como peça radiofónica em Julho de 1968, o que revela a importância atribuída por Andersch ao meio de comunicação da rádio e à eficácia dum tipo de programa por ele próprio iniciado logo em 1946. Tal como consta de um dos manuscritos do seu espólio, o escritor registou entre as fases da sua evolução ideológico-política em relação com a sua obra, uma fase a que chamou

---

1 *Id., ibid.*, p. 282.

2 *Id., ibid.*

3 Note-se por curiosidade que um dos companheiros de Andersch neste campo, depois seu grande amigo, Walter Kolbenhoff, testemunha numa sua obra a "preguiça" de Andersch no esforço da apanha de algodão, de cujo peso ele tentava aliviar por processos pouco ortodoxos; sublinha por outro lado a sua enorme energia para fazer revistas, dando assim conta das preferências de Andersch pela actividade da escrita (cf. Stephan Reinhardt, *op. cit.*, 1991, p. 652).

4 *Id., ibid.*, p. 284.

"tempo de esperança" (*"Zeit der Hoffnung"*) e situou-a em 1945[1], apondo a esta data o título deste conto. Como já se pode deduzir do texto que antes analisámos sobre a primeira experiência como prisioneiro de guerra, é facilmente justificável a ilustração dum tempo de esperança por meio da história que situa Franz Kien num campo de prisioneiros alemães antinazis em Ruston, Lousiana, para onde, como sabemos através das cartas, Andersch foi destacado juntamente com outros soldados opositores de Hitler, e onde serviu como ajudante de enfermeiro. Com efeito, o sentimento de esperança fora já expresso previamente pelo Eu narrador de *Amerikaner-Erster Eindruck*, como resultado da sua atenta percepção dos factos que vai observando ainda na Europa,no seu primeiro contacto com militares americanos, mas também por força duma incontrolável ânsia de "algo de novo" que, na sua óptica, seguramente irradiaria para todo o mundo a partir dum país novo como a América.

Deste modo, depois do relato directo na primeira pessoa do narrador de *Amerikaner-Erster Eindruck*, o *"alter ego"* F. Kien é apresentado como protagonista duma experiência que, em súmula, o faz viver a liberdade (paradoxalmente atrás de arame farpado), mas também a tolerância e a generosidade, mesmo face ao adversário, de um oficial médico americano. O capitão Fleischer corporiza assim a mentalidade de toda a América da era de Roosevelt, uma espécie de "metonímia" viva das qualidades humanas de todo um povo visto através dos olhos maravilhados de um ex-soldado alemão até aí inserido num universo de desumanidade, e ainda mal refeito dos acontecimentos extraordinários de que acabara de ser protagonista: a fuga a uma guerra odiada, a consequente prisão e uma viagem para e através dos Estados Unidos até a um campo de internamento. Na sua nova realidade F.Kien, pouco interessado nas informações sobre o partido comunista alemão fornecidas por um companheiro de campo ex-emigrado na Checoslováquia, concentra-se apenas nas vivências pessoais do momento, que constituem o pano de fundo do seu mundo interior ao longo da diegese: o desinteresse pelas questões ideológicas e o inebriamento face à natureza e ao ambiente humano que o rodeiam.

Na forma de psiconarração o narrador (como em todas histórias de F.Kien, autorial com frequentes cedências a uma situação figural, portanto com a perspectiva do protagonista ou de outras figuras), apresenta um F.Kien para quem mais importante que qualquer ideologia é a prática concreta do comportamento humano sobretudo em circunstâncias especiais como é um campo de prisioneiros de guerra, e mais interessante que a revolução é a paisagem outonal dos campos do Mississipi: *"Es interessierte ihn nur halb. Während er die Landschaften und Städte betrachtete, hatte*

---

[1] Cf. A. Andersch, manuscrito de *Der Erzählte* , onde pode ler-se, entre outras, a anotação seguinte: *Die Zeit der Hoffnung 1945. Festschrift für Captain Fleischer.*

*er genug damit zu tun, über die phantastische Tatsache nachzudenken, daß er aus dem Krieg hatte flüchten können und jetzt durch Amerika fuhr"* (FCF, *in* AAL, 64)[1].

Analisando o manuscrito desta obra obtêm-se dados curiosos sobre a génese da sua composição, na medida em que Andersch faz observações sobre possibilidades da forma a ser usada: ou a forma de evocação feita por F. Kien vinte anos mais tarde, ou a narração a partir da perspectiva de Fleischer, ou ainda mais linear (cf. Man. 784867, DLA, Marbach). É a primeira opção formal que é efectivada na versão publicada e incluída na narração duas vezes seguidas, constituindo assim uma informação metanarrativa, em que o texto é caracterizado como a recordação dum episódio passado. A partir duma situação figural, em discurso indirecto livre de Kien, o leitor pode situar com exactidão o acontecimento na biografia do autor: *"Daran konnte er sich erinnern, zwanzig Jahre später, an das Gefühl (...)". "Es war äußerst merkwürdig, aber er wußte nach zwanzig Jahren nicht mehr (...)* (AAL, 67). Uma outra anotação no manuscrito não foi posta em prática: o uso do pronome pessoal na primeira pessoa do singular e na perspectiva de Fleischer, formas de narração usadas em longos passos do manuscrito: *"Ich saß auf den Stufen vor dem Ward und überdachte unter dem wolkigen Nachtimmel (...). Heute, während ich Blumen sammelte (...);* mas logo a seguir as anotações são feitas na terceira pessoa, tendo as frases como sujeito da acção F. Kien: *"K. sitzt+schaut hinter der hospital-baracke".* (Man. 784867, Marbach).

Como que para fazer um compromisso entre várias situações narrativas plausíveis, Andersch deu á história um título que lhe confere o carácter de "homenagem" a uma das personagens — o capitão Fleischer, que podemos considerar o protagonista no sentido de "herói homenageado"[2] à volta do qual gira a diegese, enquanto a figura central de F. Kien desempenha o papel de personagem - observador e incarna frequentemente a voz e a focalização do que observa, sendo o texto narrado na terceira pessoa. Assim, ao fixar a forma narrativa, Andersch desviou a perspectiva de Fleischer para Kien, mantendo aquele como objecto privilegiado da narração e da observação e alvo da "homenagem" comovida e exaltante do seu focalizador. Esta perspectivação é explicitamente apresentada pelo narrador que se serve da comparação

---

[1] Note-se a diferença de discurso usado na apresentação do mesmo facto em dois passos diversos: nesta citação a focalização pertence a F.Kien, na qualidade de figura reflectora, contemplador da paisagem exterior e simultaneamente do seu mundo interior; pelo contrário, num passo anterior que refere também a deserção do protagonista, o narrador autorial é o centro orientador da perspectiva aliás logo a seguir cedida à personagem, numa constante alternância de situações narrativas: *"Nachdem es Franz Kien gelungen war, aus dem Krieg zu flüchten (...)"*, (AAL, 63).

[2] Note-se que Fleischer pode ser considerado um "herói" no sentido tradicional de personagem "positiva", dotado de qualidades relevantes, o indivíduo sem mácula, generoso e dedicado, que se torna figura preponderante e respeitada no meio em que se move, neutralizando conflitos e dissidências, lutando contra a injustiça e modificando atitudes menos correctas de outros.

entre a operação mental da sua memória e o registo duma câmara cinematográfica (*"the camera eye"*, segundo a terminologia usada por D. Cohn): *"Captain Fleischers Bild hingegen hatte sein Gehirn gut auswendig gelernt. Beispielweise konnte er die Szene, wie der Arzt im Offiziersrang (...) auf das Hospital zukam, jederzeit hervorholen und ablaufen lassen wie einen Film"* (AAL, 67).

O crítico Manfred Durzac, que julgamos não ter consultado os manuscritos, define do mesmo modo a figura de F. Kien. *"Der Erzähler F. Kien(...) steht nicht nur als beobachtender Berichterstatter, sondern auch in der Unvoreingenommenheit seiner Lernbereitschaft zwischen den beiden politischen Antipoden, (...), Maxim Lederer (...) und dem (...) jungen Soldaten Frerks"*[1]. Com efeito, a constelação actancial apresenta um perfeito triângulo ideológico formado pelo observador atento e imparcial F. Kien (de cujo passado recente é referido o facto decisivo da sua deserção do exército hitleriano) e pelos representantes dos dois extremos ideológicos: o ex-funcionário comunista, refugiado político em Praga, desiludido com a prática do seu partido e o ainda convicto nazi, fiel á sua "honra de soldado" e ao casaco do uniforme alemão que envergava mesmo como prisioneiro.[2] Porém, impondo-se à divergência ideológica que constitui o pano de fundo em que se movem estas três figuras e de que resulta um certo conflito, surge a personagem-fulcro da narração, o capitão Fleischer, cuja visão pessoal do mundo e prática diária de vida de sobreleva todas as ideologias, relativizando-as. A função desta figura é assim demonstrar, não por meio da exposição de ideias mas apenas pelo comportamento em relação aos seus semelhantes, que é possivel e desejável a superação da teoria abstracta pelo pragmatismo concreto e humano: na sua qualidade de médico trata devotadamente o nazi Frerks e protege-o contra o ostracismo a que o tinham votado os seus camaradas devido à sua fidelidade ao regime; acontece assim que um judeu americano adopta generosamente o alemão, pressupostamente antisemita, defendendo-o contra o desprezo de outros alemães — situação anómala, encenada no texto não sem uma certa ironia do narrador. A intenção irónica e crítica é acentuada pelo facto de todos os outros soldados se terem facilmente adaptado ao seu papel de prisioneiros a serem "reeducados" segundo normas da democracia americana (o chamado *"re-education programme"*), enquanto na prática do convívio humano do dia a dia tomam atitudes discriminatórias,

---

[1] Manfred Durzac, *"Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart: Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen"*, Stuttgart, 1983, p. 357.

[2] É interessante constatar que Andersch atribui este traço da sua biografia pessoal (a desilusão provocada pela actuação do partido comunista), não ao *"alter ego"* Kien, como é sua prática constante, mas a uma outra figura do universo ficcional-autobiográfico que, assim como as outras, podemos considerar autêntica; segundo S. Reinhardt, Andersch narra fielmente neste texto a história real do prisioneiro, o cabo Frerks.

semelhantes às usadas correntemente pelo nazismo com base em falsas ideologias raciais. Durzac comenta esta situação levando-a ao extremo, afirmando que o cúmulo da ironia consiste na apresentação de Frerks, o nazi, como o bode expiatório, isto, é transformado em "judeu", vítima do sseus camaradas com atitudes "nazis"[1].

Dividido em três partes, o conto inicia-se com uma descrição em que abundam elementos cromáticos (portanto tipicamente anderschiana), caracterizadores de um lugar não determinado; surge depois o sujeito na terceira pessoa do plural, sem antecedentes a que possa ser referido, mas logo a seguir "eles" são definidos como portadores de uniformes do exército americano com o sinal de prisioneiros de guerra, entre os quais surgem os protagonistas. É apresentada a descrição da paisagem contemplada por Kien durante a viagem de comboio através da América até à chegada ao campo de Ruston, descrição entrecortada de referências às personagens e à sua história prévia; na primeira parte do texto não há propriamente, nem em esboço, o que possa chamar-se acção. O episódio que contém a rede e o conflito das relações entre as quatro figuras, com insistência na posição do capitão americano face ao soldado nazi, prenche toda a segunda parte, a mais longa, com passos narrados que são da responsabilidade do narrador ou da figura do observador/reflector F. Kien, e outros em forma dialogada, contendo analepses relativas às actividades anteriores dos prisioneiros nos campos de algodão e à curta história de Maxim Lederer no seu exílio em Praga e depois do retorno à Alemanha.[2]

A figura de Fleischer, que o narrador descreve fisicamente, é caracterizada pelos seus gestos e atitudes, mas fundamentalmente pelas suas palavras, cuidadosamente anotadas pelo observador/repórter no seu diário[3], palavras pronunciadas em momentos sucessivos, transcritas na sua língua original, e que contêm a reacção crítica do médico ao facto de Frerks ter sido isolado pelos camaradas e ser um marginal dentro do campo: *"It's easy to hate, easier than to love"* (AAL, 70); *"Can we go a way together?"* (AAL, 73); *"Nobody talks to him"* e *"He must be taken into the crowd, not segregated"* (AAL, 74). Estas frases, que consubstanciam a actuação do capitão perante um prisioneiro aparentemente empedernido na sua fé nacional-socialista e incapaz de "reeducação" para valores democráticos, testemunham a crença

---

[1] M. Durzac, *id., ibid.*.

[2] Estas referências à vida dos soldados alemães prisioneiros dos americanos integrada na ficção autobiográfica, confere a esta também um certo interesse documental, predominante em outro tipo de textos, como em breve veremos.

[3] A frase *"F. Kien notierte sich am Abend in sein Tagebuch, das er damals führte, einzelne Sätze (...)* (AAL, 74) leva-nos a formular a questão se Andersch atribui ao seu *"alter ego"* a actividade da escrita diarística que ele próprio praticara nesse tempo, eventualmente na obra inédita *Tage- und Nächtebuch.*

americana (concretizada num comportamento individual) nas possibilidades de recuperação humana e cívica, revelam a humanidade de Fleischer e simultaneamente dão o tom da intencionalidade de Andersch ao escrever mais esta evocação de F.Kien ele mesmo. A personalidade marcadamente generosa e idealista do capitão é caracterizada desdenhosamente pelo ex-comunista Maxim com traços de superioridade rácica (o que em absoluto justifica a interpretação de Durzac acima referida): *"Diese Juden mit ihren Illusionen"* (p. 70).e mais adiante, dirigindo-se a Frerks: *"Captain Fleischer ist Jude (...) Huh, huh, huh, richtiger Jude!"* (p. 74). Mais tarde o contacto com *este* americano sugere-lhe mesmo um comentário generalizado a todo um povo, que ele vê em contraste com os alemães, mais uma vez considerados "superiores": *"Wir sind nicht so sentimental wie die Amerikaner"* (AAL, 73).

A primeira frase pronunciada por Fleischer junto à cama do doente Frerks — *"it's easy to hate, easier than to love"* — resume de forma sentenciosa, embora com a simplicidade duma constatação, o facto de o sentimento do amor ser dominado pelo culto do ódio, então reinante no mundo dividido em dois vastos campos de hostilidade recíproca, de que o microcosmos do campo de prisioneiros seria uma imagem que, na visão humanitária de Fleischer, era urgente corrigir. O conteúdo da frase é objecto das reflexões de Kien (apresentadas em discurso indirecto livre), que se pergunta a si mesmo a quem seriam dirigidas tais palavras, ao cínico Maxim, a Frerks ou até ao próprio Fleischer, sendo portanto os três homens considerados como capazes de odiar, embora com alvos e motivos diversos. Esta conclusão alarga o âmbito da frase, que assim ultrapassa o caso concreto narrado na diegese e ganha um sentido global de crença implícita no triunfo do amor sobre o ódio, apesar de a experiência da realidade demonstrar objectivamente o contrário. A questão posta a si mesmo por F. Kien — *"Wie aber, fragte sich Franz Kien, wenn Fleischer weder den einen noch den anderen gemeint hatte, sondern sich selbst?"* (AAL, 70) tem como resposta a actuação da personagem no decurso da acção; na realidade as contínuas tentativas de contacto mais profundo com Frerks, as conversas que, perante o silêncio do soldado, se tornavam monólogos, poderiam conter uma lição de tolerância para qualquer dos visados.

É após a narração de Fleischer de uma viagem no Mississipi, que Frerks ouve sem comentários, que, depois duma pausa, Kien regista a sua pergunta súbita e aparentemente deslocada, a que Frerks não dá resposta (a evocação de F.Kien não contem quaisquer palavras ou sinais de exteriorização dos pensamentos ou sentimentos do soldado): *"Can we go a way together?"*. Kien observa a dificuldade ou mesmo a

impossibilidade de traduzir a frase em alemão sem alterar o tom "não sentimental" em que fora proferida (é a propósito deste facto que Maxim denuncia o excessivo "sentimentalismo" dos americanos). Formulado independentemente do contexto da conversa sobre a viagem, pode considerar-se que o seu verdadeiro enquadramento natural, assim como o de todas as outras pronunciadas pelo americano, é o próprio ambiente do campo, onde reina a tolerância, e o seu significado profundo comporta uma lição prática de amor ao próximo (mesmo "inimigo"), um verdadeiro manual de humanidade activa. Na sua subtileza, a pergunta é como que a sequência lógica da frase anterior; à afirmação do poder do ódio sobre o amor, Fleischer contrapõe a possibilidade dum pacto de entendimento entre os homens concretizado num "caminhar em conjunto" de presumíveis "inimigos", realizando portanto um passo em frente na tentativa de reconciliação entre os povos, especificado no caso de Frerks, através da última frase anotada por Kien: *"He must be taken into the crowd, not segregated"*. Esta atitude é exemplificativa de todo um programa de actuação cujo objectivo é a integração de todos os homens num plano humano supra-ideológico e, tacitamente, contém uma crítica ao abuso e aos perigos da crença fanática (dos nazis) na ideologia. Na terceira parte do conto o narrador apresenta o resultado da influência da atitude de Fleischer sobre Frerks, que finalmente abandona o seu antigo uniforme e também o isolamento, socializando-se através da amizade com um prisioneiro de convicções políticas totalmente opostas às suas: "*(...) erst nachdem man ihnen Filme aus den Konzentrationslagern vorgeführt hatte, legte er sie [o uniforme] ab. Er befreundete sich mit einem Kleinbauern aus der Eifel, einem alten Mann, der als primitiver Anarchist und Eigenbrödler vor dem Kriegsgericht gestanden hatte*" (AAL, 74/75).

O mesmo motivo de tolerância e humanidade contido nas falas de Fleischer está patente na sua opinião sobre as condições do campo, apresentada em discurso indirecto pelo narrador: *"Der Arzt (...) sprach sich gegen den Stacheldraht aus (...). Er sagte, man sollte solche Lager ohne Stacheldraht einrichten."* (AAL, 74). O espírito liberal e a generosidade de sentimentos do médico levam-no, pois, não só a pronunciar-se com veemência contra o "tratamento injusto" a que Frerks é sujeito

pelos camaradas mas, inesperadamente, abrangem também normas elementares em campos de prisioneiros, o que igualmente revela um elevado grau de idealismo.[1]

À sensibilidade do americano à existência, para ele inútil, do arame farpado, corresponde da parte de F.Kien, estranhamente, um sentimento oposto: é-lhe totalmente indiferente a presença de um objecto que, na realidade, materializa a sua falta de liberdade. Esse sentimento revela um pouco mais do protagonista Kien que nesta história, como vimos, se afasta um pouco do centro da diegese diluindo-se no papel de observador para ceder o primeiro lugar a outra personagem. No decurso do texto vários passos registam a sua maneira de olhar as circunstâncias específicas da sua nova condição de prisioneiro. Logo no início da diegese Kien manifesta uma curiosa sensação de bem-estar físico em relação ao facto banalíssimo da troca do uniforme alemão por outro: *"Es war besonders angenehm, in den leichten Schuhen mit den geriffelten Gummisohlen zu gehen"* (AAL, 63)[2]. Durante a viagem de comboio através do estado de Louisiana é visível o seu êxtase na contemplação da paisagem, que domina totalmente o seu próprio espírito, esquecido da sua situação real nesse momento, a caminho dum campo de internamento: *"Später gelangten sie auf die flachen Trockenböden von Louisiana, leeres Land, Land für lange, eintönige Wanderungen, wie Franz Kien sie liebte, über trockenes Präriegras, das knisterte, durch brüchigen Kiefernwald"* (AAL, 65). Esta descrição viva da paisagem (que é um pouco mais longa), apresentada pela voz do narrador mas focalizada por Kien, caracteriza este, associando-o com os aspectos da natureza e com os espaços por meio dum processo que corresponde à "teoria do correlato objectivo", expressão cunhada

---

[1] Esta atitude, atribuída por Andersch a um protagonista do mundo ficcional, deve ser confrontada com um passo de uma reportagem sua sobre um outro campo de prisioneiros alemães nos E. Unidos, Fort Getty, onde ele testemunha precisamente o mesmo comportamento: um dos professores da Universidade de Harvard, que ministrava aos prisioneiros aulas sobre Literatura Americana, demitiu-se desse trabalho como forma de protesto pelo facto de o Ministério da Guerra não satisfazer o seu desejo de que fosse removido o arame farpado à volta das barracas dos prisioneiros (cf. A. Andersch, "Getty oder die Umerziehung in der Retorte", in *Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik.* Juli, 1947, Heft 7, pp. 1089-1096). O repórter Andersch generaliza: *"Die Handlung des Professors Jones darf als stellvertretend gelten für den Geist, der jedes einzelne Mitglied des Lehrkörpers erfüllte"* (art.cit., p. 1091). Podemos pôr a hipótese de que este era o espírito partilhado então por muitos cidadãos americanos e, nesse sentido, também pelo médico de Fort Ruston, ou então, o que será mais provável, Andersch partiu da sua experiência de Fort Getty, extrapolando intencionalmente um facto autêntico, transferindo-o para outro lugar e circunstâncias, a fim de usá-lo como elemento relevante na caracterização duma personagem, recurso habitual na escrita de ficção, ainda que autobiográfica.

[2] Esta sensação expressa pela figura reflectora F. Kien que se segue a outra de teor semelhante (*"Sie bekamen die bequem geschnittenen, olivgrünen Drillichuniformen der amerikanischen Armee, mit grossen weissen Prisoner-of-war Zeichen auf den Rücken"*, p. 63) não pode deixar de conter nas entrelinhas a evocação, por contraste, do pesado e deselegante uniforme alemão. Este confronto é, aliás, objecto de longa e cuidada observação do Eu narrador do relato *Amerikaner-Erster Eindruck*, o que revela a importância que lhe é dada por Andersch, como sinal material da diferença entrer as concepções e espírito dos dois exércitos e dos dois povos.

pelo escritor T. S. Eliot, que Andersch usa frequentemente na sua escrita, e muito particularmente neste texto. É essa a opinião de Irene H.-Leonard: *"Die Korrelation zwischen Empfindung und geographischen Entsprechungen wird hier noch subtiler (dafür auch umso konsequenter) als in den anderen Geschichten durchgeführt"*[1].

Essas correlações entre objectos e emoções pessoais são mais acentuadas no início da segunda parte do texto e através delas é reiterada a sensação de liberdade interior do protagonista; em discurso indirecto livre este é apresentado olhando os círculos descritos por uma águia no céu coberto de nuvens, sem que, todavia, tal visão incuta no prisioneiro o desejo de liberdade (os pássaros são como já afirmámos, um dos símbolos anderschianos para a liberdade). Com uma certa ironia o narrador apresenta depois, em monólogo citado, os pensamentos de F. Kien: *"Nach allen Gesetzen der Metaphorik, dachte F. Kien, ist dieses Vieh dort oben dazu da, mich verrückt zu machen"* (AAL, 65); e logo mudando de registo formal, prossegue em discurso próprio (mas na perspectiva de Kien) que finalmente se apresenta como discurso indirecto livre: *"doch er empfand nur die Lautlosigkeit des Flugs über dem Lager der ebenen Landschaft (...). Der Stacheldrahtzaun in der Ferne war nichts als ein filigranes Gitter ohne Bedeutung" (id., ibid.).* Este pensamento é completado no final da diegese, em relação com a discordância de Fleischer da manutenção do arame farpado: *"Er selber sah nicht, wie Fleischer, den Stacheldrahtzaun, sondern das Tälchen dahinter, mehr eine Geländefalte, ganz in Braun und gelb getaucht, mit den Bäumen am Horizont (...)"* (AAL, 74); este é uma vez mais um registo poético de descrição paisagística a que corresponde um estado de alma (um "correlato objectivo", segundo T.S.Eliot). Com razão conclui Irene H.-Leonard sobre o significado da prisão americana para Kien/Andersch: *"Das Gefangenlager ist für ihn kein Käfig, im Gegenteil, es wird zum Paradies der inneren Freiheit"*[2].

Um outro aspecto da visão de F. Kien da América é materializado em três figuras, totalmente marginais à diegese, sem qualquer relação entre si, mas que perduram na memória de F.Kien após vinte anos, e que o leitor não pode deixar de considerar como fazendo parte de um todo portador de significado: um homem idoso

---

[1] I. Leonard, *op. cit.*, p. 51.

[2] *Id. ibid.*. É interessante e simultaneamente revelador da riqueza da narrativa ficcional, cotejar estes passos com a sobriedade das palavras de Andersch nas cartas, dirigidas do campo de Ruston a sua mãe, das quais transcrevemos alguns passos soltos: *"(...) geht es mir gut, die Unterbringung ist tadellos und die Verpflegung so gut, daß man sie nicht beschreiben [kann]: sie würde einfach nicht geglaubt werden"* (EWL, 45);"Dann gibt es einen haufen interessanter Leute, Bücher, herrliche Sinfoniekonnzerte (...). Du siehst, ich habe viel, viel zu tun" (EWL, 46, carta de 17. 11. 1944; *"Weißt Du, wo ich Deinen Geburtstag begangen habe? In einem Pullmanzug auf der Fahrt am Mississipi entlang, als ich hierher nach Louisiana kam. Kolossal, was ich alles in diesem Jahr gesehen habe"* (EWL, 47, carta de 12. 2. 1944).

divisado na gare de Washington, que F.Kien designa de *"Senator"*, um negro que nos campos de algodão levava aos prisioneiros água gelada, e um velho operário negro vestido com uma camisa de cor "vermelho-tijolo"[1] numa estação do Tennessee, com o qual o protagonista estabeleceu uma certa cumplicidade: *"Als F.Kien ihn betrachtete, sah ihn der Neger lange an, ohne sich zu bewegen, ohne zu lächeln"* (AAL, 75). A última imagem do texto culmina o quadro idílico da América "de" Kien/Andersch em 1944/45: *"Er hatte einen ruhigen Herbst und Winter in Louisiana verbracht, in dem alten Sklavenland" (id., ibid.);* ao ver do comboio uma casa de madeira simples e modesta, sentiu desejo de ficar ali. Para além duma atracção pela vida natural e rústica[2], há neste desejo também uma tentativa de identificação com o seu semelhante, socialmente distanciado de si mesmo (pobre e negro), um gesto que visaria a neutralização de todos os preconceitos de raça e ideologia, uma manifestação de humanismo activo que é, no fundo , a "lição" de Fleischer e o significado profundo da história: a adesão a um compromisso com o homem. I. H.-Leonard exprime esta ideia com as palavras seguintes: *"In seiner tätigen Menschlichkeit verkörpert er* [Fleischer] *Anderschs Synthese aus ideologischem Engagement und Individualisierung, aus Sozialismus und Freiheit"*[3].

Confrontando-nos com o comentário de Wehdeking a esta história de F.Kien (a que ocupa mais longamente o crítico, que lhe dedica quatro páginas), parece-nos ver na sua análise um peso excessivo no que diz respeito às implicações estabelecidas entre o texto e a situação política europeia no ano de 1968. Wehdeking interpreta o episódio de Ruston em 1944 à luz dos acontecimentos contemporâneos da escrita do texto, a chamada "Primavera de Praga" e a invasão soviética da Checoslováquia, (que tem correspondência na figura de soldado Maxim) e também o designado "Maio de 68" em Paris.[4] Consideramos ser pouco rigoroso fazer um paralelo tão pronunciado entre as reflexões do protagonista-observador sobre uma das personagens e a intencionalidade do autor real num tempo concreto da escrita, uma vez que é, pelo menos, ousado fazer tais extrapolações do mundo real para o ficcional (embora autobiográfico) e do tempo

---

[1] Wehdeking, acentuando o significado político-social do conto associa a cor da camisa da personagem à cor da revolução: *"(...) als Vertreter einer sozial benachteiligten Rassenminorität tritt der Streckenarbeiter in der verblichenen Farbe des sozialistischen Revolution auf"* (*op. cit.*, 1988, p. 130).

[2] Durzac chamou a atençao para o facto de a imagem idealizada que Kien faz da América oferecer também traços do primitivismo do tempo dos pioneiros, justificando a sua opinião com o sinal topográfico da casa de madeira e a expressão de desejo do protagonista de um regresso ao elementar e autêntico que, significativamente, marca o fim da diegese.

[3] I. H.-Leonard, *op. cit.*, p. 52.

[4] Cf. Wehdeking, *op. cit.*, 1983, pp. 129/30:

de escrita para o tempo de vivência autêntica. Assim, um dos três níveis possíveis de leitura da história apontados por Wehdeking é o seguinte: *(...) und, impliziert durch die Handlungsweise Captain Fleischers, als Aussage des nun 55 jährigen Schriftstellers über die richtige Art des Engagements vor dem Zeithintergrund des Prager Frühlings (...) (aber auch des Pariser Mai und des sich formierenden Studentenprotests gegen den Vietnamkrieg hüben wie drüben"*.[1] Não nos parece possível partir de uma análise textual imanente para a conclusão imediata de que a evocação de Kien/Andersch do episódio entre o médico e o soldado exprima linearmente as preocupações e as posições do escritor face a certos factos políticos contemporâneos da escrita. Embora, obviamente, possa haver um reflexo da actualidade do narrador-evocador no objecto evocado, não é lícito considerar este um meio de expressão dessa mesma actualidade. Esta é uma questão crucial (que expusemos largamente no capítulo I deste trabalho), latente em toda a literatura autobiográfica (ainda que escrita na terceira pessoa, como é o caso do ciclo de F. Kien): a da distância entre os dois Eus, o Eu que evoca e o que é evocado, da separação entre duas identidades que são simultaneamente a mesma e uma outra. Sendo assim, F.Kien, observando as atitudes humanitárias de Fleischer, pensa e sente através da sua focalização restrita, a possível no momento dado. O leitor real, é certo, pode à luz dos seus conhecimentos posteriores, descobrir eventuais relações entre as vivências e reflexões do protagonista e o pensamento ulterior do autor real, mas não partir deste para aqueles.[2]

Dos outros dois níveis de leitura do conto referidos por Wehdeking, um já foi por nós analisado: *"(...) als lebendige, oft szenisch verdichtete Reisebeschreibung durch Amerika"*[3]. O outro nível de leitura é curiosamente registado também por Irene Leonard, e inscreve-se na linha de evolução traçada pelo autobiógrafo Andersch através da alteridade da figura de F.Kien, por ele criada para expor mais livremente as suas vivências interiores (cf. os comentários do autor no posfácio da obra *Der Vater eines Mörders*). Neste sentido, a personalidade de Fleischer apresentada com a usual sobriedade estilística de Andersch, tão admirada por F.Kien (mesmo venerada, pois elevada à categoria de modelo de humanidade para si e para os outros), leva-o a descobrir a essência humana em toda a plenitude da doação aos semelhantes, de

---

[1] *Id., ibid.*.

[2] Este seria um processo mais ou menos paralelo ao que caracteriza o chamado método biografista de análise de escritos pessoais (que liminarmente rejeitamos, como já logo de início declarámos): partir de uma determinada vivência do passado de um autor para ver numa certa obra a reconstituição exacta desse momento e fazer desta o espelho fiel daquela. Igualmente não consideramos aceitável partir das experiências presentes para justificar um determinado tom na escrita evocativa de um episódio passado.

[3] Wehdeking, *id., ibid.*.

entrega a uma actividade consciente e útil que, por sua vez, o impele a ultrapassar a sua própria fase de introversão deliberada, egocentrista e sem qualquer objectivo, apresentada em *Die Kirschen der Freiheit*. Wehdeking exprime este outro nível de leitura do texto do seguinte modo: *"als Wiedergabe der Bewußtseinslage des sich allmählich aus der Introversion lösenden dreißijährigen Andersch im Porträt Franz Kiens"*.[1] Na mesma linha interpretativa escreve I. H.-Leonard : *"Bei aller Untertreibung spürt man in jedem Satz, daß die Phase der* totalen Introversion *überwunden ist"*[2]. Ambos os críticos, partindo da figura de F. Kien, sublinham a evolução do escritor que, tal como o seu *"alter ego"*, depois da experiência da América como prisioneiro, ganha da vida uma concepção diferente, abandonando por um lado a miragem de qualquer enganadora ideologia, e por outro recusando definitivamente uma atitude de interiorização despojada dum compromisso activo e pragmático com a humanidade. Esse é, aliás, o sentido claro das palavras que Andersch escreveu em 1969, registando a terceira fase da sua evolução, depois do compromisso de militante comunista e da fase de introversão, transformação fielmente mantida até à morte: *"Ich mag das Wort Engagement nicht mehr, während das Wort Humanität für mich nichts von seinem Wert verloren hatte"* (HB, 10).

Há um outro aspecto no significado profundo do texto que estamos a analisar, que merece a nossa consideração e foi também largamente focado por Wehdeking:. Não é possível fazer dele uma leitura completa sem o situar no contexto pessoal e histórico vivido por Andersch no momento da escrita (embora sem extrapolações): assim, se na reportagem autobiográfica *Amerikaner-Erster Eindruck*, cujo tempo é imediatamente anterior ao de *Festschrift*, tal como verificámos, a imagem idealizada da América não é toldada por quaisquer sombras ou reservas mentais da parte do Eu narrador, o mesmo não pode dizer-se deste texto, em que Wehdeking divisa um certo pessimismo face às possibilidades de igualdade racial e de entendimento entre os povos: *"Der im politisch so frustrierenden Jahr 1968 entstandene Text mit seinen Anspielungen auf den Niedergang der Kommmunistischen Partei (...) mündet in die* Einsamkeit der Länder, *eine Formel für das Unvermögen der Machtblöcke und*

---

[1] *Id., ibid.*, p. 129. De modo idêntico ao observado a propósito do outro nível de leitura fixado por Wehdeking, notamos que também neste é feita uma aproximação nominal entre Kien e Andersch. A situação de paralelismo é, todavia, muito diferente nesta identificação que é, aliás, a técnica narrativa constante em todo o ciclo de F.Kien: com efeito, nesta afirmação a questão é formulada dum modo diferente do que acontece na anterior, uma vez que se considera a aproximação entre o "estado de consciência" do autor real (que na data da acção diegética do conto "tinha trinta anos") e o seu retrato plasmado na figura ficcional de F.Kien o que é, como vimos, um pressuposto narrativo escolhido intencionalmente por Andersch.

[2] I. H.-Leonard, *op. cit.*, p.51.

*Gruppierungen, einander mit echter Freundschaft zu begegnen. Dies gilt auch für die Beziehung zwischen den Rassen"*[1]. A este comentário seguem-se exemplos colhidos no texto de F.Kien.

Com efeito, entre a escrita do primeiro e do segundo texto, a experiência de Andersch levou-o à correcção da visão utópica que tivera da América em 1944, então considerada um modelo de igualdade e democracia. A sugestão desse pessimismo pode ser vista na reflexões sobre o destino dos intervenientes no episódio em Ruston, vinte anos depois, reflexões que o narrador de 1971 atribui ao protagonista exprimindo-se em discurso indirecto livre, num momento em que é clara a contaminação entre as duas instâncias produtoras do discurso; com efeito, na pergunta que Kien formula para si mesmo oculta-se a resposta implicitamente pessimista dada nas frases que se lhe seguem: *"F. Kien überlegte manchmal, wo er, wo Maxim Lederer, wo Fleischer und Frerks zwanzig Jahre später sein würden. Oder der Neger (...). Wie würden sie leben, jeder für sich, zwanzig Jahre später? Er dachte niemals an die Revolution, sondern nur an die Länder. Amerika, Tennessee. Gibraltar, Europa. An die Einsamkeit der Länder"* (AAL, 75).

A evolução da concepção anderschiana do "sonho americano" de Lincoln e de Roosevelt apreendida no campo de Ruston (e depois nos de Kearney e Getty) até ao momento da grande desilusão[2] deve ser analisada mais detalhadamente e com base em outros textos, um dos quais uma reportagem publicada em 1947, em que é confirmada a concepção da política americana como a ideal e um modelo a seguir no Ocidente, especificamente na Alemanha então dividida e ocupada pelas potências vitoriosas. A reportagem, já acima referida, tem como título *"Getty oder Die Umerziehung in der Retorte"* e regista a experiência de um tempo um pouco posterior

---

[1] Wehdeking, *op. cit.*, p. 130.

[2] Importa neste momento chamar a atenção para o facto de Wehdeking dedicar várias páginas do seu estudo à importância da passagem de Andersch pela América, para explicar a grande esperança que dominou a sua vida durante algum tempo (sintomaticamente, o capítulo a isso referente tem como título as seguintes palavras de Andersch: "So begann meine Hoffnung: *Herbst 1944 bis 1945"* (Wehdeking, *op. cit.*, p. 20). A experiência americana não só lhe revelou uma prática da política, mas também lhe proporcionou o contacto com os escritores da denominada *"lost generation"*, levando-o a descobrir as suas afinidades com esse tipo de literatura (Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Caldwell e Saroyan). Fazendo o confronto com a mesma influência em outros escriotres alemães, Arno Schmidt, W.Koeppen, H.W.Richter e H. Böll, que pouco a pouco se foram afastando dos modelos literários e da temática da política americana, conclui Wehdeking: *" (...) so fällt auf, daß nur Andersch bis in die zweite Hälfte der 70 er Jahre (...) dem Erbe des* spirit *of '76 in den USA nachspürte" (id., ibid.*, p. 22).

ao tempo diegético da história de F.Kien[1] que acabámos de analisar: é a sua experiência num outro campo de prisioneiros americano, Fort Getty, onde efectivamente Andersch esteve internado durante os últimos dois meses antes do regresso à Alemanha, e onde seguiu um curso de administração.

O Eu narrador-repórter, usando a forma da primeira pessoa do plural, assumindo-se portanto como uma voz colectiva, num estilo poético que ultrapassa a aridez dum simples relato exalta o sentimento de liberdade experimentado pelos prisioneiros à chegada ao campo: *"Das Gespinst der Jamestown-Brücke spannte sich silbern über die ganze Breite der Narragansett-Bucht. Die blaue, glitzernde Wasserfläche riß uns in ein einziges überströmendes Gefühl von Freiheit* ("*Getty...*", 1089). Desde o início é claro o paralelismo da situação interior destes soldados prisioneiros com a da personagem F.Kien do texto ficcional perante a perspectiva dum tempo vivido atrás de arame farpado. Porém, o que apenas pode ler-se nas entrelinhas da ficção através de gestos, actos e palavras das figuras do conto, é aqui explicitado teoricamente pelo repórter que tenta "definir" o prisioneiro de guerra: *"(...) waren sie alle deutsche Soldaten gewesen. Sie waren es noch, aber in der merkwürdigen Verwandlung, welche die Kriegsgefangenschaft mit dem Soldaten vornimmt. Ein Kriegsgefangener ist ein Mensch, der sich aus der eihaften, schützende Hülle des Vaterlandes plötzlich in das Wagnis des Erlebens der Fremde hineingestoßen sieht: das ist eine Möglichkeit, sich zu objektivieren, die voll zu gebrauchen ihn nur der Stacheldraht und seine eigene Furcht hindert" (id., ibid.)*. Esta longa citação apresenta a racionalização de uma vivência autêntica de transformação interior e de autodescoberta e realização objectiva, possíveis num campo de internamento, o que é um paradoxo apenas aparente, como já observámos anteriormente.

O objectivo da reportagem é apresentar ao leitor, por comparação, duas situações opostas vividas pelos prisioneiros (incluindo o autor do relato) durante e depois do tempo de detenção: por um lado, os esforços envidados pelas autoridades militares americanas do campo para a verdadeira "desnazificação" e "reeducação" para a liberdade e democracia (cf. o título, "a reeducação na retorta"), e por outro, em contraste, o ambiente com que os ex-prisioneiros foram confrontados na Alemanha do pós-guerra, onde em breve se revelou impossível pôr em prática um trabalho em

---

[1] Registe-se o informante biográfico contido na parte final da história de homenagem ao capitão Fleischer que dá conta da partida de Kien/Andersch para outro campo: *F.Kien verlor ihn [Frerks] Maxim Lederer und fast das ganze Lager aus den Augen, weil er, zusammen mit zwanzig anderen, in ein Lager im Norden versetzt wurde. Wieder reisten sie in einem Waggon, der an reguläre Züge angehängt wurde"* (AAL, 75). Como a estadia em Fort Getty se situa mais tarde, entre Setembro e Novembro de 1945, a viagem "ao longo do Mississipi e depois através da planície de Tennessee" tinha como destino um outro campo, Fort Kearney.

comum com as potências ocupantes para a reconstrução duma nova Alemanha, em clima de confiança e cooperação.[1]

Vários aspectos da vida no *"Training Center for Prisoners of war"* de Fort Getty em Rhode Island são sistematizados pelo repórter, que salienta os príncipios democráticos e "honestos" e o "entusiasmo pela educação" que caracterizavam o espírito do campo e eram concretizados no empenhamento dos professores e no conteúdo dos cursos ministrados. É dado grande relevo a um factor que para o antinazi Andersch adquire um sentido especial: não só os prisioneiros admitidos eram originários dos mais variados estratos sociais, profissões, formação intelectual e convicções ideológicas (desde nazis a perseguidos pelo regime) mas principalmente alguns antigos membros do partido de Hitler tinham o privilégio de ser seleccionados para o programa de reeducação democrática; estes eram os raros que, à questão sobre as razões por que tinham aderido ao partido, tinham a coragem e a autenticidade simples de responder: *"Weil ich daran geglaubt habe" (id., ibid.,* p. 1090). O narrador tira as ilações dessa atitude aparentemente paradoxal das autoridades : *"Ein solches Vorgehen darf nicht übersehen werden, es ist symptomatisch für den Geist der Unvoreingenommenheit, in dem das Experiment, von dem hier die Rede ist, unternommen wurde". (id., ibid.).* Partindo dos príncipios de honestidade de métodos e entusiasmo e crença firme no êxito da educação do ser humano, o que era importante para os responsáveis era que os prisioneiros fossem "bons alemães", isto é, interessados na reconstrução ideológica, social e económica do seu país.

Este ensaio constitui uma espécie de trabalho prévio, no domínio teórico, escrito ao vivo logo depois da experiênca do autor , antecipando a obra de ficção em que se homenageia o espírito reinante nos campos de "reeducação político-social" nos Estados Unidos. Com efeito, como já observámos, é feita também neste texto jornalístico uma homenagem aos professores de Fort Getty, que pelas suas acções faziam dos prisioneiros, não "material", mas homens que podiam de novo ocupar-se dum trabalho individual e simultaneamente social (cf. *id., ibid.*) em prol da Alemanha: *"Einzelne Lehrer trugen diesen amerikanischen Glauben so stark in sich, daß sie sich*

---

[1] Deve ser relembrado que a revista *"Der Ruf"*, fundada por Andersch e H.W.Richte fora nesse mesmo ano suprimida pelas autoridades militares americanas da Baviera. Esse facto e a observação das dificuldades práticas no quotidiano da Alemanha de 1946 para realizar os ideais de esperança apreendidos no campo, constituem os grandes contributos para a escrita deste artigo, em que se regista a diferença *"zwischen einem in der Retorte richtig begonnenen Bemühen und seinem bösen Ende in der durchaus nicht keimfreien Luft Nachkriegsdeutschlands". (id., ibid.,* p. 1090).

*bereits in diesem Stadium des Experiments daran stießen, anstatt Retorten-Arbeit nicht die freie Wirklichkeit bieten zu können"* (p. 1091).[1]

Neste contexto é compreensível que, para o desertor por amor à liberdade Alfred Andersch, um dos traços mais importantes do tipo de educação praticado fosse a possibilidade de iniciativa e liberdade pessoal por parte dos discípulos, sendo disso exemplos centrais a liberdade total de opinião nos acesos debates sobre as matérias do curso, principalmente sobre a controversa história recente da Alemanha, e também a situação de igualdade reinante entre americanos e alemães nos pepéis de professores e alunos. A base fundamental dos debates em Fort Getty era o modo de colaboração a ser realizada entre os dois povos para a reconstrução e educação política da Alemanha em novos moldes, um trabalho comum que no momento da escrita do ensaio, já na Alemanha, era objecto do esforço de algumas personalidades individuais entre os ocupantes, em contraste com o automatismo do governo militar (cf. *id., ibid.*). A grande diferença entre o programa anglo-americano de desnazificação em 1944/45 e a realidade viável na Alemanha no imediato pós-guerra leva o autor a uma conclusão de pessimismo realista: a despeito de os ex-prisioneiros de Fort Getty se terem integrado nos vários sectores da administração, ensino e jornalismo da nova Alemanha, a diferença entre a "utopia americana" e a vida real consistia numa "pequena nuance" funadamental: *"Es ist ein Unterschied im Geist. Oder besser: die Arbeit heute wird durch die Abwesenheit des Geistes gekennzeichnet, der in Getty herrschte (...) Im Grunde ist es sehr still geworden um den* Gettyspirit *der Zusammenarbeit mit den Siegern, und das ist kein Wunder, da doch der Grundsatz der Gleichberechtigung und die Voraussetzung der deutschen Einheit, die in Fort Getty dazu veranlassten, in dem Deutschland, das man dann vorfand, nicht mehr gegeben sind (..). So bleibt uns zu sagen, daß das Kapital von Vertrauen, welches sich in Getty angesammelt hat, dennoch nich völlig aufgearbeitet ist"*. ("Getty", 1096). Tal como a duração da liberdade, na concepção de Andersch , é de um breve instante, também a possibilidade de um verdadeiro renascimento do povo alemão para o "socialismo

---

[1] Neste ponto concreto podemos, sem grandes especulações, pôr a hipótese se Andersch, ofuscado pela sua nova situação existencial e pelas extraordinárias vivências de liberdade em total sintonização com os seus sonhos mais caros, não teria nutrido sentimentos de entusiasmo excessivo, quase tocado de certa ingenuidade, perante uma prática política idealizada, talvez tingida de irrealidade, o que mais tarde tornaria muito mais profundo o desencanto pelo ruir das suas esperanças. A mesma opinião é emitida por um crítico em artigo publicado logo após o aparecimento da obra *Mein Verschwinden in Providence*, de que a seguir nos ocuparemos: *"Er [A. A.] hat, ein entschlossener Hitlergegner, der weit von linksher kam, in amerikanischer Gefangenschaft* ein wenig naiv *an die demokratische Mission der USA geglaubt (während dort in Wirklichkeit schon der kalte Krieg anlief)"* (Robert Neumann, *"Ernstes Leben. Anderschs neue Erzählungen"*, in *Deutsche Zeitung/Christ und Welt*, 39, 24. September, S.23); O autor refere também o choque do contacto com a Alemanha da era adenuaeriana: *"und als der heile Glaube des Heimgekehrten angesichts der Mc Carthy-Adenauerschen Realität auch nur die allerersten Sprünge und Risse aufwies, verboten ihm die Demokraten seine Zeitschrift* Der Ruf (id., ibid.).

democrático (*"eine Synthese von Freiheit und Sozialismus"*, nas palavras de Wehdeking), como desejava Andersch, foi um sonho momentâneo e limitado a um espaço fechado e utópico: *"Einen Augenblich lang ist drüben, jenseits der Atlantik (...), die Möglichkeit einer konstruktiven Behandlung des Problems der Denazifierung und der politischen Erziehung Deutschlands aufgetaucht" (Id., ibid.).*

A exaltação do espírito de Fort Getty é de novo retomada quinze anos mais tarde na escrita anderschiana através dum novo meio literário (trata-se portanto de uma transmodalização, o que é frequente em Andersch), uma outra linguagem não usual no escritor: a linguagem da poesia. Com efeito, na colectânea de poemas escritos desde 1946(só publicados em 1977),*empört euch der himmel ist blau,* conta-se o poema *Erinnerung an eine Utopie,* em que o autor, segundo Wehdeking, "tentou fixar a intensidade duma breve visão"[1]. O título é suficientemente explicativo do teor do poema e consubstancia, em roupagens poéticas, os argumentos do ensaio e a ficcionalidade do conto que abordam o mesmo tema. Com efeito, a despeito das palavras contidas no texto *"Getty..."—"Übrigens war gerade Getty nicht bloß Fiktion. Der gute Wille, jene bloße Haltung, projizierte sich ins Tatsächliche, das durch den Inhalt der Kurse gegeben war, dieser Darstellung von* facts *(...)"* (p. 1092) —, é certo que na evocação poética posterior esse tempo breve e esse espaço limitado são considerados uma utopia, em que os factos apresentados e as atitudes tomadas eram autênticos e realizáveis, mas apenas no âmbito desse tempo e desse espaço.

Nas entrelinhas do poema está a evocação de um lugar que, funcionando como uma "retorta", era criador de fenómenos impossíveis de viabilidade no exterior. Assim o poeta, evocador das cores e da atmosfera da utopia, confirma a análise lógica do articulista. Mais rigorosamente que no conto sobre o capitão Fleischer onde, segundo Irene H.-Leonard, as correlações existentes entre o sentimento e correspondentes geográficos são mais subtis que nos outros contos , este traço estilístico da escrita anderschiana é em extremo evidente no poema *Erinnerung an eine Utopie.* Assim, cada uma das cinco estrofes de três versos em ritmo livre contém um "correlato objectivo": a natureza em Rhode Island, no Outono colorido de "azur rostrot meerblau", (EHB, 16), com os seus vários elementos — o vento, o mar, o prado, as árvores do ácer, o farol, a baía, materializam a atmosfera de igualdade entre guardas e

[1] Cf. Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 23.

prisioneiros *("call me joe sagte der oberstleutnant", id., ibid.)* e o espírito de concórdia universal contido na Carta Atlântica[1], símbolo dum futuro novo para o mundo.

O poema é estruturado segundo um jogo de oposições que constituem uma unidade poética: a evocação da guerra *("der indianersommer des orlogs")*[2] em contraste com a claridade pacífica daquele recanto da América no Outono *("rhode island oder die klarheit aus herbst")* e a ideia de paz como símbolo da era de Roosevelt *("die ära des groβen gelähmten")*, a dualidade aparentemente contraditória (já presente em ambos os textos anteriores) da prisão em liberdade *("im freien hören die gefangenen/die lehre von der gewalten-trennung")* e, finalmente, os supremos opostos: a morte na frente de batalha *("im osten die toten")* e a vida nas suas várias formas: a vivência directa da beleza da paisagem outonal *("oktober-nostalgie")*, a música de jazz *("teddy wilsons klavier")*, a esperança contida nos novos planos de paz *("hier der neue plan aus den ahorn-wäldern")* [3]. A visão do farol na baía de Narragansett que encerra o poema é o objecto *("Dingsymbol")* que melhor simboliza o espírito de Fort Getty, voltado para um futuro luminoso de esperança: *"oktober-nostalgie/nach der charta des bilderbuch-meeres/dem leuchtturm so weiβ von narragansett"*. Wehdeking interpreta dum modo mais directamente político o motivo do farol: *"Der Leuchtturm signalisiert diessen* neuen Plan *von der amerikanischen Ostküste aus nach Europa"* [4]. Segundo o mesmo crítico este poema é, juntamente com o de Günter Eich, *Inventur,* um poema de antologia (remontam ambos ao ano de 1945) tanto na perspectiva da situação histórica como na da situação dos prisioneiros de guerra.[5] Parece-nos que também na forma de apresentação os dois poemas têm paralelos: em ambos o Eu do poeta como que desaparece, ocultando-se totalmente por detrás dos objectos que o rodeiam e dominam totalmente o seu horizonte de visão e a sua sensibilidade, constituindo por momentos o foco da sua existência. Em relação à presença obcecante dos elementos da natureza (de resto não só na poesia mas também na prosa anderschiana), comenta Wehdeking este poema ainda em relação com o de G. Eich: *"Im Denotat sparsam, im informationsreichen Konnotat vielschichtig, weisen beide Gedichte zeitkritische Auswege aus der übermächtigen Tradition deutscher*

---

[1] A Carta Atlântica, assinada em 14 de Agosto de 1941 entre os Estados Unidos e a Grã-Bretanha, foi um acordo prévio precursor da Carta das Nações Unidas (cf. Wehdeking, *Der Nullpunkt*, p. 116).

[2] *"Orlog"* é o termo neerlandês correspondente a *"Krieg"* e tem origem no nórdico antigo.

[3] Note-se neste verso o correlato perfeito entre uma ideia e um elemento paisagístico.

[4] Wehdeking, *op. cit.*, p. 24.

[5] *Id., ibid.*.

Naturlyrik".[1] Apesar da predominância da natureza o poema não é obviamente um *"Naturgedicht"* no sentido tradicional, Andersch não "pinta" a paisagem mas, seguindo a sua concepção de literatura, descreve pormenores topográficos até ao limite máximo; por meio da apresentação rigorosa, quase geométrica, de elementos paisagísticos — mar, nuvens, vento, árvores —, presentifica uma experiência e reconstitui uma dada atmosfera, expressão de um conceito abstracto, isto é, transforma-a em poesia, ou, nas suas palavras, torna-a "real". Esse é o caso desta obra que concretiza, através da evocação poética, as ideias de democracia e liberdade como supremo ideal da América de 1945, ideal interiorizado e em breve ensombrado pela desilusão. Ou nas palavras de Wehdeking: *"Ich werte das Gedicht als gelungenes literarisches Zeugnis dafür, daß Andersch gegen Ende seines Amerika-Aufenthalts den Glauben an die politische Verwirklichung seiner Ideale für kurze Zeit zurückgewann"*.[2]

Tal como expusemos na introdução, este trabalho concentra-se na análise da produção autobiográfica de A. Andersch; porém, como igualmen te foi esclarecido, cumpre-nos abordar também, mais ou menos extensammente conforme o exija a natureza específica de cada texto, obras de ficção que contenham incidências pessoais, evidentes ou apenas suspeitadas. Consideramos ser este o caso de um texto de características originais, não desprovido de considerável complexidade estrutural, e cujo título e subtítulo imediatamente sugerem o seu carácter híbrido e a dificuldade de caracterização nítida no que respeita ao "género". Embora, de acordo com a teoria literária actual, esta questão nos pareça ser de importância menor, pois a produção literária do século XX põe problemas mais pertinentes e de solução mais urgente para uma análise eficaz do que a determinação do género, interessa contudo ao escopo deste trabalho encarar o texto de 1971, *Mein Verschwinden in Providence. Vielleicht ein Roman-Entwurf*[3]com um certo rigor, ou como autobiográfico ou como ficcional. É esta questão que nos propomos problematizar ao incluí-lo na nossa análise da obra

---

[1] Wehdeking, *id., ibid.*.

[2] Wehdeking, *"Der Nullpunkt"*, p. 116.

[3] Um dos manuscritos revela o plano da obra em que seriam articulados dois tópicos fulcrais, eventos vividos em tempos distintos:*"Zwei nicht miteinander verbundene Vorgänge:*

1.*Wiedersehen mit dem POW-Lager*
2. *Verschwinden in Providence*

(Man. 784866, DLA, Marbach)

pessoal de Andersch, sem pretender contudo apresentar uma solução definitiva que, aliás, não consideramos indispensável.

Como o título evidencia, o adjectivo possessivo *"mein"* anuncia um texto escrito na primeira pessoa, portanto uma obra cuja situação narrativa Franz Stanzel designa de *"Ich-Erzählsituation"*; por outro lado, no subtítulo, o termo *"Roman"* sugere directamente um texto do domínio ficcional. Contudo os dois elementos não são obviamente contraditórios: poderia estar-se perante um romance autobiográfico na primeira pessoa, a que Stanzel dá a designação de "quasi autobiographischer Roman"[1]. Uma possível solução do problema da caracterização exacta do "género" da obra[2] só pode encontrar-se após a análise dos seus níveis narrativos em conjugação com as linhas temáticas e cadeias motívicas, o que não é nosso objectivo fazer em profundidade, uma vez que o aspecto que neste momento nos interessa — as suas conotações autobiográficas em relação intertextual com os textos que acabámos de analisar[3] — ocupa no texto um espaço reduzido, apesar de constituir um dos alicerces da sua composição.

Com efeito, do conjunto de cento e dez segmentos textuais em que, segundo uma hábil técnica de montagem, a obra está estruturada, apenas quinze referem o

---

1 Stanzel define este tipo de romance autobiográfico distinguindo-o do chamado romance autobiográfico tradicional, do seguinte modo: *"Das charakteristische Merkmal der quasi-autobiographischen Ich-ES ist die innere Spannung zwischen dem Ich als Helden und dem Ich als Erzähler. (...) Die Erzähldistanz (zwischen erzählendem und erlebendem Ich) ist daher auch einer der wichtigsten Ansatzpunkte für die Interpretation des quasi-autobiographischen Ich-Romans"* (in *op. cit.*, pp. 270/271). Esta noção de distanciação é determinante para a interpretação da obra que nos ocupa, como teremos ocasião de verificar.

2 Transcrevemos as opiniões de quatro críticos sobre esta questão: *"(...) Das beweist ein weiteres autobiographisch verschachtelt montiertes Prosastück:* Mein Verschwinden in Providence" (I. Leonard, *op. cit.*, p. 69). A obra é incluída, juntamente com *Die Kirschen der Freiheit* e *Drei Phasen*, num capítulo intitulado *"Autobiographische Berichte"*. Menos linear é a avaliação desta obra feita por Elisabeth Plessen em conjunto com os outros textos que compõem a colectânea de que constam, ao lado de textos de ficção, três histórias de Franz Kien (*Brüder, Festschrift für Captain Fleischer* e *Die Inseln unter dem Winde*): *"(...) und die Vermutung, sie entstammten der direkten Rückbesinnung des Autors auf seine eigene Biographie und alle Fiktionalisierung habe ihrer Bewältigung gedient, geht kaum zu weit"* (in E.Plessen, "Verletzte Utopie. Bemerkungen zu A. Andersch neuen Erzählungen", in *Merkur*, Heft 2, Nr.286, Februar 1972, p. 197).
Em outras duas críticas a obra é declaradamente considerada um romance, com o qual Andersch teria mesmo desafiado os defensores da ideia, nesse tempo muito corrente, da "morte do romance": "Mein Verschwinden in Providence" *ist bei genauerem Hinsehen gar keine Novelle sondern die Synopsis eines großen Romans"* (R.Neumann, *art. cit., id., ibid.*; *"(...) Ein Roman in gestuften Entwürfen, Widersprüchen, in Handlung, Widerlegung, Spiegelung, ein Roman ganz gewisser Ungewissenheit von Person und Vorgang"* (Inge Meidinger-Geise, "Spiel-Raum des Erzählens", in *"Die Tat"*, Nr.37, 12.Februar, 1972, S.26).

3 O próprio autor estabelece as relações de intertextualidade existentes nas três obras: *"(...) da alles, was ich über die Zeit meiner Gefangenschaft in Amerika sagen kann, bereits in zwei Erzählungen und in einem Gedicht gesagt habe, in den Erzählungen* Festschrift für Captain Fleischer *und* Mein Verschwinden in Providence *und in dem Gedicht* Erinnerung an eine Utopie (in *Der Seesack*, AAL, p.89).

tempo de prisão em Fort Kearney de um narrador denominado T. que ali passara alguns meses, exactamente vinte e cinco anos antes. Neste ponto apenas analisaremos, portanto, os momentos de implicação pessoal em que se verificam relações intertextuais com os textos anteriores sobre a mesma experiência. É necessário, porém, assinalar uma característica fundamental da obra: trata-se de um texto rigorosamente arquitectado sobre o príncipio da colagem[1] de textos separados, muito curtos, em que alternam as vozes de dois narradores, um apresentando-se na primeira, outro na terceira pessoa; há diferentes níveis temporais e, consequentemente, perspectivas narrativas diferentes, a que correspondem dois tipos de registo gráfico: o normal ou redondo (para os textos da terceira pessoa) e o itálico (para os da primeira pessoa). Assim, sucedem-se em alternância mais ou menos regular um narrador extradiegético de nível 1, na terceira pessoa, a instância produtora do discurso na globalidade, e um narrador intradiegético (T.) de nível 2 que, na primeira pessoa, escreve anotações sobre a sua experiência na cidade americana de Providence. Esta é uma experiência sobremaneira estranha, que comporta significados não imediatamente detectáveis na intriga, em si mesma simples: na qualidade de escritor alemão, convidado pelo *"Goethe Institut"* dos Estados Unidos a fazer sessões de leitura das suas obras em universidades americanas, T. é raptado por um casal e mantido prisioneiro[2], com a única missão de escrever (mas não publicar), ficando totalmente liberto de preocupações económicas ou obrigações sociais — uma espécie de "escritor em retorta", uma vez que se trata, rigorosamente, de uma "experiência científica".

Os únicos pontos que na diegese nos interessa abordar são os que referem o facto de o escritor T. se deslocar ao local onde estivera em 1944 como prisioneiro de guerra e registar detalhadamente as suas impressões desta visita. O leitor é, pois,

---

[1] A propósito do uso da técnica da colagem nesta e em outras obras *(Sansibar, Winterspelt)*, não resistimos à tentação de transcrever uma curiosa observação de E. Plesssen que, concomitantemente, constitui uma tomada de posição a favor de Andersch "contador de histórias" e "inventor do processo de colagem no texto radiofónico"(que aplica à obra em questão): *"Hat der Schriftsteller (und Radioredakteur) Peter Faecke in einer wildentschlossenen Hymne auf die Radio-Collage nicht mitgeteilt:* wir brauchen gegenwärtig keine weiteren Geschichtenerzähler, *ein* Andersch genügt'? — *ohne zu ahnen, daß gerade Andersch zu den Erfindern der Radio-Collage gehört und sie in seinem neuen Buch* [MVP] *als Formprinzip (...) nun auch für die epische Erzählung eingebracht hat?"* (Elisabeth Plessen, *art. cit,,* p. 200).

[2] É notório o início do texto, que apresenta abruptamente a estranha situação da personagem introduzida e simultaneamente caracteriza o clima de clandestinidade e segredo em que se processa a sua actividade de escritor: *"Roman als Kassiber. T. entwirft ihn, während er in jenem Haus in der Benefit Street gefangengehalten wird"* (MVP, 235). Esta é a definição de *"Kassiber":"heimliche Briefbotschaft zwischen Gefangenen und der Außenwelt oder auch untereinander"* (Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, p. 2050).

confrontado com uma temática já do seu conhecimento[1], prática que, como tivemos já ocasião de acentuar, é paradigmática do processo anderschiano de apresentar literariamente fragmentos do seu passado. A reincidência de Andersch n a abordagem do motivo da sua prisão na América em forma de ficção, depois de o ter focado já de quatro modos diversos, (embora este texto contenha projecções muito mais amplas e complexas), revela uma vez mais o que para o autor se tornava um imperativo irrecusável: a urgência de repetir em formas várias uma experiência marcante que, sendo neste texto apenas *uma* das vertentes motívicas, é fundamental.

Essa experiência é apresentada pelo narrador do segundo nível T., o sujeito e o objecto da "experiência", o Eu que escreve e sobre o qual algo é escrito; o "prisioneiro" T. regista nos seus apontamentos sobre a ida a Fort Kearney palavras que farão parte do que será "talvez esboço de romance": *"Der Wunsch, diesen Platz noch einmal in meinem Leben aufzusuchen, ist bei mir zur fixen Idee geworden. Wenn ich ehrlich bin, muß ich sagen, daß ich die Einladung nach Amerika nur angenommen habe, um diesen kurzen Ausflug machen zu können"* (MVP, 237/8). Por meio de um sujeito de enunciação que na sintagmática narrativa ocupa um lugar específico e em desdobramento de Eu narrador/Eu narrado, produto da criação de um outro narrador, este por sua vez (como todos os narradores e personagens de ficção) criado pelo autor, Andersch insiste num momento vivido no passado que se torna literal e literariamente uma verdadeira "ideia fixa". Cumpre entretanto relembrar que Andersch, na realidade, fez uma viagem de leitura das suas obras aos Estados Unidos em 1970. Além desta, há outras marcas autobiográficas evidentes na obra: a referência à idade de T.: em 1970, Andersch contava 56 anos, (cf. *"ist er Mitte Fünfzig"*, MVP, 239), o uso de certo tipo de óculos, referência recorrente em outras obras quer autobio-gráficas, quer ficcionais, juntamente com alguns traços físicos: *" (...) ein Mann von etwas über Mittelgröße, blasser Gesichtsfarbe, grauen Haaren, eine randlose Brille tragend"* (p.245); o facto de escrever a lápis, a insistência no hábito de fumar cachimbo,— um dos "retratos" típicos do escritor, neste texto apresentado numa espécie de auto-retrato elaborado por T. em contraste com o seu "carcereiro": *"Er ist jedoch nicht, wie ich,*

---

[1] Há uma diferença que registamos apenas por uma questão de rigor, pois em nada altera o essencial: enquanto o cenário diegético do conto *Festschrift für Captain Fleischer* é Fort Ruston, nesta obra é Fort Kearney.

*Pfeifenraucher"* (p.251). Pode também ser incluído um outro traço em relação intertextual (por exemplo com os textos já abordados, *"Terrassen-Morgen","Heimatfront", "Cadenza finale"*), embora com as reservas que então apresentámos: a constelação actancial patente em *Mein Verschwinden in Providence* — a situação de relacionamento de uma mulher com dois homens.

Deste texto constam informantes temporais muito precisos: a diegese inicia-se no dia 17 de Outubro de 1970 às oito horas e meia da manhã, momento do "desaparecimento" de T. na cidade de Providence, sendo portanto os dados sobre a viagem à baía de Narragansett e a Fort Kearney narrados retrospectivamente, o que constitui a primeira analepse entre as várias que surgem no texto. O que é ressaltado pelo narrador da narrativa primeira (a qual poderíamos também considerar o enquadramento da escrita produzida pelo narrador segundo) é a estranheza da sua própria observação omnisciente, apresentada em focalização interna: T., sentado no carro, espanta-se de ter de repente perdido todo o interesse em procurar o antigo lugar da sua detenção, justificando com implacável lógica a atitude do objecto da sua observação: *"Er ist Mitte Fünfzig. In diesem Alter starke Anfälle von Vergeblichkeit, Sinnlosigkeit, Gleichgültigkeit"* (MVP, 239). É evidente nesta citação a posição de distanciação conscientemente "olímpica" adoptada pelo narrador face ao confronto do Eu observado com o passado deste (que é simultaneamente o seu próprio); essa distância deliberada é acrescida de ironia amarga, quase perversa, na referência à passagem inexorável do tempo que leva o homem em processo de envelhecimento a estados súbitos de indiferença, de reconhecimento da vanidade de todas as coisas e do sentido do absurdo dos actos da sua existência.[1] Em conformidade com esta visão do narrador extradiegético, no segmento textual seguinte o Eu narrador T. concretiza melhor o seu estado de espírito e o estranho comportamento face ao reencontro iminente com uma fatia do seu passado: *"Ich bedauerte, daß ich dieses Auto nur benützte, um in Erinnerungen zu wühlen"* (MVP,239). Leva o seu súbito desinteresse

[1] É aqui reconhecível um longínquo reflexo da doutrina existencialista, embora a influência de Sartre, depois de ter sido decisiva no início da actividade literária de Andersch, se tenha diluído consideravelmente, pelo menos dum modo aparente.

ao ponto de pôr a si mesmo a hipótese de viajar para outros lugares em vez de visitar o antigo forte — *"den Schauplatz einer vergangenen Utopie" (id., ibid.)*. Este é o sintagma que melhor caracteriza a nova perspectiva de T. (e também do narrador primeiro/Andersch)[1] face à experiência da América, cenário utópico existente apenas no mundo dos desejos, após ter sido um lugar de esperança concreta (neste momento é clara e directa a intertextualidade entre esta obra ficcional e os textos anteriormente analisados).

No parágrafo 16 o narrador T. descreve na primeira pessoa o lugar onde antes se erguiam as barracas do campo e anota as diferenças entre esse tempo e o tempo presente; esta comparação é extremamente interessante do ponto de vista da perspectiva dupla do Eu observador/observado: o narrador-perspectivador de 1970 verifica com estranheza que a paisagem que rodeava o antigo campo — velhas quintas e casas de madeira em ruínas por detrás das colinas — era exactamente como então a via apenas em imaginação, pois as colinas ocultavam a sua visão do que estava para além das barracas: *"Merkwürdig, daß ich mir, als Gefangener zu Füßen der Uferhügel lebend, die mir das Land verbargen, die Umgebung von Fort Kearney immer genau so vorgestellt habe, wie ich sie an jenem Tag im Oktober 1970 endlich erblickte"* (MVP, 240). A perspectiva restrita possível ao prisioneiro de 1945 (o Eu narrado) cede lugar à perspectiva global do cenário contemplado pelo Eu narrador de 1970, aliás provisoriamente em liberdade, pois em breve o rapto de que seria vítima lhe traria de novo uma visão restritiva do que o rodeava (cf. parágrafo 17 e ainda parágrafos 60,66 e 71).

A fusão dos níveis temporais e a alternância de espaços constantes na obra são aqui evidentes: precisamente no segmento textual seguinte, a acção é situada temporalmente "numa qualquer noite da Primavera de 1971" (o que indicia um considerável salto no tempo em relação ao início da diegese) e espacialmente na sala em que T. lê aos seus hospedeiros-carcereiros o que escrevera antes. O jogo narrativo temporal permite que o narrador da narrativa primeira transcreva em discurso directo a fala do dono da casa: *"Ich vermute,* sagt er, *das ist der Unterschied zwischen deiner*

---

[1] A identificação de T. com Andersch, pelo menos parcialmente, é quase um dado adquirido. Contudo I. H.-Leonard vai mais longe na busca da sua identidade precisa, chegando a uma conclusão interessante: partindo do facto de Andersch ter dedicado a obra ao escritor seu amigo Wolfgang Koeppen, que ele considera *"ein Geheimschreiber"* (cf. ÖB, 167-74), conclui que Koeppen é, como T., também um prisioneiro do silêncio, portanto alguém que ao escrever comunica com o mundo através de romances como escritos secretos e clandestinos de prisioneiro (*"Kassiber"*), o que é o caso de T.. Partindo desta premissa reconhece ser claro o motivo por que Andersch fez a dedicatória a Koeppen: *"Die Gleichung geht auf:Andersch = T. = Koeppen"* (I. Leonard, *op.cit.*, p. 75).

*damaligen und deiner jetzigen Gefangenschaft. Die Umgebung unseres Hauses kennst du doch recht gut, nicht wahr?"* (MVP, 240). Neste momento da obra, em que uma das personagens põe em confronto duas experiências de detenção do protagonista, é patente o alargamento do significado múltiplo da situação prisional, isto é, do estado de ausência de liberdade.

Da evocação da vida de prisioneiro consta (tal como no poema *Erinnerung an eine Utopie*), a referência à música de jazz (de Duke Ellington)[1], para T./Kien/ /Andersch um espaço reflector da tolerância e liberdade americanas, e ainda o registo das transformações do local, onde entretanto tinham surgido construções, mas onde algo se mantinha inalterável: as cores, o elemento imprescindível a Andersch na percepção do real imediato e nas evocações, perduram tanto na sua memória como na realidade: *"Der alte Pier, unten am Ufer, war unverändert; so dunkelbraun, wie er immer gewesen war. (...) Ich ging zum Ufer hinab. Ich blickte, nach 25 Jahren, wieder auf: den weißen Leuchtturm in der Mitte des Fahrwassers, die niedrigen Hügel (...); die Offnung der Bucht zu Meer"* (MVP, 241). A praia, a baía, o farol — lugares-símbolos no poema *Erinnerung* — são de novo objecto de evocação, mas o efeito que produzem no visitante vinte e cinco anos depois não cabe totalmente no horizonte de expectativa do leitor, naturalmente mais propenso à leitura duma manifestação de nostalgia: nostalgia dum tempo e lugar e também dum espírito "habitante" desse lugar, que aliás o próprio sujeito e narrador da vivência mais tarde confessa ter esperado. Contrariamente, a sua constatação relativa aos sentimentos que experimenta é realista e objectivamente definitiva: *"Ich empfand nichts" (id., ibid.)*. Nesta sequência frásica, que resume lapidarmente o desfecho inesperado da revisitação do passado, está contida a distância temporal e psicológica que separa a ingenuidade deslumbrada do Eu narrador da reportagem *Amerikaner...* e do *"alter ego"* F.Kien em *Festschrift..*", e a insensibilidade total de um narrador-observador fictício; o que é imageticamente sugerido no poema, comovidamente narrado no conto e escalpelizado racionalmente em forma ensaística é, na ficção construída na cidade de Providence, reduzido à expressão definitiva e derrotista — "Eu não senti nada"; como se o universo ficcional fosse o refúgio mais autêntico, porque ideal, da confissão dolorosa de desencanto perante a ruína das esperanças um dia sonhadas.[2]

---

[1] Wehdeking desenvolve a ideia da importância da música negra para Andersch e os outros prisioneiros, em 1944/45: *"die befreiend improvisierende Musik der schwarzen Amerikaner enthielt für die deutschen Antinazis auch eine Botschaft gegen rassische Vorurteile. Auf Andersch hatte der Jazz schon lange (...) eine besondere Anziehungskraft ausgeübt"*. (*Der Nullpunkt*, p. 24).

[2] Como justificação desta nossa afirmação, recordamos as palavras encontradas no espólio do escritor sobre a "verdade" do mundo criado na ficção: *"Erzählter—das ist verdichteter. Verdichteter—das ist: wahrer"* (*"Der Erzählte"*, in *Kürbiskern*, 1, 1981, p.114.).

Depois do intercalamento de um parágrafo da responsabilidade do narrador da terceira pessoa, em que é apresentado no modo cénico o comentário da dona da casa àquele fragmento da escrita de T., este regressa ao registo das suas evocações, analisando com total lucidez o contraste, para ele mesmo estranho, entre o alheamento manifestado na frase em que exprimiu os seus sentimentos presentes e o significado profundo que o campo tivera na sua vida: *"Mein altes Lager hatte mir seinerzeit viel, ja alles bedeutet. Ich hatte nur von dem Wiedersehen mit ihm einen sensationellen Erinnerungs-Effekt erwartet"*[1] (MVP, 242). De novo Andersch, na figura do seu *"quasi-alter ego"* T.[2], regista o que na realidade o tempo de prisão nos Estados Unidos representou para ele e que é objecto da sua atenção obssessiva: foi lugar de preparação para realizar a sua vocação de escritor e simultaneamente de aprendizagem da democracia, cuja definição, da autoria de um professor do campo, é transcrita por T. em discurso directo: "Demokratie, *sagte Professor Smith,* Demokratie ist eine Technik des schöpferischen Kompromisses. *Es leuchtete mir ein*" (pp. 242/3). É sublinhado o falso paradoxo, que repetidamente anotámos, da fusão entre os conceitos de liberdade e prisão: *"Außerdem habe ich in Fort Kearney, in dem keimfreien Raum dieses schönen Gefangenelagers die Demokratie erlernt" (id., ibid.).*

A última referência ao passado na prisão que consta dos apontamentos de T., escritos entre o Outono de 1970 e a Primavera de 1971, surge no paragráfo 27, depois do qual o narrador continua a registar o percurso da sua "prisão" actual na cidade de Providence, às maõs de um casal americano, por motivos que vão sendo desvendados ao longo da narrativa primeira (que constitui também, como vimos, a moldura temporal e espacial da narrativa segunda). Ultrapassando o âmbito quer da diegese presente no conto de homenagem ao capitão Fleischer quer do poema, o narrador ficcional T., olhando o mar e para além dele, evoca o seu regresso à Europa, a travessia

---

[1] Confronte-se esta observação irónica de T./Andersch sobre "o efeito da reminiscência" com a exposição teórica que fizemos sobre as funções da memória em articulação com os sentimentos de identificação afectiva ou de distanciação irónica por ela desencadeados (*vd. supra*, capítulo I).

[2] Adoptamos esta designação por nós forjada (em parte por analogia com a designação stanzeliana *"quasi-autobiographischer Roman"*) para marcar a diferença entre Franz Kien, figura criada na ficção totalmente assumida como seu duplo por A. Andersch ou mesmo Werner Rott, seu declarado antecessor, e a figura totalmente fictícia de T. que, embora detentora de traços nítidos do escritor, como já vimos, se enquadra numa situação irreal, com marcas de inverosimilhança. A esta figura nunca Andersch se referiu nos termos em que o fez para F. Kien (*cf. Der Erzählte*), mas é curioso constatar que um dos pseudónimos usados por Andersch em textos publicados na revista *"Der Ruf"* no campo de prisioneiros americano era T. Gradinger (cf. EWL, 242).

do Atlântico desde Boston até ao Havre (em Novembro de 1945 Andersch fez esta viagem seguindo depois para Darmstadt onde foi libertado), uma evocação em linguagem poética: *"Dabei fielen mir die mondhellen Nächte (...) ein"* (MVP, 243). De novo se regista um momento de intertextualidade com um outro texto que curiosamente não é nenhum dos já abordados: neste parágrafo são transcritas na prosa de T. frases que por sua vez transcrevem em discurso directo as falas de um marinheiro do barco de transporte dos ex-prisioneiros e que mais tarde constituem integralmente uma estrofe do poema *Aus Rauch und Delphinen* (*vd.* EHB, 9/10): *Die Delphine werden vom Phosphoreszierenden der Bugwelle angelockt, erklärte mir ein Matrose, als ich mich über den Stern beugte, während der Überfahrt von Boston nach Le Havre, in einer Novembernacht, als der Krieg vorbei war"* (MVP, 243/4).[1]

Um outro aspecto da reminiscência do passado fixada por T. no seu escrito deve ser anotado, não só evidentemente pelas suas incidências autobiográficas mas também pela forma de apresentação na sintagmática narrativa: num parágrafo da responsabilidade do narrador extradiegético é narrada a recusa veemente de T. à sugestão de uma nova viagem ao antigo campo para ter a sensação autêntica que esperara e não tivera da primeira vez. O narrador intervém directamente dirigindo-se ao narratário em discurso modalizante, nitidamente irónico, para introduzir uma outra referência retrospectiva à existência anterior de T.: *"Hier möglicherweise der Ort für die erste Rückblende: die persönlichen Verhältnisse des noch nicht dreißigjährigen T.* (MVP, 242). O jogo narrativo praticado nesta obra de estrutura sobrecarregada de elos de ligação, citações, alusões, entrosamentos de sentido, cadeias motívicas, numa rede intrincada de tempos, lugares, personagens, referências culturais, cores e ambientes, é

---

[1] O poema alarga o âmbito da evocação e no final, por meio duma metáfora poética — *"atlantische tränen"* —, faz a correlação entre o Oceano Atlântico, que separa da realidade alemã a utopia americana, e a ideia atlântica, o ideal rooseveltiano outrora adoptado incondicionalmente por Andersch e causa ulterior das suas desilusões: *"die delphine spielten/mit den atlantischen tränen/silberner hoffnungskehricht/auf dem deck/des unruhigen wanderns/vom bug zum stern/und wohin."* (EHB, 9/10). Deve acrescentar-se que o poema faz também a ligação entre a evocação das imagens da guerra na frente ocidental em Winterspelt nas Ardenas e o regresso de Andersch da América depois da guerra, precisamente para essa região; o que, nas palavras de E.Schütz, insere o poema no destino pessoal de Andersch e simultaneamente na história da Alemanha: *"(...) [Andersch] sucht (s)ein Stück Geschichte zu fassen"* (E. Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 113).

levado a um ponto extremo: à medida que escreve sobre T. (por sua vez "escrevente" de experiências que são "talvez um esboço de romance"), o narrador interroga-se sobre o acto da escrita, reflecte sobre questões de estruturação e perspectivação da narração, em suma, sobre a técnica a usar em cada momento, desnudando assim a obra na sua feitura progressiva, o processo de escrita passo a passo.[1] Ironicamente interroga-se e interpela implicitamente o narratário: *"Interpolation seiner Beziehung zu N., die nach seiner Rückkehr verschollen bleibt?"* (*id., ibid.*).[2] Efectivamente, permite-se concretizar esta interpolação, ao ocupar todo o segmento textual seguinte àquela questão com uma evocação de T., que apresenta a personagem N., totalmente ausente da diegese do presente, relacionada com o tempo anterior aos 30 anos de T.. A personagem é designada, tal como T., por uma inicial[3] e pressupõe implicações de relação pessoal: a dificuldade de reencontro entre Andersch e sua futura mulher Gisela Andersch após o regresso dos E.U.A., que se reflecte na citação anterior ("verschollen"); deste facto o autor dá-nos conta num escrito posterior, uma espécie de "resumo de vida", intitulado *"Der Seesack"*, onde manifesta os seus receios de então sobre a possibilidade de Gisela ter desaparecido nas incertezas do final da guerra em Winterspelt, na região das Ardenas: *"Die Drohung war konkret, nicht nur etwas ungenau Finsteres. Ich hatte G.*

---

[1] Em relação à estruturação global do texto como um processo dinâmico, como escrita em movimento, deve referir-se o facto de o narrador de nível 1 expor num dos últimos parágrafos todos os pontos da estrutura do "esboço de romance" escrito por T., constante de cinco analepses; do ponto de vista teórico, de reflexão sobre o acto da escrita, é interessante o seu comentário sobre a insuficiência de tais esboços de trabalho que, por serem demasiado lineares, não conseguem desvelar o trabalho do escritor face à questão dos diversos níveis temporais que têm de ser fundidos num único tempo — o tempo do romance. São aqui abertamente expostas as preocupações de Andersch em relação à estratégia de composição narrativa, não sendo este, aliás, o único momento desta obra onde são formuladas questões de estética romanesca. É igualmente interessante fazer a comparação do esquema "de T." com o esboço da obra que consta do manuscrito e verificar que não coincidem totalmente.

[2] De novo recorremos ao manuscrito de MVP onde, em lugar distinto da sequência do plano da obra, estão indicadas as interpolações que Andersch tencionava integrar no texto (o que realmente fez), e que transcrevemos, pois facultam uma ideia mais completa da temática tratada, incluindo motivos que neste ponto do nosso estudo não é oportuno abordar:*"Interpolationen: Vorsehung-Providence; Theorie des perfekten Verschwindens; Zufall; Freiheit"* (Man. 784866, DLA).

[3] Considerando legítimo estabelecer relações de intertextualidade também na denominação das personagens, devemos chamar a atenção para a atribuição do nome próprio Nina (cf. N.) às personagens femininas de dois textos muito afastados no tempo, embora com aproximações temáticas: *"Heimatfront"* e *"Cadenza finale"*, já analisados.

*zuletzt in Winterspelt gesehen, im Frühjahr 1944. Wenn sie im Winterspelt geblieben war, dann hatte sie inmitten der Ardennenschlacht gelebt".* (DS, in AAL, 85).[1] O paragráfo 23, da autoria de T., concretiza pois a interpolação anunciada da evocação de N.: no seu passeio à beira-mar durante a visita a Fort Kearney as conchas são o objecto evocador que liga a hora e o gesto do presente a um momento do passado: *"Mich N.s erinnernd, hob ich am Kieselstrand ein kleineres Exemplar jener Muschel auf, von der ich seinerzeit ein sehr großes in meinem Seesack nach Europa geschleppt habe, um es ihr zu schenken"* (MVP, 242)[2].

O segundo motivo de estranheza da parte de T. (que aliás se transmite ao narratário) é a sua observação seguinte, que novamente atesta a distanciação deliberada a que o narrador se coloca e coloca T. em relação ao passado deste. *"Aber sogar N. blieb mir an diesem Tag so gleichgültig wie der Ort, an dem ich mich befand" (id., ibid.).* A justificação de tal ausência de eventuais sensações e exteriorizações de melancólica nostalgia é apresentada em discurso modalizante e simultaneamente em tom irónico, por meio de evocação exacta da atmosfera de um dia rigorosamente fixado na sua memória: *"Vielleicht lag es am Wetter, an diesem eiskalten Wind unter einem blauen Himmel, einem präzis geschnittenen Tag ohne Luftperspektive?" (id., ibid.).*

Ao debruçarmo-nos sobre os sentidos ocultos na estrutura específica de *Mein Verschwinden in Providence* podemos concluir que, na sequência das já analisadas, esta obra marca um momento fundamentalmente diferente na visão da América por parte do autor: embora não seja este o único motivo da obra (e, a nosso ver , talvez nem sequer o principal), é contudo patente o esforço de Andersch na apresentação de um narrador bem distanciado das vivências evocadas. Isto é conseguido não só através

---

[1] Assim se compreende melhor o sentido do poema acima referido *"Aus Rauch und Delphinen"* e a relação nele estabelecida entre a localidade de Winterspelt (título do romance cujo cenário é a batalha das Ardenas) e o regresso de T./Andersch da América.

[2] A evocação de N. por T. que, como vimos, tem na sintagmática narrativa algumas relações de implicação pessoal com a biografia de Andersch, deve ser focada em paralelo com outro dado da existência de T., que tanto pode decorrer da total liberdade de ficção (o texto *é* "talvez o esboço dum romance"), como por outro lado focar livremente certas incidências autobiográficas. Logo no terceiro parágrafo escreve o narrador de nível 1: *"Frau T., die in West-Berlin lebt, übrigens seit zwei Jahren von T. getrennt* — (...) (MVP, 235). Quase no final da obra o mesmo narrador retorna ao assunto, usando a técnica da prolepse: *"Eliza wird T. nach seiner Frau ausfragen, warum sie von ihm getrennt lebt, wie er sie kennengelernt hat, ob sie Kinder hätten, und wenn ja, ob er manchmal von München — T. lebt also in München! —nach Berlin fahre, um sie zu sehen. Wiederum sich aus Fragen Elizas ein Teil von T.s Geschichte".* (pp. 263/4). Compare-se com os dados fornecidos em anotações finais pelo editor das cartas de Andersch: *"Die in den Briefen erwähnte Angelika (...) ist die erste Frau A. Anderschs, Susanne (Suse), geboren 1937, ist die gemeinsame Tochter"* (EWL, 227). Na carta datada de 24.4.1950 escreve Andersch a sua mãe: *"Morgen früh fahren Gisela und ich zur Trauung" (id., ibid.,* p. 63).

da criação de dois intermediários, entidades mediatizadoras da narração que dão maior amplitude a essa distância temporal e psicológica, mas também por força do tom de indisfarçada ironia dominante nos passos evocativos (tal como, aliás, na concepção global do texto): como se a memória dos meses passados na "liberdade da prisão americana" e dos sonhos nela forjados tivesse de ser exorcizada por meio da subtileza da auto-ironia relativizadora face à desilusão que haveria de seguir-se à esperança.

De teor, extensão e objectivo totalmente diversos, é o texto com cuja rápida abordagem terminamos o estudo deste núcleo motívico e onde é apresentada, em tom definitivo e radical, a última visão de Andersch da América dos anos 70. Trata-se de um depoimento intitulado *Amerika und die Demokratie*, publicado em 1980 e que faz parte dum conjunto de testemunhos de vários escritores (Alexander Sinowjew, Friedrich Dürrenmatt, Guy de Maupassant e Oscar Wilde), subordinados ao tema geral e diversificado *Die Dritte Welt der Dichter. Fünf Lektionen in politischer Relativitätstheorie.*[1] Pode dizer-se do texto anderschiano que, efectivamente, nele é exposta, a partir duma experiência pessoal, uma "teoria de relatividade política" face à evolução da democracia americana ao longo de várias décadas. O que é detectável nas entrelinhas do conto de homenagem ao capitão Fleischer e ao espírito do campo de Ruston, se torna mais claro nas suas implicações com a actualidade em alguns versos do poema *"Aus Rauch und Delphinen"*[2] e é alvo de distância irónica em *"Mein Verschwinden"* é, neste curto texto, objecto de denúncia declarada: na qualidade de observador atento e entusiasta do ideal democrático da América de Roosevelt, Andersch permite-se expor a sua concepção de verdadeira democracia pondo em contraste evidente o desenvolvimento ulterior da política dos E.U.A. com o sombrio cortejo de assassínios de políticos nacionais e estrangeiros (Martin Luther King, os irmãos Kennedy, Lumumba, Hammarskjöld), o horror da guerra do Vietname, o fim

---

[1] *Vd. Das neue Tintenfaß. Magazin für Kunst in jeder Form*, 1. Heft, 1980, pp. 61/2.

[2] A desilusão face às esperanças frustradas, à "utopia ferida" na expressão de E. Plessen (cf. *art. cit.*, *"Die verletzte Utopie"*), é clara no valor semântico de dois versos já citados: *"mit den atlantischen tränen/silberner hoffnungskehricht"*, cujas conotações negativas reflectem a dor pela destruição da esperança na "cultura atlântica", e estabelecem a ligação espácio-temporal com o momento codificado no último verso do poema: *"und wohin?"*. Segundo Wehdeking, que analisa este poema desencantado e o passo de *"Mein Verschwinden"* que regista o momento de indiferença de T. face ao antigo campo, em confronto com o poema de esperança *"Erinnerung..."* (cf. EHB, 147-9), as palavras *"und wohin?"* têm explicação biográfica, que se encontra facilmente no já referido passo do escrito *"Der Seesack"*: *"wenn ich G. nicht wiederfand, würde es mir leicht fallen, so schnell wie möglich wieder aus Deutschland zu verschwinden"* (AAL, 85). Neste trecho está implícita a pergunta retórica formulada no poema: "para onde?".

da política reformista na Alemanha[1]. O início do testemunho é a confissão dum erro de crente ingénuo corrigido pelo contacto com a realidade brutal: *"Ich habe eine grundsätzlichen Irrtum in meiner ganzen inneren und äußeren Entwicklung begangen, als ich von der Zeit nach dem Krieg bis 1970 an das westliche Demokratieverständnis geglaubt habe. Davon wurde ich gründlich kuriert durch die Errichtung der Militärdiktaturen durch die USA (...)"* (*art.cit.*, p. 61). À sua nova concepção de democracia, uma espécie de "democracia de base" contra a democracia representativa, pode igualmente atribuir-se traços ideais, de viabilidade discutível e difícil realização prática, mas também, simultaneamente, uma forte crença na utopia como indispensável condicionante de todas as acções do homem: *"Demokratie kann ich nur noch sehen in kleinen Einheiten, in Kommunen, in Gemeinden. In kleinen Regionen sind noch echte demokratische Entscheide möglich. In der großen Politik nicht. Vom blinden Glauben an ein Wahlsystem, das in sehr vielen Ländern lediglich zur Auslese der Minderwertigsten geführt hat, davon bin ich geheilt"* (*id., ibid.*).

## 6. Um momento da vida profissional

Com o título — *Der Redakteur 1952*[2] — Andersch publica em 1969 um texto muito curto que, se os vários tempos diegéticos da sua obra declaradamente auto-biográfica forem olhados retrospectivamente, se reporta a uma das últimas experiências concretas plasmadas na escrita apresentada sob o nome fictício de Franz Kien. Em relação à anterior narrativa com este protagonista verifica-se na diegese um hiato temporal de sete anos: com efeito, após o regresso do campo de prisioneiros nos E.U.A. em 1946, (motivo recorrente apresentado em diversas formas, como acabámos de expor), o período de readaptação a uma Alemanha diferente da que deixara apenas

---

[1] Uma vez mais, Wehdeking refere os acontecimentos políticos dum determinado momento relacionando-os com a escrita de Andersch: *"(...) daß Andersch nach seiner Goethe-Institut-Reise in die USA 1970 mit einer durch die Universitätsdebatten noch geschärften Aufmerksamkeit die Entwicklung in Vietnam, im Watergate- Debakel und in den Enthüllungen zur Rolle der USA in Chile nach Allendes Tod 1973 verfolgte"* (*op. cit.*, p. 138). Refira-se que no curto texto que abordamos é referida, por exemplo, "a instauração de ditaduras duras militares pelos E.U.A."

[2] A. Andersch, "Der Redakteur 1952", in *Merkur*, Heft 2, 23. Jhg., Februar, 1969, 250, Stuttgart, pp. 159/60.

dois anos antes, é silenciado por Andersch, entretanto ocupado com a sua vida profissional de jornalista da rádio e da imprensa e com o início da actividade literária propriamente dita (foi justamente o ano de 1952 o da publicação de *Die Kirschen der Freiheit*, obra que durante muito tempo foi considerada a sua primeira obra fora do âmbito ensaístico). Andersch dedica-se à vida profissional, procurando activamente participar na construção duma nova mentalidade entre os seus concidadãos e assim concretizar as grandes esperanças trazidas na bagagem de ex-prisioneiro político em ordem à renovação da sua pátria.

O texto que ora analisamos surge da vivência de Kien/Andersch como redactor da rádio e constitui o esboço de um momento de pausa no seu trabalho quotidiano no estúdio de Frankfurt[1], em 1952. As cartas a sua mãe respeitantes a esse ano são dum modo geral endereçadas de Burg Kerpen (na região do Eifel), onde então vivia, e de Frankfurt são enviadas as primeiras cartas escritas após a vinda do campo de prisioneiros. Numa dessas cartas anuncia que recebera uma proposta de trabalho para a NWDR de Hamburgo, porém não sabia ainda se iria aceitar esse cargo (cf. EWL, 68)[2]. A verdade é que, pelo conteúdo das cartas seguintes, se conclui que durante alguns meses Andersch trabalhou simultaneamente nos estúdios das duas cidades[3]. No volume 17 do *Marbacher Magazin* dedicado à actividade de Andersch como publicista, que já referimos, o organizador Thomas Scheuffelen apresenta o modo como o escritor

---

[1] Temos conhecimento de que Andersch, entre 1951 e 1953, foi director de redacção dos programas culturais nas estações emissoras de Hamburgo e Frankfurt depois de, em 1948, quando iniciou a actividade de jornalismo radiofónico, ter sido o fundador e director do *"Abenstudio"* em Frankfurt. O texto em análise reporta-se, pois, à segunda fase do seu trabalho em Frankfurt, onde na mesma época foi editor da série "studio frankfurt", em que surgiram pela primeira vez de obras de escritores que viviam a ter grande renome, como H. Böll, I. Bachmann, A. Schmidt, etc. (*Cf.* Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 159).

[2] É interessante registar a satisfação de Andersch pelo convite que lhe é dirigido pela estação emissora de Hamburgo, enquanto trabalhava na de Frankfurt, prova evidente da boa recepção dos seus programas e também do papel relevante que no imediato pós-guerra adquiriu a rádio como o mais poderoso meio de comunicação de massas: *"Der Ruf aus Hamburg zeigt, daß ich heute so ziemlich der führende* Feature — *Mann in Deutschland bin, wobei ich mir noch nicht einmal was darauf einbilde"* (EWL, 70/71). Estas palavras deixam entrever um misto de orgulho e modéstia do jornalista realizado na sua missão de divulgar cultura através de programas radiofónicos específicos, nos quais foi determinante a sua actuação em toda a Alemanha, os chamados *"Features"*, que ele mesmo define em carta de Março de 1952, depois de comunicar ter aceite o trabalho em Hamburgo: *"(...) beratend tätig zu sein und Features zu planen, selbst zu schreiben und Manuskripte zu redigieren. (Unter Features, gesprochen fitschers, versteht man Sendungen wie Z. B. mein Schuman-Plan-Manuskript.)* (EWL, 71). Acrescentamos que esta espécie de peça radiofónica de cariz político sobre o chamado Plano Schumann não está, segundo cremos, publicada, procedemos contudo à sua leitura em manuscrito, no Arquivo de Marbach, tendo concluído ser aquele texto um bom exemplo da importância da rádio para divulgação de temas actuais em vastas camadas da população.

[3] *Cf.* carta de 11/3/52: *"Vorläufig lasse ich meine Zusammenarbeit mit dem Frankfurter Sender so laufen, wie sie läuft, d.h. ich gehe monatlich auch einige Tage nach Frankfurt (...). Ich entscheide mich dann im Herbst, auf welchen Sender ich mich in erster Linie stützen werde"* (EWL, 71/72).

iniciou o seu trabalho em 1948, por intermédio de Eugen Kogon, na Rádio de Frankfurt, onde fundou o *"Abendstudio" "(...) — eine der ersten Versuche mit kulturellen dritten Programmen in Deutschland — bei dem neue,* funkische *Sendeformen wie das Feature entwickelt wurden"*[1].

O texto inicia-se com a referência directa ao nome do "redactor" que consta do título — Franz Kien, e com a descrição do seu escritório nos estúdios radiofónicos da cidade de Frankfurt. O narrador, que apresenta a narrativa dum modo decididamente autorial (embora no decorrer do texto se verifique uma mudança da situação narrativa e da perspectiva), descreve em pormenor e com um certo tom de distanciamento o lugar de trabalho do protagonista. Observador que olha "da estreita porta envidraçada" para o exterior, para os novos estúdios em fase de construção, toma contudo uma atitude de tal aproximação física e psicológica dos objectos perspectivados, que o leitor é levado a aperceber-se claramente do "*boom*" de reconstrução numa grande cidade alemã apenas sete anos após o final da guerra, com o consequente recomeçar do trânsito de veículos pesados nas ruas[2]: *"(...) aber Franz Kien öffnete sie [die Tür] nur selten, um auf das Gelände hinauszutreten, auf dem neue Studios gebaut wurden, Lastautos fuhren"* (DR, 159).

Nota-se, porém, ao longo do texto, algo da subjectividade do narrador-perspectivador que, como se ignorasse a cidade que renascia diante de si, olha para a distância, divisando árvores então já quase despidas de folhas: *"In einiger Entfernung Bäume, die sich entleerten, so daß schon Äste sichtbar wurden"* (DR, 159); assim, por detrás do frio observador surge, através dum tom mais pessoalizado, o sensível contemplador da natureza que se despede do Outono. O carácter evocativo do texto a partir dum movimento retrospectivo dos mecanismos da memória selectiva — entre o tempo de vivência e o da publicação distam dezassete anos — deixa transparecer ao leitor a omnisciência consciente de que dispõe o narrador, que se debruça sobre o passado de F. Kien/Alfred Andersch, como jornalista radiofónico, e elege como objecto de evocação os anos de trabalho na estação emissora de Frankfurt: *"Wenn F. Kien später an die verschiedenen Funkhäuser dachte, in denen er gearbeitet hatte, schien ihm das Frankfurter das angenehmste zu sein"*. (DR, 159). Nesta frase o narrador usa o privilégio de dominar olimpicamente todas as fases do passado, manuseando o tempo e distinguindo os vários momentos e lugares de trabalho, ao situar-se no tempo

---

1 *Vd. Marbacher Magazin*, 1980, p. 7.

2 Note-se a referência curiosa a *"Lastautos"* e não simplesmente a *"Autos"*, o que sugere ao leitor a realidade da época da reconstrução na Alemanha: um mais rápido desenvolvimento global da economia do país do que de desafogo individual traduzido em propriedade particular.

presente da escrita e a partir dele construir uma prolepse, *("später")* que lhe permite focar analepticamente (com o uso do verbo no mais-que-perfeito do indicativo) o trabalho de redactor em diferentes estações da rádio.

Na obra acima referida, T. Scheuffelen transcreve um longo texto que Andersch publicou num jornal em 1973, portanto quatro anos depois daquele que estamos a analisar, no qual, em forma narrativa diversa (reportagem escrita na primeira pessoa), o escritor de novo se compraz na evocação e descrição dos seus primeiros tempos de trabalho radiofónico. A vivência que servira de base a mais um texto de F. Kien surge dum modo mais directo, pessoal e pormenorizado, repetindo-se os motivos descritos e o mesmo sentimento, mas dum modo mais exuberante: *"Das Ding, das sich später* Hessicher Rundfunk *und* Anstalt des öffentlichen Rechts, *damals aber noch* Radio Frankfurt *und* Sender der amerikanischen Militärregierung *nannte, befand sich im Sommer 1948 an der Eschenheimer Landstrasse (...) und nirgendwo, während meiner zwölf Jahre als Redakteur in deutschen Funkhäusern, habe ich lieber gearbeitet als hier, in der Nähe des Eschenheimer Turms"*[1].

No texto de ficção autobiográfica que analisamos, o tom do narrador torna-se gradualmente mais pessoal e em simultâneo ironicamente distanciado, se evocar os camaradas de trabalho, particularmente "o apaixonado de belas frases", o redactor da secção de literatura, homossexual, que entrava frequentemente no gabinete de F. Kien, para, "com os lábios sempre um pouco húmidos" (cf. DR, 160), lhe ler em voz alta um poema que ele escutava com certa complacência irónica. Inesperadamente (mas não para os leitores habituados ao jogo narrativo de Andersch), o discurso autorial do narrador aproxima-se totalmente da pessoa do seu protagonista e evolui para um discurso indirecto livre, que reflecte a coincidência dum traço da personalidade de ambas as figuras: *"F. Kien ließ es über sich ergehen. Auch er liebte ja schöne Sätze"* (DR, 160): A "declaração de amor" às belas frases da parte do narrador que se torna figura reflectora, pode ser considerada sob vários pontos de vista: na apresentação de F. Kien, revela ao leitor uma característica essencial, que está presente no ciclo sobre esta figura de ficção autobiográfica desde a narrativa dos primeiros anos da sua adolescência *Der Vater eines Mörders*: aqui o mau aluno na disciplina de Grego, aos catorze anos, enfrentara o reitor do liceu com a surpreendente revelação, em tom determinado, de que queria ser escritor (cf. VM, 89). Este traço é sempre mais ou menos longamente

---

[1] *Vd.* Marbacher Magazin, *id., ibid.*; o artigo de Andersch donde foi tirado este excerto tem o significativo título *"Ein intellektuelles Ghetto, Erinnerungen am 25. Jahrestag seiner Gründung"* (in *Frankfurter Rundschau*, 280, 1. Dezember, 1973, VIII) e denuncia a sua visão do primeiro local de trabalho como jornalista da rádio, à distância de um quarto de século, visão pessimista, desiludida, a partir do seu estúdio—ilha, um gueto intelectual em que cresceram e morreram as esperanças duma geração, talvez demasiada utópica mas plena de generosidade.

referido em todo o complexo narrativo de F. Kien (e mesmo no de Werner Rott, o primeiro *"alter ego"* do escritor, como vimos nos contos analisados). Porém, sob a capa do amor às *"belles lettres"*, o sintagma *"schöne Sätze"* oculta (e desoculta) o habitual tom irónico de Andersch ao olhar o seu passado e, neste caso, a ironia adquire uma dimensão mais ampla, na medida em que encerra uma crítica subtil mas certeira ao pendor esteticista de certos autores[1], vazio de sentido e totalmente desadequado às exigências que a reconstrução duma nova Alemanha impunha aos intelectuais e que Andersch, com outros (Arno Schmidt, Ernst Schnabel, Wolfgang Weyrauch, etc) tentava com entusiasmo pôr em prática. Segundo as suas próprias palavras no artigo já referido, complementar do texto que analisamos, o gosto por esse trabalho de renovação das mentalidades ultrapassava as dificuldades de ordem material: *"Das große Zimmer (...) war eigentlich für den Betrieb einer Redaktion gänzlich ungeeignet, aber wir arbeiteten mit Begeisterung (...). Wir waren das, was man heutzutage ein* team *nennt"*[2]. Do que acaba de ser exposto se deduz que o conjunto sintagmático *"auch er liebte ja schöne Sätze"* contém, não obstante o possível cambiante irónico, a profundidade do amor à expressão literária e à beleza estética da linguagem de Kien/Andersch, em 1952, o que, no momento da escrita deste texto, estava já mais que suficientemente comprovado nas obras publicadas por Andersch. Dir-se-ia que o escritor se compraz e simultaneamente se lamenta ao olhar-se retrospectivamente como jornalista durante tantos anos da sua vida, antes da dedicação exclusiva à criação literária (a expressão clara desse lamento surgirá não muito tempo depois, num outro texto que oportunamente analisaremos).

Há um aspecto da vida de Kien como director do programa nocturno na estação de Frankfurt que é relevante do ponto de vista pessoal e também histórico, pois reflecte a situação de relativa liberdade vivida nos meios culturais: o redactor do programa da literatura, que tinha de abordar igualmente todos os escritores e não só os que preferia, sentia inveja de Franz Kien que, pelo contrário, era livre de escolher o que mais lhe agradasse, sendo justamente isso que dele era esperado: esta liberdade como publicista era uma das fontes de alegria de Kien/Andersch, cuja secretária, "sempre

---

[1] É notório o paralelismo entre este intelectual esteta e de tendências homoeróticas com muitos dos poetas cultores do esteticismo lírico no início do século (de que Stefan George será o protótipo) que, no aspecto formal, ainda tinha adeptos entre alguns poetas durante o tempo de nazismo. Esta tendência é aliás motivo da primeira abordagem crítica da literatura alemã feita por Andersch depois do seu regresso à Alemanha, em que o autor, antes de definir o seu conceito de literatura adequado ao momento específico do renascimento da Alemanha, esboça o panorama literário da época em que se destaca a tendência formal, escapista, com forma de resistência ao regime que, ele designa de *"Kalligraphie"* (vd. cf. o *"Deutsche Literatur in der Entscheidung"*).

[2] *Apud Marbacher Magazin*, p. 8.

arrumada", é descrita pormenorizadamente, assim como os objectos de trabalho, de que se salientam, como nota original e num tom implícito de humor relativamente aos próprios "tiques" do criador, *"zehn scharf gespitzte Blei- und Farbstifte (...), ein Aschenbecher und eine Schale mit Pfeifen und Pfeifenreinigern"*[1] (*id. ibid.*). F. Kien tinha mesmo um "sistema" de selecção e leitura dos numerosos jornais e revistas alemães e estrangeiros, de que recortava alguns artigos, onde encontrava informações para aquisição de livros, tomando assim contacto directo com as novas tendências literárias na Europa: *"Er ließ sich anregen. Er registrierte die neuen Richtungen, beroch Namen, hörte das Gras wachsen"* (DR, 160); o uso desta imagem metafórica exprime o seu profundo interesse em debruçar-se sobre tudo o que de novo surgia em todo o mundo no domínio da cultura sobretudo literária e artística.

O narrador, muito sobriamente, expõe em resumo a actividade concreta de Kien, registando ao mesmo tempo os seus hábitos pessoais (permanentes na biografia anderschiana): *"Er rauchte in seinem dunklen Büro eine seiner Pfeifen und las Rezensionen, Essays, Annoncen. Einmal im Jahr machte er eine Dienstreise nach Paris, stöberte in* La Hune *und in den Buchläden der Rue de La Seine herum"* (DR, 160). No mesmo tom distanciado revela o ordenado recebido por duas horas de emissão semanal e emite o comentário omnisciente de quem escreve em 1969 (e pode avaliar comparativamente a situação financeira de dezassete anos antes: *"Das war für damals, 1952, recht anständig"* (DR, 160). Por fim, no último parágrafo, conta a substituição do seu primeiro carro, comprado em 1950, por um modelo mais recente; a concisão e a objectividade do narrador na frase final do texto não ocultam nas entrelinhas o orgulho quase pueril de Franz: *"Während F. Kien in seinem Büro saß, stand der Opel draußen auf dem Parkplatz vor dem Funkhaus"* (DR, 160). Mais explicitamente apresentado é o seu legítimo orgulho de intelectual, patente na descrição das estantes com livros e manuscritos vindos de vários países, objecto de contemplação e mesmo de verdadeira adoração: *"Manchmal saß F. Kien nur einfach da und betrachtete seine Bücher- und Manuskriptstapel". "Er besaß viele Texte, die noch*

---

[1] Confronte-se esta descrição do universo ficcional de F. Kien com as feitas por Andersch sobre a sua mesa de trabalho em Berzona e com os seus hábitos rígidos de criador literário: entre os seus objectos pessoais destacam-se, com efeito , lápis nuito afiados (verificámos que grande parte dos manuscritos foi escrita a lápis muito fino, numa letra por vezes extremamente miúda), cachimbos, cinzeiros, objectos indissoluvelmente ligados à personalidade e entretanto quase mitificados na autobiografia e na ficção anderschianas. É notória a importância dada a estes pormenores pelos editores da *Marbacher Magazin*, cuja capa é justamente a reprodução fotográfica da sua secretária na casa de Berzona: para além do cachimbo e respectivos limpadores, um par de óculos pousados sobre um bloco de notas em que é possível distinguir, escritos à mão, os tópicos para a estruturação de uma obra em gestação, limitados por um rectângulo, semelhantes a muitos que consultámos em Marbach. Olhando este fragmento fotográfico da "oficina" do escritor, que representa como que o seu *"ex-libris"*, involuntariamente nos vem à memória, por força da associação de ideias , os óculos, a chávena de café e o cálice de bebida, tantas vezes e de tão variadas formas glosados para apresentar o poeta português Fernando Pessoa.

*niemand sonst in Deutschland hatte"* (DR, 160). É acentuada a liberdade que Kien então gozava de, apenas sete anos depois da guerra acabada, poder transmitir todas as ideias que considerava importantes, mesmo fascistas ou comunistas, embora estas últimas com limitações, enquanto (acrescenta o narrador com certo sentido crítico) as tendências ideológicas dominantes na era de Adenauer — opiniões liberais e católicas — podiam ser abertamente expostas pelos seus respectivos adeptos (Cf. DR, 160).

Este texto ocupa menos de página e meia, todavia é, como acabámos de expor, muito rico de significado real e simbólico, reflectindo no quotidiano de um homem da rádio o ideal de uma parte da geração que cresceu durante o regime nazi e foi educada na sua ideologia, fez a guerra e, depois do ruir da Alemanha, acreditou na renovação intelectual, espiritual e moral da sua pátria. Recorrendo de novo ao cotejo intertextual, citamos uma vez mais o artigo *"Ein intellektuelles Ghetto"*, de 1973, em que Andersch é mais prolixo sobre este tema da esperança da sua geração e mostra, em tom simultaneamente apaixonado, nostálgico e desencantado (em contraste com a sobriedade estilística do texto ficcional), o significado profundo de um facto novo: a súbita abertura ao mundo de alguns espíritos ávidos de novos conhecimentos e do desejo de divulgá-los entre os seus contemporâneos, ingenuamente confiantes de que cumpririam a sua missão através de meios literários. As suas palavras são claras *"Es war ja die Zeit, in der sich für uns die Welt öffnete. Wir sassen zwischen Stapeln von Büchern und Zeitschriften, die noch niemand in Deutschland kannte*[1]*, und wir beeilten uns, dieses unerhörte Wissen anderen mitzuteilen (...). Wenn ich heute die erste Hälfte der fünfziger Jahre charakterisieren soll, so kann ich dies nur, indem ich sage, daß wir auf eine ganz einfache und kaum reflektierte Art an die Literatur glaubten, und natürlich ganz besonders an die neue Literatur, an das neue Denken. Es schien uns selbstverständlich, daß die Bücher — die von Hitler unterdrückten Bücher, vor allem aber die nach dem Faschismus entstandenen und weiter entstehenden Werke — eine ganz neue Welt entstehen lassen würden. Ganz unbewußt — wir kannten damals weder das Wort, noch den Begriff — haben wir nach dem Prinzip Hoffnung*[2] *gelebt. Was für Narren wir doch waren! Wir haben an die Literatur geglaubt! Nur deshalb haben wir, ohne uns einen Augenblick zu besinnen, und fast*

---

[1] De notar neste ponto do texto de 1973, escrito na primeira pessoa, a mesma ideia expressa quase com as mesmas palavras que no texto de F. Kien.

[2] A palavra e o conceito de que Andersch fala, invocando a sua ignorância de então sobre o seu significado, mas registando em contraposição a vivência directa e profunda (embora inconsciente) da sua essência, é o "princípio esperança" segundo a obra de Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, cuja influência posterior em Andersch abordaremos na última parte deste trabalho.

*wahllos, Texte gesendet. Ein neuer Text — und das Leben würde sich ändern!"*[1] *(art. cit., id. ibid.).*

Após esta longa citação que se justifica por si mesma e é um precioso complemento de pontos nucleares do texto ficcional, concluimos a análise deste. Sendo um texto de estrutura, linguagem e estilo elementarmente simples, *"Der Redakteur 1952"*, dadas as suas muitas implicações de significado e de forma, é um texto protótipo de outos textos anderschianos anteriores e posteriores: assim, numa apresentação e num tom aparentemente descuidados surge a atmosfera autêntica e viva duma estação emissora nos primeiros anos da era de Adenauer; é evocado, numa grande cidade a reerguer-se das ruínas, um escritório sombrio e austero onde um grupo de profissionais e amantes da cultura vivia da e na esperança de ser útil a uma comunidade então mais aberta aos valores materiais que aos do espírito, após a imposição ideológica a que estivera sujeita durante mais de uma década. Na reconstituição desta atmosfera surge, como em outros textos do autor, uma *"pointe"* que é simultaneamente o objecto concreto e o núcleo simbólico deste texto e se situa na parte final numa curta frase do penúltimo parágrafo, reduzida à sua factualidade, portanto sem qualquer comentário da parte do narrador (o que denuncia uma certa intenção irónica): *"Hinter ihm [F. Kien] an der Wand war eine Tafel mit seiner Programm-Planung befestigt. Daneben hatte er ein Foto von Sartre aufgehängt"* (DR, 160). Jean-Paul Sartre, que por esses anos divulgava a sua filosofia da existência nos meios intelectuais parisienses, sobretudo nos cafés da margem esquerda do Sena, ocupa lugar especial no gabinete do publicista de Frankfurt, como o patrono que domina a actividade intelectual do seu fervoroso adepto e se torna, depois e simultaneamente com Thomas Mann, o seu modelo literário e filosófico. Assim, a figura de Sartre — carismática, ao ponto de dar azo ao gesto espontâneo, revelador do juvenil entusiasmo de um Andersch de trinta e oito anos, de pendurar no seu escritório o retrato do filósofo, mesmo atrás de si, junto do seu plano de trabalho — é, em 1952, a incarnação de todas as aspirações intelectuais de Andersch: como vimos, o escritor, a partir de 1950, começara a escrever a primeira obra autobiográfica (publicada no ano a que se reporta o texto *Der Redakteur*), que acusa as marcas indeléveis da doutrina existencialista. Sartre, que abriu Andersch para um mundo de ideias totalmente novo, é um referente

---

[1] A ideia da influência da literatura e da sua eficácia na acção de transformação da sociedade, em que Andersch e os seus colegas de trabalho e de esperanças sinceramente acreditavam, deve ser cotejada com as convicções de Sartre sobre o mesmo tema expressas na obra de 1947 *"Qu'est-ce que la littérature?"* (obra já conhecida por Andersch desde 1950).

fundamental no pensamento anderschiano e a ele dedicou o escritor um longo poema (ou antes, "uma declaração de amor" em forma de verso)[1].

## 7. A transposição do *alter ego* para diversos tempos e espaços

Dois anos depois da escrita de três histórias de F. Kien — *Die Inseln unter dem Winde*, *Brüder* e *Festschrift für Captain Fleischer*, é publicado num jornal, em 1973, um conjunto de oito textos curtos, cada um formado de dez frases, tal como refere o seu curioso título: *Achtmal zehn Sätze*[2]. É uma montagem textual, em que a sequência dos complexos frásicos não parece respeitar a cronologia vivencial, e a temática não se oferece imediatamente à compreensão do leitor, dado que é expressa dum modo obscuro, limitando-se a alusões de vária ordem, mas que tem em comum o protagonista de grande parte dos textos autobiográficos: Franz Kien. O *"alter ego"* de Andersch surge neste estranho texto situado nos mais diversos espaços, tempos e situações, e parece ser apenas, em certos casos, o suporte personalizado de numerosos referentes culturais — Lineu e o seu sistema da Natureza, uma obra do escritor galês Idris Parry, ou a morte de Thomas Mann —, de lugares geográficos, desde os mais familiares (o rio Reno, Paris, Ferrara, a Sicília) aos mais longínquos (a província canadiana de Ontário) ou mesmo exóticos (a aldeia de Tsalal) e de factos históricos e políticos: os trabalhos de Freud com Charcot em Paris, o atentado contra Carrero Blanco em Espanha, por exemplo. Neste emaranhado de nomes próprios, topónimos e factos acumulados quase a esmo, por vezes só a partir das breves alusões a filmes ou obras literárias, se podem inferir algumas datas e consequentemente detectar elementos de implicação autobiográfica nestes textos dispersos que, aparentemente, não têm qualquer relação entre si.

Das características que acabámos de expor decorre uma dificuldade no estudo destes textos: a de encontrar um método analítico por meio do qual a descodificação de cada segmento de exactamente dez frases, (quer no mais longo, de trinta e três linhas,

---

[1] O poema intitula-se *Andererseits* e é composto de três partes; os últimos versos — *"empört euch/ der himmel ist blau"* — dão o título à colectânea e contêm a concepção poética de Andersch e o sentido da sua escrita; na segunda parte lê-se o seguinte: *"(...) Sartre/ (...) von allen schriftstellern/meiner zeit/derjenige der mich/ am stärksten/ bewegt hat/ ich liebe sartre/ ich bewundere viele schrifsteller/ einige liebe ich (...)* (EHB, 105).

[2] A. Andersch, *"Achtmal zehn Sätze"*, in *Süddeutsche Zeitung*, 29 Jg., 109, 12./13./ Mai, 1973, p. 156.

quer no mais curto, de nove linhas apenas)[1], conduza a uma interpretação correcta do seu conteúdo; igualmente se torna complexo detectar o significado da sua seriação pelo autor e o objectivo deste ao retomar a figura de F. Kien para o apresentar num tipo de escrita e em contextos tão distantes da transparência das outras histórias, já analisadas, do chamado "ciclo de F. Kien". Significativamente, este ciclo é abordado pelos críticos como um todo coeso, enquanto, pelo contrário, é feita apenas uma abordagem breve e generalizante de *Achtmal zehn Sätze*. Assim, E. Schütz comenta: *"(...) ein Text, in dem Privatestes, Gelesenes, Gedachtes und Projektiertes z. T. so konzentriert zusammengezogen ist, daß es stellenweise hermetisch erscheint"*[2]. Passados alguns anos o biógrafo de Andersch afirma mais concretamente: *"(...) kurze assoziative Prosastücke von je zehn Sätzen, eine Montage mehr oder minder autobiographischer Franz-Kien-Sätze"*[3].

Se em alguns dos curtos textos é impossível (e talvez não muito relevante) fixar cronologicamente a experiência a que se reportam, outros há, porém, que podem ser situados numa fase determinada — bastante recuada — da biografia do autor, se partirmos dos dados referenciais apresentados: é o caso do quarto fragmento *"Für Frankreich"*, que poderá evocar uma vivência de 1943, ou do último, cujo título, *"Der Kilchberg-Effekt"* — e uma data explicitamente indicada (12 de Agosto de 1955) fixam um momento decisivo que suscita a reflexão de Andersch: a morte de Thomas Mann. Consideramos que a maioria dos textos, porém, reflecte experiências mais recentes, posteriores a 1952, data evocada na última obra que analisámos. Os críticos que mencionam este texto compósito atribuem-no a evocações muito recentes, quase contemporâneas da sua escrita, posição radical com a qual não concordamos inteiramente mercê dos exemplos referidos. Assim Schütz, na referência aos escritos autobiográficos, depois de falar do texto *"Anfang und Ende"* ou *"Drei Phasen"* (que já mencionámos), acrescenta: *"Hierher gehört dann auch noch ein später Franz-Kien-Text,* Achtmal zehn Sätze. *Er verlängert nicht nur die autobiographischen Versuche in die aktuelle Gegenwart (...)*[4]. Igualmente I. H.-Leonard termina a enumeração das histórias de F. Kien segundo a ordem de sucessão vivencial, com as seguintes palavras:

---

[1] Desta verificação pode concluir-se que o ritmo estilístico varia muito, pois a estrutura sintáctica vai de curtíssimos períodos, por vezes apenas expressões sem predicado, até longas proposições com o uso de pronomes relativos e conjunções.

[2] E. Schütz, *Erschriebenes Leben. Autobiographie eines Autors*, in *art. cit.*, in V. Wehdeking (Hg.), *op. cit.*, 1983, pp. 137-8.

[3] S. Reinhardt, *op. cit.*, 1990, p. 475.

[4] Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 42.

*"(...) und zuletzt* Achtmal zehn Sätze, *ein schwer zugänglicher Prosatext für den Zeitgenossen Kien"*[1] .

Sendo nossa opinião que os oito textos são muito heterodoxos não só no aspecto temático mas também temporal, devemos considerar a questão da inclusão da sua abordagem neste ponto do trabalho, isto é, depois da análise da evocação do ano de 1952, o que é uma contradição em relação ao critério por nós adoptado desde o início para o tratamento dos textos pessoais segundo a cronologia das experiências narradas. A única maneira de respeitar as nossas próprias normas de trabalho seria fazer a análise separada e dispersa de cada um dos grupos de "dez frases", intercalando-os, ao sabor da cronologia das evocações, nos vários contos e narrativas analisadas. Daí resultaria uma tal dispersão que jamais poderiam ser reconstituídos o espírito e a originalidade do conjunto de microtextos que compõem o macrotexto. Por este motivo preferimos infringir as nossas próprias "normas metodológicas", considerando cada um dos dez segmentos *per se*, analisando cada um separadamente e tentando detectar eventuais motivos comuns e a sua unidade possível. Qualquer que seja a conclusão obtida, consideramos que este texto, cujo curioso título, à primeira vista, denuncia dispersão e ausência de lógica imediata, é o resultado do fenómeno da evocação por meio da associação de ideias extremamente díspares e também da "memória involuntária" selectiva. Certo é que não é por acaso mas intencionalmente, que Andersch apresenta de novo um texto com o *alter ego* F. Kien, e o leitor deve considerá-lo mais um contributo para a sua fragmentária autobiografia, embora com algumas reservas, patentes no modo como Stephan Reinhardt se refere a este escrito: *"(...), eine Montage mehr oder minder autobiographischer Franz-Kien-Sätze"*.[2]

Como dissemos, as experiências, reflexões e opiniões evocadas, não podendo ser todas contemporâneas da escrita, não são passíveis de datação exacta. Por outro lado, vivências muito recentes não foram objecto de qualquer outro texto de F. Kien, passando portanto Andersch a registá-las assumindo-se como sujeito real da escrita (com o uso da primeira pessoa, sem quaisquer subterfúgios), como é o caso de duas obras ainda a ser analisadas, ou escrevendo crónicas-reportagens sobretudo de carácter viagístico, ou finalmente ficcionando os mais variados motivos que podem conter implicações pessoais em maior ou menor escala, como a seu tempo veremos.

Considerando estes oito segmentos textuais ainda globalmente, verificamos que o autor concede ao seu protagonista uma amplitude cronológica que se afasta da realidade possível e releva já da fantasia romanesca: efectivamente Franz Kien surge

---

[1] I. Leonard, *op. cit.*, 1986, p. 37

[2] S. Reinhardt, *op. cit.*, p. 475.

incarnando os mais diversos papéis, desde Lineu a Freud, de Espinosa a Thomas Mann (passando por outras possíveis identificações que nos é impossível determinar), e é situado em tempos e lugares vários, desde o século XVI até ao nosso século. Esta ficcionalização extrema, que atinge um certo tom enigmático, surge ao leitor como uma espécie de jogo literário de hieróglifos, que funde do modo mais arbitrário e por vezes contraditório, vivências, observações, reflexões e leituras; tal é bem expresso por Schütz na citação atrás iniciada: *"Er verlängert nicht nur die autobiographischen Versuche in die aktuelle Gegenwart, sondern zeigt in der enigmatischen, extremen Zusammenziehung von privaten Zufälligkeiten, Gedachtem, Gelesenem usw. und in der willkürlichen Ordnung (...), die Widerspruchsstruktur der dargestellten Selbstbeobachtung zwischen den anarchistisch-individualistischen Setzungen und Ordnungszwang andererseits"*[1]. Na mesma ordem de ideias, Wehdeking refere-se a *Achtmal zehn Sätze* como sendo *"kryptische Anmerkungen zur eigenen Entwicklung"*[2], o que revela por um lado a complexidade da descodificação dos textos "subterrâneos" (cf. *"kryptisch"*) e por outro a convicção de que neles se reflecte a evolução pessoal de Andersch.

Por outro lado Schütz, o crítico que maior interesse dedicou a este texto, acrescenta no capítulo sobre a obra poética de Andersch uma achega importante no domínio da intertextualidade, que poderia passar-nos despercebida se não conhecêssemos bem a forte tendência do escritor para evocar acontecimentos e reflexões pessoais (isto é, para evocar-se) por meio de duas ou três formas literárias diversas. Com efeito, como veremos, encontra-se na colectânea poética de 1977, *empört euch der himmel ist blau*, um grupo de poemas cujos títulos e conteúdo são quase totalmente coincidentes com alguns textos de *Achtmal zehn Sätze*.[3] Este facto revela mais uma vez o pendor de Andersch para a intertextualização dentro da própria produção literária (a que G. Genette chama "transmodalização homoautoral"); Schütz, porém, acentua a autonomia dos poemas: *"Man merkt diesen Gedichten zwar häufig ihre Entstehung im Zusammenhang von Prosatexten thematisch an, aber sie sind doch eigenständige literarische Objekte"*[4].

---

[1] Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 42. Nesta citação são aplicados aos processos literários de Andersch os traços de individualismo e anarquismo presentes na sua personalidade.

[2] Wehdeking, *op. cit.*, p. 121.

[3] Cf. Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 113.

[4] Schütz, *op. cit.*, p. 111.

Após estas considerações generalizantes passamos à análise de cada um dos textos, ou seja, de cada grupo de dez frases que compõem um todo textual a que o autor atribuiu um título próprio; a ausência de unidade de composição e o sentido por vezes oposto patentes nestes textos revelam pelo seu carácter inventivo uma faceta diferente de Andersch, tão original que torna fascinante o nosso esforço de interpretação. Como dissemos, optámos por analisar os oito textos, ao arrepio do critério até aqui seguido, segundo a ordem por que foram seriados pelo autor, ordem que eventualmente obedeceria a qualquer intenção que não conseguimos descortinar, excluída em absoluto a hipótese de ser cronológica.

O primeiro texto tem o simples título *Der Rhein* e inicia-se com a referência directa a F. Kien como o protagonista, o que imediatamente situa o leitor em "terreno conhecido", não despertando nele qualquer suspeita do esforço de desmultiplicação temporal e espacial que virá a ser-lhe exigido no decorrer da leitura de todos os textos. A frase inicial começa com as palavras *"Die Frau, die F. Kien zu lieben glaubte, (...)"* (*loc. cit.*, 156) e suscita-nos uma primeira observação: dum modo geral nas histórias de F. Kien o elemento amoroso não é predominante ou nem sequer surge, excepção feita ao conto sobre a experiência da descoberta da sexualidade que é o fulcro temático de *Lin aus den Baracken*. No primeiro texto de *Achtmal...*, como no segundo da série, Kien é acompanhado duma mulher, mas o verbo "*glauben*" lança sobre a relação uma dúvida sobre a autenticidade do amor, dúvida que permanece até ao final do texto. Exactos são os informantes de tempo e lugar que situam a acção, narrada por um narrador autorial na terceira pessoa, numa tarde de Dezembro numa cidade do Reno. Data mais precisa pode ser deduzida da referência ao filme que ambas as personagens foram ver após a visita a um dos portos do rio: *"In the heat of the night"*, filme americano do ano de 1967.[1]

São também exactos os pensamentos e evocações dum passeio comum que o narrador atribui às duas figuras que passeiam, uma lembrança tão estranha quanto inesperada: *"Sie erinnerten sich an die Existenz des Gorillas im Basler Zoo und stellten sich vor, wie es wäre, in Lörrach zu leben. Ein Café gibt es da draußen nicht". (id. ibid.)*. A referência a gorilas, animais da selva, ligada ao jogo de as figuras um dia se terem

[1] Por outro lado, partindo do príncipio em que assenta globalmente este estudo, de que todas as histórias de F. Kien e de W. Rott são de incidência autobiográfica, devemos assentar no papel da cidade de Colónia e do rio Reno na biografia anderschiana em determinada época: de facto, aquela cidade surge em grande destaque no conto de W. Rott, *Heimatfront*, cuja diegese se situa por volta de 1943. Esta pode ser também a data da evocação do texto *Der Rhein*: o narrador evoca um facto ocorrido vinte e cinco anos antes do tempo diegético, que assim corresponderá ao ano de 1968, sendo portanto plausível a referência a um filme do ano anterior. De qualquer modo partimos do pressuposto da existência de contradições, muito particularmente nestes textos.

imaginado a viver numa região longe da "civilização", sem sequer um café, leva o leitor contemporâneo a uma lógica associação de ideias: a aspiração a uma vida livre, natural, num cenário "selvagem". Por outro lado, a esse desejo de Kien pode não ser alheio o procedimento do próprio Andersch, a viver desde 1958 num retiro isolado entre as montanhas do Ticino. A ser aceitável esta nossa leitura daquelas frases quase despropositadas no contexto, podemos concluir que em 1973 surge ao leitor um Andersch sempre atento às realidades maléficas da "civilização", ávido das paisagens e lugares ermos, como revelam os seus livros de viagens e também muitos motivos da sua ficção Aliás é interessante anotar que, dentro deste mesmo texto, há uma outra alusão que tem subjacente o "ideal ecológico", focado de modo tão passageiro que poderia passar em claro, se não mostrasse coerência interna com o já narrado: na última frase o mesmo motivo apresenta-se na forma negativa, como um modo de fazer crítica à "civilização do betão": *"Auf dem Weg ins Kino kamen sie an einem Mädchengymnasium aus Schalenbeton vorbei"*. É improvável que não seja intencional esta referência à degradação da paisagem urbana depois da mencionação do desejo de evasão dos jovens.[1]

Para além desta recordação atribuída aos seus protagonistas, o narrador com a sua visão omnisciente faz uma referência analéptica a um momento do passado de ambos, que releva duma concepção idealista da vida por parte de jovens enamorados, eventualmente afectados pela noção romântica da união entre o amor e a morte, da consumação amorosa total só possível na eternidade. Na frase em questão, escrita como todas as outras num tom de rígida objectividade e factualidade, parece estar subentendida uma certa ironia, característica presente em muitos passos da prosa anderschiana: *"Vor fünfundzwanzigjahren hatten sie sich an einem Frühlingsabend im Rhein ertränken wollen. Weiter stromab. Bei Honnef oder Unkel"*. A ironia sobre a loucura dos sonhos de jovem (que obviamente não podemos comprovar se corresponde a algum momento realmente autobiográfico) é intensificada pelo realismo factual da frase que vem imediatamente a seguir, sem qualquer comentário à asserção

---

[1] Deve neste ponto acrescentar-se que em fins de 1979 ou inícios de 1980, minado pela doença que lhe traria a morte, Andersch preocupava-se com o meio ambiente e com os perigos da civilização, exprimindo a sua nostalgia da natureza, ao escrever "um manifesto a favor do verde", inédito até 1983, data em que foi publicado por Wehdeking: referimo-nos ao poema *"Aufruf für Grün"* (in Wehdeking, *op. cit.*, 1983, pp. 178/80) que o crítico considera ser talvez o ultimo texto escrito por Andersch. Neste poema — referente a um "país verde", de florestas, mas devorado pelas construções de betão,a Suíça, segunda pátria do autor — o poeta, usando a primeira pessoa do plural em seu nome e no dos artistas em geral, escreve: *"jetzt werben wir für/ grün/ wir kleinen künstler/ (...) bemerken/ daß die schweiz/ überbaut ist/ (...) bescheiden erlauben wir uns/ zu werben/ (...)einzig für/ die letzten tannen/ die letzten kastanien/ die letzten platanen/ die letzten zehn quadratmeter/ nicht betonierte wiese (...)."*

anterior: *"Nachher wollten sie sich den Film* In der Hitze der Nacht *ansehen'*[1]. Na descrição objectiva do porto fluvial e das cores do céu e das águas do Reno surge subitamente um traço estilístico que só não surpreende o leitor afeito ao estilo de Andersch, ao seu gosto de quebrar a factualidade mais sóbria com arrojadas imagens visuais que visam concretizar abstracções até aos limites mais inconvencionais, por meio duma linguagem envolvente e fascinante, embora por vezes, como neste caso, incompreensível: *"Das Wasser war so blond und grau wie der Himmel. Binnenschiffe und andere prädikatlose Sätze in Schwarz und Rot"*. O papel da cor é decisivo nas descrições anderschianas, mas parece-nos hermética a atribuição dos adjectivos *negro* e *vermelho* ao enigmático sintagma *"andere prädikatlose Sätze"*, em que é totalmente obscuro o uso de *"andere"*, que tem como referente *"Binnenschiffe"*, em ligação com *"Sätze"*, e também o do adjectivo que significa "sem predicado", mas cujo sentido no contexto não atingimos.[2]

Como quase todos os outros textos deste complexo, este tem correspondência com um outro em forma literária diversa — a forma poética: é o poema com o mesmo título *"Der Rhein"*, mais um caso de transmodalização homoautoral frequente na produção literária de Andersch. Nele o poeta omite totalmente o nome de F. Kien, o que é natural na passagem de um narrador e personagens da forma épica para um Eu poético, e quase se limita a reproduzir algumas frases do texto em prosa, sem predicado, apenas uma série de imagens visuais que fundem os dois níveis temporais da evocação: a mais recente — *"auf dem weg ins kino"* — e a mais remota — *"die absicht / ins wasser zu gehen / vor fünfundzwanzigjahren"*. Na transferência duma forma para outra obviamente se tem de ter em conta a adaptação ao ritmo e à cadência musical do poema, e estes exemplos são esclarecedores da possibilidade de transmutação da prosa em poesia[3], quando aquela apresenta qualidade musical e rítmica, como é o caso de muitos passos da épica anderschiana. O próprio escritor chamou aos seus poemas *"Übungen in schwach rhytmisierter Prosa"* (EHB, 235). A este

---

[1] Conclui-se portanto que esta frase, para além de informante temporal, acentua a ironia subjacente à evocação do passado de F. Kien da responsabilidade dum narrador distanciado e autorial.

[2] Com efeito, se entendermos "frases sem predicado" no seu sentido literalmente gramatical, como colocar este sintagma ao mesmo nível que *"Binnenschiffe"*, e aplicar-lhe cores cujo simbolismo, neste caso, nos escapa? Por outro lado, neste contexto não descobrimos para o substantivo *"Satz"* outro significado aceitável para a explicação da frase. Talvez o adjectivo *"prädikatlos"* se refira simples e linearmente à própria frase que não tem verbo, prática que Andersch usa abundantemente nestes textos e sobretudo nos poemas correspondentes, inclusivamente no poema *"Der Rhein"*.

[3] O tipo de exposição que acabamos de fazer sobre a transmodalização pressupõe que a escrita do texto em prosa seja anterior à do poema, o que não podemos confirmar; a única certeza é a data da publicação do primeiro (1973), e sobre a datação exacta de cada poema não sabemos nada mais que o contido no subtítulo da obra poética: *Gedichte und Nachdichtungen* 1946-1977, e também o próprio testemunho do autor, que anota no final da obra: *"Die hier versammelten Übungen in schwach rhythmisierter Prosa entstanden zwischen 1946 und 1977. Sie sind (...) in der Reihenfolge ihrer Entstehung angeordnet"* (EHB, 235). Não tendo Andersch datado nessa publicação nenhum dos poemas e não tendo nós tido acesso a qualquer dos manuscritos da obra poética, resta-nos tentar calcular empiricamente uma data possível.

entrosamento perfeito entre poesia e prosa na obra de Andersch, se refere Max Walter Schulz, justamente no volume dos poemas anderschianos publicado na República Democrática da Alemanha: *"Prosa gewinnt die Höhe großer Dichtung stets durch eine* Stufenfolge von Objektivationen, *nicht durch subjektiv-idealistische Inspirationsbegriffe"*[1].

O segundo texto da série, com o título coloquial *"Na, wie war's denn in Sizilien?"*, de que existe igualmente uma transmodalização poética com o mesmo título (também sem referências nominais aos protagonistas), é apenas a fixação de impressões duma viagem pela Sicília feita por Kien e uma mulher, que neste caso nos parece tratar-se, indubitavelmente, de Gisela Andersch (sabemos que ambos fizeram muitas viagens à Itália, país que amavam como uma segunda — ou terceira — pátria). A primeira frase, de cariz muito pessoal e da esfera mais íntima é, estranhamente, omitida do poema, o que se torna inexplicável, sendo a poesia lírica o domínio preferido para a abertura dos recessos mais profundos da alma humana: *"In Cefalu hatten sie sich sexuell* ausgelebt". (*loc. cit.*). A localização da evocação na ilha italiana da Sicília é clara a partir de vários dados topográficos, para além do informante do título: o porto de Cefalu, a cidade de Palermo, a referência às ilhas eólicas ao norte da Sicília, a *"Village Méditerranée"*. A imagem da mulher de óculos de sol estendida na areia e a contemplação das ilhas ao longe, que para F. Kien se sobrepõem à leitura da revista comprada em Palermo, indiciam o domínio da vida, da natureza e da beleza natural sobre o interesse pela informação dos acontecimentos mundiais, numa espécie de homenagem à mulher, ao amor e à liberdade de férias.

O texto foca ainda a temática sexual em termos não pessoais, na referência a um produtor de cinema, Rob Houwer, e a uma actriz — Anita Pallenberg, a propósito dos quais a linguagem toma uma coloração fortemente sexualizada: há uma referência ao enorme automóvel do produtor, um Jaguar por ele contemplado como "símbolo fálico", e ainda à actriz, "um animal do cinema". Deduz-se que estes comentários são feitos pelos protagonistas na viagem de regresso à Alemanha, esta facilmente sugerida pelo topónimo Günzburg, cidade sita na Suábia bávara, nas margens do Danúbio; o narrador caracteriza esses comentários: *"Wörter, wie sie auf sie zukamen..."*.

---

[1] Max Walter Schulz, "Zeit und Wirklichkeit oder weshalb Andersch Gedichte in Prosa schreibt", in Alfred Andersch, *"Empört euch der himmel ist blau"*, 1980, pp. 135-9. É interessante constatar como este crítico resumiu no título do seu artigo a ideia que temos vindo a desenvolver sobre a transmutação de prosa em poesia (e vice-versa) realizada por Andersch com tanta naturalidade; por outro lado, a citação transcrita contém uma ideia que coincide com a nossa afirmação anterior de que para Andersch o conceito de literatura não parte do subjectivismo idealista mas da realidade objectiva, o que é claramente demonstrado no terceiro texto desta série.

O carácter evocativo do texto é acentuado pela transcrição dum curto diálogo entre Kien e a companheira, o qual, na sua naturalidade relativa a uma situação vulgar, resume a evocação da plenitude feliz de alguns momentos expressa numa linguagem livre, casual, sem pressas nem pressões, em frases curtas "com palavras tal como lhes saíam": *" Soll ich dich ablösen,fragte F. Kien. Nein, ich bin überhaupt nicht müde, antwortete sie"*. No final do texto, objectos banais inerentes a qualquer viagem transfiguram-se, a sua simples evocação torna-os simbólicos: *"Die Scheibenwischer. Ihr Koffer, hinten, auf den hinteren Sitzen. Schwarzes Skai"*. Comparando estas frases da prosa com os últimos versos do poema, onde se omite o diálogo mas se mantém literalmente todo o resto — *"wörter hinter günzburg/wo die autobahn ansteigt/als es anfing zu regnen"* (EB, 39), — concluímos o que significa para Andersch o fenómeno da tranmodalização: a poetização de uma imagem, a fixação em ritmo poético de um momento, sugerido por lugares e ambientes retidos na memória subjectiva, porque portadores de instantes de ventura.

*Der Grüne Apfel* é o texto mais curto do conjunto, o que significa que as dez frases que o compõem são muito reduzidas, algumas com omissão do predicado[1]. Um ponto parece ligar este e o excerto anterior: a ideia da casualidade, antes apenas implícita na frase transcrita (*"Wörter, wie sie auf sie zukamen"*), mas bem explicitamente apresentada numa frase deste texto, aliás totalmente desligada das restantes que formam o conjunto, cujo elo entre si é também muito fluido[2]: *"Er lebte zufällig"*. *Er* é F. Kien que logo na primeira frase o narrador refere como tendo traduzido o texto de Idris Parry *"Cordelia and the button"*, facto que tem correspondência real na actividade de Andersch como tradutor. Com efeito, entre outros textos em prosa e poesia, o escritor traduziu esse conto para alemão em 1971[3], e a

---

1 Esta frequente omissão do predicado em todos os oito textos pode ser relacionada com o sintagma *"prädikatlose Sätze"* que surge no primeiro texto e que tentámos descodificar. A existir alguma relação consciente da parte do escritor, a expressão funcionaria como uma espécie de "pré-aviso", feito ao leitor pelo narrador/autor, de um elemento linguístico que iria ser profusamente utilizado e reforçaria no todo textual o seu carácter específico de recolha de momentos, factos e imagens, sem desenvolvimento de uma acção única.

2 Na sequência do que foi dito na nota anterior, podemos acrescentar que outro traço característico destes textos é a ausência derelações visíveis de uns com os outros e também dentro de cada um, o que é a causa directa da sua complexidade, e faz deles os mais "abertos" de todos os escritos anderschianos autobiográficos e outros. Esta circunstância revela a sua estrutura apelativa, mesmo exigente, pois mais que um apelo feito ao leitor contém uma prova às suas capacidades de imaginação e associação de ideias e mesmo ao seu domínio de conhecimentos culturais em campos muito diversos, o que teremos ainda ocasião de ver mais largamente nos textos seguintes.

3 Parry, Frederick Idris, "Cordelia und der Knopf", (traduzido por Alfred Andersch) in *Neue Zürcher Zeitung*, 10. 1. 1971.

definição de arte nele exposta por I. Parry constitui uma das chaves para a compreensão da sua própria concepção de fenómeno artístico: *"Art is not about abstractions or ultimate issues or infinity or eternity. Art is about buttons"*[1].

Como que a corroborar a ideia que Andersch faz da arte, não como exploração das causas últimas, do infinito ou da eternidade, mas como algo de real e objectivo, tão concreto quanto um simples botão, pode ler-se na segunda frase do texto em análise: *"Ungefähr um halb elf aß er einen grünen Sommerapfel"*; daqui foi extraído o título do texto, o qual pretende demonstrar que o que de mais relevante está escrito é a referência à maçã verde comida pelo protagonista, a qual concretiza, portanto, a consagração estética de um objecto trivial. Porém, acentuando as contradições intencionais contidas nestes textos, segue-se imediatamente uma afirmação de carácter ideológico-político, sem qualquer comentário nem indicação de origem (quem pensa assim? A. Andersch, F. Kien, ou é simplesmente uma ideia histórica feita?): *"Bakunin*[2] *hatte gegen Marx keine Chance gehabt"*. É-nos difícil interpretar tal asserção; parece-nos todavia significativo o facto de o autor a ter omitido no poema correspondente *"Der grüne Apfel"* (EHB, 46), seguramente por demasiado ideológica para ser transposta em poesia[3]. Segue-se uma outra frase dispersa, aparentemente sem grande interesse (porém, como já conhecemos o suficiente sobre o funcionamento da criação literária em Andersch, não acreditamos de modo algum na ausência de significado e intencionalidade de qualquer palavra que escreveu): *"In Locarno werden selten gute Filme gespielt"*. Esta frase solta situada entre as já transcritas sobre Bakunine e o modo

---

[1] As duas frases de Parry transcritas no texto do nosso trabalho, de que apenas a última é apresentada no texto *"Der grüne Apfel"*, foram usadas por Andersch como epígrafe à sua obra *Mein Verschwinden in Providence* onde, como vimos, uma das vertentes temáticas incide precisamente sobre a determinação do ceito de arte a partir da génese duma obra literária. Registemos, a propósito, o comentário feito por E. Schütz a essa epígrafe: *"Kunst handelt von Knöpfen, dies ist eine der* Bauernregeln, *an die Andersch sich immer wieder (produktiv) erinnern muß"* (Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 104). É basilar a ideia do crítico de que adopção do conteúdo da frase por parte de Andersch não foi meramente receptiva mas produtiva, isto é, a ideia nela contida é rigorosamente aplicada em toda a sua obra, quer na ficção quer nos escritos teóricos e críticos sobre outros autores, tal como conclui Schütz.

[2] Bakunine, um revolucionário russo que viveu entre 1814 e 1876, portanto contemporâneo de Marx, foi um dos chefes da Internacional Socialista, porém mais tarde tornou-se teórico das doutrinas anarquistas, pelo que se afastou do cerne do pensamento de Marx. É provável que o narrador exprima a opinião de que a ideia da anarquia não podia vencer a coesão da filosofia marxista e, porque conhecemos o pendor individualista, senão levemente anarquista, de Andersch, talvez esta ideia isolada, "casualmente" perdida neste texto, sugira uma certa resignação lamentosa perante o curso da História.

[3] Note-se que Andersch, numa obra de ficção em prosa, o conto *"Jesuskingdutschke"*, de 1971, ocupara-se longamente de uma outra figura revolucionária russa, um contemporâneo de Estaline por quem foi mandado executar: Bucarine, sobre cujas teorias económico-sociais os protagonistas do conto, estudantes, se confrontam ideologicamente. Por outro lado, doutrinas filosóficas e figuras de pensadores são objectos frequentes de abordagem poética, como teremos ainda ocasião de ver a propósito dos textos que estamos a analisar.

de viver de Kien, "por acaso", tem pelo menos dois informantes, um de espaço — a cidade de Locarno, no Lago Maior, a mais próxima da aldeia onde viveu Andersch até à morte, — e um outro que dá conta do seu grande amor ao cinema, demonstrado em afirmações nas suas obras, especificamente em ensaios, no contributo para a filmização de romances seus e, menos explicitamente mas com mais interesse para nós, na frequente utilização de técnicas da arte fílmica nos seus processos literários.

Neste texto destacam-se dois sintagmas sem verbo, colocados depois de mais uma referência ao objecto maçã, focado agora num tempo passado anterior ao da primeira frase: *"Der grüne Apfel hatte auf dem weißen Tisch gelegen. Zwölf gelbe Bleistifte für Eidola. Weiß und gelb minus grün"*. A chave dos dois últimos períodos, em que sobressai a insistência nas cores, é a palavra *Eidola* que, exactamente nesta forma, não encontrámos em língua conhecida, tendo, pois provavelmente sido forjada pelo narrador/autor real com alguma intenção. A única explicação que descobrimos é a de que, situada no contexto dado, a palavra não pode deixar de ser uma forma disfarçada do nome de Gisela Andersch, pintora, a quem seriam destinados os lápis amarelos[1]: pela substituição de três letras — *e, d, o,*— por, respectivamente, *g, s, e,* obtém-se a palavra *"Gisela"*, mantendo-se portanto inalteráveis a última sílaba, o número de letras e o facto de a inicial ser maiúscula. (note-se que em outros textos Gisela é apresentada apenas com a inicial G.).[2]

É indubitável que as três frases explicitam a concepção expressa no referido texto de Idris Parry: o narrador, apenas através de simples objectos, reconstitui um ambiente quotidiano de interioridade na vida de dois artistas: de Kien, que se ocupa com a arte da transposição de palavras de uma língua para outra, e da companheira "oculta" que se dedica à arte da combinação das cores. Os objectos acabam por ser reduzidos apenas à sua cor: sobre a mesa branca, a maçã verde e os lápis amarelos; comida a maçã, restam apenas as manchas branca e amarela, o que dá sentido à última frase sem verbo, que mais parece uma fórmula química (*"Weiß und gelb minus grün"*), mas que é simplesmente a evocação duma realidade objectiva, a fixação plástica dum momento e dum espaço, confirmando a arte visual de Andersch. Igualmente do domínio da pura factualidade é a frase seguinte, na aparência totalmente deslocada,

---

[1] Pode eventualmente descobrir-se neste *"Dingsymbol"* a evolução da caixa de madeira com lápis de pastel comprada na cantina de Fort Getty que Andersch trouxe de presente a Gisela no regresso dos Estados Unidos, em Novembro de 1945 (cf. DS, 83).

[2] Por outro lado, devemos observar marginalmente que o vocábulo grego mais semelhante fonicamente (εἰδωλο) tem no radical o sentido de *imagem, figura, olhar, imaginação* e que um seu composto significa "o que cria imagens", o que curiosamente se adequa ao contexto das frases citadas.

embora possa ser um informante temporal que, aliás, não conseguimos determinar: *"Heute nachmittag kommt der Bischof"*. O texto acaba com o que constitui a sua temática fulcral: *"Art is about buttons"*, a citação de Parry, que consubstancia a teoria realista da arte segundo Andersch.

A propósito do poema correspodente a este texto, também com o título *"Der grüne Apfel"*[1], muito curto, com omissão de várias frases da prosa e também do nome de F. Kien, mas que significativamente mantém no último verso a referência autobiográfica (*"für eidola"*), escreve Schütz: *"Ein Vergleich zeigt einmal die minimale Differenz der einzelnen lyrischen und prosaischen Sequenzen (...). Der grüne Apfel korrespondiert wörtlich mit Sätzen aus dem ebenso überschriebenen Abschnitt des Prosa-Textes"*[2].

Pela importância que lhe atribuimos, devemos deter-nos um pouco mais na frase já transcrita *"Er lebte zufällig"*, também transposta para o poema, o que demonstra a relevância que lhe é dada pelo Eu poético que, curiosamente, usa não a primeira mas a terceira pessoa. A frase que surge "casualmente" aplicada, na prosa, a F. Kien (que "por acaso" traduz um texto inglês, come uma maçã, etc.), tem implicações profundas e contém um motivo de intertextualidade presente na obra de Andersch, o motivo do acaso: ainda no âmbito deste grupo de "dez frases", surge no segmento textual seguinte, e é tema central do romance *Efraim*, escrito entre 1963 e 1966 e publicado em 1967[3]. O Eu narrador e protagonista Efraim confronta a sua concepção de vida com a de outra personagem e comenta: *"Keir glaubt an das Schicksal. Er glaubt auch an die Vernunft (...). Ich hingegen glaube weder an das Schicksal noch an die Vernunft. Es gibt nichts als ein großes Durcheinander. Dinge geschehen oder geschehen nicht, Menschen kommen und gehen, tun dies oder jenes, worauf irgend etwas oder nichts geschieht. Immer ist alles möglich oder unmöglich. Es gibt keine Gesetze und keine Freiheit"* (EF, 11/12). Durante a exposição das suas experiências de vida o protagonista tem possibilidade de confirmar a sua "teoria do acaso": *"Diese*

---

[1] Dado, que é muito curto, transcrevemos o poema na íntegra, ficando assim bem claro o processo anderschiano de transmodalização: *"ungefähr um halb elf/ aß er/ einen grünen sommerapfel// er lebte/ zufällig// zwölf gelbe bleistifte/ für eidola//"*.

[2] Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 113.

[3] Desde o início da obra a instância do Acaso é apresentada como sendo de extrema relevância: logo na segunda das epígrafes Andersch transcreve a inscrição da lápide mortuária de Luise Zoufal (1878/1924): *"Das Los ist mir gefallen aufs Lieblichste"*; para além da identidade entre acaso e destino pressuposta na frase, há também a possível coincidência desta com o nome da mulher evocada (*Zoufal/Zufall*).

*Kinder starben aus purem Zufall (...). Alles ist Zufall"* (EF, 23). Obviamente que esta visão arbitrária da vida, por parte de Efraim, não coincide necessariamente com a do criador da figura, o autor real que, mais uma vez, pode ter usado a técnica da ironia. Assim, apesar de exprimir-se na primeira pessoa, Efraim não é, decididamente, um *alter ego* de Andersch, nem há verdade autobiográfica nas vivências narradas, como o próprio autor fez questão de assinalar expressamente. As declarações de distanciamento entre Andersch e a sua figura e, portanto, de divergência da sua visão sobre o mundo e filosofia de vida, postas em confronto com esta simples frase "perdida", quase escondida num curtíssimo texto autobiográfico de F. Kien põem, consequentemente, um problema: se, posteriormente à obra *Efraim* e às declarações explicativas que citámos, Andersch não teria reconhecido, por meio do seu *alter ego*, que a instância Acaso tem um certo peso na vida do homem e na sua própria existência do dia-a-dia. Com efeito, a frase deste texto aplicada às acções e reflexões de Kien no contexto, podem ser cotejadas com as seguintes em *Efraim*: *"Es ist Zufall, daß es zehn Uhr ist. Es ist Zufall, daß ich zum Innsbrucker Platz gegangen bin, um ein Taxi zu nehmen (...)* (EF, 23). Não é oportuno aprofundarmos este assunto sugerido por aquela única frase do texto analisado. Consideramo-lo porém cheio de interesse, ainda que eventualmente se pudesse vir a concluir que a elaboração de uma "teoria do acaso" obedeceu a uma intenção irónica do autor.

No excerto que tem por título *Für Frankreich* a preposição *"für"* poderá designar um texto-dedicatória, e então terá de entender-se como uma espécie de homenagem ao país onde Andersch foi forçadamente soldado de ocupação em 1940, e onde viajou frequentemente em tempo de paz[1]. O certo é que há várias referências a França, mas logo a primeira frase é relativa a Frankfurt, ao facto de nessa cidade ter passado uma bomba por sobre a cabeça de F. Kien (designado apenas pelo pronome pessoal), arrancando-lhe o chapéu. Esta evocação pessoal dum momento preciso do

---

[1] Uma das fotografias dos últimos anos de vida de Andersch, presente na exposição em sua memória organizada em 1980 pelo Arquivo de Literatura Alemã em Marbach e divulgada por Wehdeking na obra sobre o escritor, mostra Andersch numa praça de Paris, em frente à estátua do filósofo enciclopedista Diderot, durante uma viagem a França em 1979. O crítico dá à imagem a legenda *"Paris, 1979. Andersch/Diderot"* e no comentário justifica este paralelismo entre o escritor alemão cuja formação escolar acabou aos 14 anos e o seu grande modelo autodidáctico, com quem ele se identifica: *"Der psychologische wache Humanismus des Franzosen, seine freiheitliche Moral bei allem materiellen Determinismus (...) müssen bei Andersch verwandte Symphatien geweckt haben"* (Wehdeking, *op. cit.*, 1983, XIII); salienta também que essa simpatia e afinidade foram produtivas na vida e obra de Andersch cerca de duzentos anos mais tarde, no seu caminho longo e cada vez mais consciente em busca duma síntese entre política e literatura, entre crítica, reflexão e ficção" *(cf. id., ibid.)*.

passado do protagonista[1], cujo nome só aparece na segunda frase, poderia sugerir a continuação de reminiscências do tempo de guerra, o que não é estranho ao percurso biográfico desta figura, tal como temos vindo a mostrar. Porém, o rumo da narrativa é outro, e a essa frase segue-se outra em que o narrador autorial, por meio da associação de ideias, faz uma outra evocação mais recente: *"Siebenundzwanzig Jahre später kaufte Franz Kien sich eine Baskenmütze. In Nancy"*. Este processo de pôr em paralelo dois níveis temporais distanciados de mais de vinte anos é o mesmo que no primeiro texto desta série, mas em sentido inverso: em *"Für Frankreich"* o narrador parte da vivência mais recuada para a mais próxima, usando dentro da analepse uma forma proléptica ("vinte e sete anos mais tarde"), isto é, dominando olimpicamente todas as fases do passado da figura de Kien[2]. É o mesmo motivo que sugere as duas evocações por associação de dois objectos idênticos: o chapéu (ainda muito usado nos anos quarenta) e a chamada boina basca comprada em Nancy quase três décadas depois[3].

Continuando a situar a evocação no espaço francês, o narrador passa do uso do verbo no tempo passado para o presente e, inesperadamente, introduz uma nova figura sem quaisquer elementos que a identifiquem claramente: *"Im fünften Sotck von Cayré's Hotel spricht Max über den stochastischen Prozeß"*[4]. O "processo estocástico" é uma designação da linguagem matemática aplicável ao método de avaliação pelo cálculo das probabilidades; dum modo mais generalizante, refere-se a qualquer processo subordinado ao Acaso, dependente de circunstâncias fortuitas. Partindo deste significado do adjectivo *"stochastisch"*, pode divisar-se uma eventual relação, um registo intratextual entre esta frase e a do texto anterior *"Er lebte zufällig"*, tendo ambas como base comum a instância do Acaso (assim se atingiria, pelo menos pontualmente,

---

1 Pelos dados seguintes podemos concluir que este episódio (se é rigorosamente verídico ou não na biografia anderschiana, é irrrevelante), se situará na última fase da guerra, entre 1942 e 1945, durante os frequentes bombardeamentos aliados às maiores cidades alemãs, entre elas Frankfurt.

2 Observemos neste ponto, antes de o fazermos sistematicamente, que a manipulação do tempo a seu bel-prazer mas com lógica interna e coerência evocativa é uma das mais singulares marcas do estilo de Andersch, que faz das relações entre o homem (ele próprio) e o tempo um permanente jogo de recuos e projecções numa complexa rede de imagens que pretendem reconstituir o tecido/entretecido da vida.

3 Consultando a pormenorizada biografia de S. Reinhardt, tomámos conhecimento de que em Abril de 1970 Andersch fez uma curta viagem a França onde procedeu à leitura de obras suas em várias cidades, entre as quais justamente Nancy (cf. Reinhardt, op. cit., p. 174). A propósito da referência à "boina basca", é curioso registar o gosto de Kien/Andersch por esse objecto muito usado nos anos 60/70 também em Portugal, considerado quase simbólico duma atitude revolucionária, associado não só à figura mítica de Che Guevara, assassinado em 1967, mas também às perseguições de Franco aos seus opositores políticos.

4 Nesta enigmática frase, para além da definição de "processo estocástico", seria necessário desvendar o referente do nome próprio Max, o que não nos foi possível.

uma certa unidade e intratextualidade no conjunto dos oito textos). O motivo do Acaso como filosofia de vida está de novo presente no fim deste fragmento, embora apenas indirectamente, na alusão ao já referido romance *Efraim*, no qual o protagonista, um Eu narrador, é acérrimo defensor da "teoria do Acaso".

De novo o narrador, versátil e impiedoso para com a capacidade de mobilidade do leitor em diferentes espaços geográficos, tempos e domínios culturais, faz uma extrema inflexão no fio temático do seu discurso: passa subitamente do *"Cayré's Hotel"* e da teoria das probabilidades para uma pequena aldeia do norte da França, perto de Soissons, retrocedendo vários séculos, para referir no presente do indicativo a existência duma atitude herética, ou pelo menos de um desvio da ortodoxia teológica, entre os muitos registados na Igreja medieval: *"In dem Dorf Bucy-le-Long bei Soissons glauben kurz vor 1114 zwei kluge Bauern, die Brüder Clemens und Ebrard, nicht, daß Christus wirklich Fleisch geworden sei; die Eucharistie sei böse, der Mund des Priesters sei der Schlund der Hölle"*. Trata-se, pois, duma forma de rebelião local limitada a dois camponeses inconformistas, num lugar obscuro da França, contra a crença na incarnação de Deus na figura de Cristo e contra o mistério da Eucaristia, com a consequência lógica da dessacralização da figura do padre como detentor dos dogmas da fé. Difícil é detectar a razão por que o narrador, "esquecendo" a figura de Kien, faz neste texto uma interpolação de cariz religioso. Se insistirmos numa linha autobiográfica, uma possível tentativa de resposta terá de passar pela especial atracção de Andersch pelo fenómeno da heresia e, por outro lado, pelo recurso às suas viagens: neste caso o autor teria eventualmente conhecido nessa aldeia a história (ou a lenda?) vinda dos confins da Idade Média, dos irmãos rebeldes, protagonistas de um acto de coragem num tempo de fanatismo religioso. Talvez a ausência de qualquer comentário ao narrado seja a prova de que a intenção do narrador/autor real é registar a atitude heterodoxa de descrença nos dogmas intocáveis como um acto de liberdade de expressão do pensamento da parte de simples camponeses (e não de homens cultos e dignitários da Igreja).

Na frase seguinte há uma mudança no registo do discurso, com a súbita introdução do discurso directo, e também uma nova temática que trai uma associação de ideias com a anterior, aliás mais clara que habitualmente, pois se trata também duma questão religiosa, embora muito distanciada no tempo e no conteúdo: *"Was will der Goj*[1] *mit dem Juden? fragte sich Professor Mendès nach der Lektüre von* Efraim".

---

[1] A palavra "Goj" designa "não-judeu", "descrente". (*Vd. Wahrig, Deutsches Wörterbuch*, p. 1594).

A relacionação é possível pelo facto de o romance já citado a propósito do texto anterior ter como protagonista Efraim, um judeu de Berlim, cuja existência é marcada pela sua condição de raça e religião. O comentário-interrogação que teria sido feito à obra pelo Professor Mendès (que não apresenta qualquer outra identificação) pressupõe, a nosso ver, duma forma um tanto crítica e irritada, uma característica da obra que foi objecto de críticas mas que reputamos de muito interesse: é um autor não-judeu que forja um narrador na primeira pessoa, o qual dá conta das suas dolorosas vivências como judeu num tempo de perseguição e aniquilamento sistemático da sua raça (entre 1933 e 1945), revelando com grande pormenor e verdade psicológica os pensamentos e sentimentos do seu protagonista.

A referência final a um poeta alemão de origem judaica, Paul Celan[1], está na mesma linha relacional estabelecida por associação de ideias: *"Leere Mandel, königsblau. In memoriam Paul Celan"*. Esta frase, constituída apenas por sintagmas nominais, sem verbo e parecendo deslocada do contexto, pode sugerir a poesia de Celan, representante da "lírica hermética", em que a linguagem se torna autónoma, a metáfora é absoluta e da dissolução das palavras se passa aos limites do silêncio[2]. De qualquer modo, tal frase não soa estranhamente na prosa de Andersch, com tanta facilidade susceptível de tornar-se poesia. (Curiosamente, e ao contrário do que acontece com a generalidade destes textos em prosa, este não tem paralelo na obra lírica do autor). Podemos concluir que o segmento textual *"Für Frankreich"*, que se anuncia como evocativo de imagens de França, encerra com uma expressão de saudosa homenagem ao poeta Paul Celan cujo suicídio, aliás, ocorreu justamente em França, no rio Sena em 1970, ano que, de acordo com as informações do biógrafo de Andersch, teria sido o ano da escrita deste texto e de *Der grüne Apfel*[3]. Ainda segundo a mesma fonte, foi no regresso a Berzona, depois da já referida viagem de leituras em França e de

---

[1] A relação entre Paul Celan (cujo nome real era Antschel ou Ancel) e a figura ficcional de Efraim verifica-se também no destino idêntico dos respectivos pais, em ambos os casos judeus de expressão alemã assassinados num campo de concentração nazi.

[2] *Cf.* Schütz/Vogt, *Einführung in die deutsche Literatur* des 20. Jahrhunderts, 1980, pp. 204-5.

[3] *Cf.* S. Reinhardt, *op. cit.*, p. 475.

uma estadia em Roma, que Andersch, "*erschüttert*", tomou conhecimento da morte de Celan[1].

O título latino do texto seguinte — "*Systemae naturae*" — constitui um resumo do motivo nele abordado: os "sistemas da natureza" elaborados por Lineu, o naturalista sueco do século XVIII, que fez uma classificação das plantas e animais hoje já ultrapassada, mas cuja nomenclatura de géneros e espécies ainda é usada nos nossos dias. Este é mais um texto que exemplifica a capacidade imaginativa e associativa de Andersch para a partir de qualquer motivo, construr uma narrativa que evoca qualquer tempo e qualquer espaço e que contém, neste caso, elementos úteis para a interpretação da sua obra. Por outro lado, é um dos exemplos deste conjunto textual em que ao protagonista F. Kien são atribuídas vivências situadas num século passado.

O narrador inicia o texto com a referência topográfica do maior rio noruguês, o Glomma, situando portanto as pesquisas científicas de Lineu numa paisagem concreta, em que o cientista destaca as diversas plantas cujas características registava em manuscritos. F. Kien é mencionado como fazendo parte do ambiente e da companhia de Lineu, saindo da sua tenda na noite clara da Lapónia: "*F. Kien verließ das Zelt und beobachtete (...) in der hellen Nacht den graugrünen Berg am anderen Ufer*".

A outra referência ao protagonista não tem qualquer relação espacial com esta mas aparentemente com a actividade de Lineu e, por estar situada numa frase desligada das anteriores, soa estranhamente: "*Wenn F. Kien reich wäre, würde er Cliffords Gärten rekonstruieren*". A reconstrução dos jardins poderá eventualmente ligar-se ao amor de Andersch por jardins como fonte de beleza e poesia, confirmando a sua ideia sobre a aproximação do jardim à obra literária: ambos devem ser objecto de paciente construção por parte do escritor/jardineiro. A referência ao desejo de Franz de reconstruir os jardins é completada pela seguinte frase do texto, a última: "*Das Sexualsystem der Pflanzenwelt als geometrische Absicht Gottes*", e nestas palavras se condensa uma das ideias centrais do excerto: a perfeição da natureza, de que o sistema reprodutivo das plantas é um exemplo evidente, é considerada como um objectivo de rigor e exactidão no acto de criação do mundo por Deus[2].

---

[1] *Id., ibid.*, p. 474.

[2] Já não é estranho para os leitores de Andersch, não praticante da religião, deparar com frequentes referências a um Deus criador de todas as coisas.

As frases restantes são relativas a Lineu, nomeadamente, em referência irónica e pouco abonatória do naturalista, às suas relações com as mulheres, em quem, segundo o narrador, ele procuraria os seguintes atributos: *"(...) vor allem eine anständige Mitgift, weiterhin ein weiches, festes Fleisch und schließlich ein leicht zu lenkender Sinn"*. Está implícita a observação crítica em relação a um cientista obcecado que aprofunda até ao mínimo pormenor o objecto do seu estudo — a vida sexual no reino vegetal —, revelando-se simultaneamente pouco sensível nas relações humanas.

A nosso ver, contudo, o interesse maior deste texto em que a figura e actividade de Lineu são pretexto e ponto de partida para uma ideia fundamental, é facultado por uma única frase que revela a concordância do narrador com uma teoria dum doutor da Igreja — Santo Isidoro[1] — que ele cita, aludindo implicitamente à sua própria forma de narrar neste texto. Com efeito, são as seguintes as duas primeiras frases deste segmento textual: *"Ein schneller und tiefer Fluß in einer reglosen Landschaft: die Glomma. Kennt man nicht den Namen, so ist die Kenntnis vom Dinge wertlos (Isidor von Seville)"*. Esta observação do narrador, que serve para apresentar os estudos de Lineu sobre a classificação (atribuição de nomes) dos seres do reino vegetal e animal, revela já em 1973 o interesse de Andersch pelos textos descritivos do naturalista. Com efeito, um texto de Lineu — "*Pithoensis Praefectura*" — será o primeiro a ser incluído, em 1978, no seu "livro de leitura", que reúne os seus textos preferidos, de diversos escritores e épocas, de Shelley a Engels, de Conrad a Hemingway, de Jünger a Enzensberger: *Mein Lesebuch oder Das Lehrbuch der Beschreibungen*.

Dada a relevância desta antologia das leituras favoritas de Andersch, principalmente do prefácio, reservamos a sua análise para um capítulo específico. Pode contudo desde já observar-se que a citação de Santo Isidoro a respeito da necessidade de aplicar nomes às coisas para que elas realmente existam remete para as concepções do filósofo, que influenciaram a filosofia nominalista (esta pressupõe o primado da existência dos objectos sobre a essência dos conceitos gerais, os "universais"). Como veremos, Andersch declara-se adepto desta filosofia e virá mesmo a considerar-se "um nominalista extremo", declaração que teremos ocasião de explicitar em pormenor.

No texto intitulado *Top secret* a situação geográfica e o momento temporal são já outros, tão variados e alguns tão distantes e estranhos, que o todo relevaria dum

[1] O doutor da Igreja Santo Isidoro, bispo de Sevilha, que viveu entre 560 e 636, escreveu um tratado intitulado, *"Etimologias"*, que abrange variados ramos do saber abordados sob a forma de definições.

certo surrealismo e o seu significado tornar-se-ia totalmente hermético se não tivéssemos conhecimento das viagens de Andersch, quer através de referências mais ou menos detalhadas nas cartas a sua mãe, quer nas reportagens publicadas ou, mais recentemente, através da sua detalhada biografia[1]. O que normalmente os críticos afirmam sobre a impenetrabilidade de *Achtmal zehn Sätze* é particularmente aplicável a este texto, que tem de ser descodificado a partir dos dados disponíveis. Apesar disso, no conjunto aparentemente heterogéneo de elementos apresentados — geográficos, etnográficos, culturais —, alguns mantêm-se inexplicáveis. Pode afirmar-se que Andersch pretende, através do seu *"alter ego"*, transmitir de modo difuso as suas impressões de lugares que visitou. Neste texto F. Kien encontra-se em Tsalal e faz uma lista do que pode aí comprar, partindo do pressuposto de que há coisas que nesse lugar é impossível serem compradas, como se afirma na primeira supreendente frase: *"Bekanntlich ist in Tsalal nichts Weißes zu finden"*. Da sua "lista de compras" constam coisas tão díspares, estranhas, algumas impalpáveis porque imateriais, como maná, uma nuvem, as penas duma ave americana, uma ponte no Canadá, uma flor de vidro, os mistérios de Paris; porém, uma chuvada cinzenta e azul-escura da Península do Labrador[2] é a única coisa que podem oferecer-lhe. Tal como os objectos evocados também os factos se situam em cenário aparentemente surrealista: ao tentar fotografar uma inscrição indecifrável que vê no precipício de Tsalal, Kien é preso e enviado para a fronteira e decide emigrar para a província de Ontário[3] onde pensa associar-se a uma comunidade de menonitas que falam *"Plattdeutsch"*[4]. É exposto o modo de viver dos membros desta seita, que não usam electricidade, recusam a posse de dinheiro e, tal como os habitantes da Tsalal, receiam a cor branca. Finalmente F. Kien acaba por fugir

---

[1] Assim, segundo informação de S. Reinhardt, Andersch fez no Outono de 1970 uma viagem de um mês e meio aos Estados Unidos e Canadá, organizada pelo *"Goethe-Institut"* e pelos departamentos alemães de algumas universidades (cf. S. Reinhardt, *op. cit.*, p. 477); por outro lado, numa carta datada de Setembro de 1972, o escritor anuncia a partida para Nova Iorque no mês seguinte (cf. EWL, 175).

[2] A penísula do Labrador faz parte do território do Canadá e situa-se a Norte deste país, entre o Oceano Atlântico, a baía de Hudson e o rio de S. Lourenço.

[3] A província de Ontário é a maior província canadiana; confina com o Norte dos Estados Unidos, situando-se entre a baía de Hudson e os lagos Superior, Michigan, Huron, Erie e Ontario.

[4] "Menonitas" é a designação dada aos membros duma seita anabaptista fundada no século XVI por Menno Simonsz; os anabaptistas, oriundos do protestantismo impunham a necessidade dum segundo baptismo e preconizavam uma espécie de comunismo religioso. O seu centro de actuação foi a cidade alemãa região do Ruhr, Münster, e tiveram como chefes Thomas Münzer e Jean de Leyde, que foram executados.

da aldeia numa noite de nevoeiro ao verificar que também os menonitas "não conhecem os mistérios de Paris". Nesta última frase profundamente irónica parece concentrar-se uma das ideias centrais do texto (sugerida já no título), que de qualquer modo é difícil de descodificar com clareza. Podem aventar-se duas hipóteses: ou Andersch quer criticar o surto de seitas religiosas, sobretudo no novo continente, fechadas sobre si mesmas, de certo modo misteriosas ou, por outro lado, exprime ironicamente embora, uma certa compreensão pela denúncia do falso progresso da civilização moderna feita pelos menonitas, ao expulsarem os representantes (o vocábulo irónico é "*Die Missionare*") de companhias de seguros e de firmas de automóveis que ousam entrar nas suas aldeias. Permanece para nós insondável a referência irónica aos "mistérios de Paris"[1], elemento aparentemente deslocado do contexto. Não ousamos portanto tirar uma conclusão definitiva sobre a interpretação deste texto que, na versão poética, toma o título mais esclarecedor de *"Nordamerika"* (cf. EHB, 42/3), poema que, como os outros, omite qualquer referência a F. Kien; igualmente repete a maior parte dos elementos da prosa, concentrando-se nos penhascos de Tsalal e no grito dos menonitas através da planície nevada do Ontário para esconjurarem o seu medo do branco; esse grito finaliza o poema: *"tekeli-li"* (EHB, 43).

Arquitectado do mesmo modo que os textos anteriores, — *"eine freie assoziierende autobiographische Satzfolge"*[2], e apresentando também problemas interpretativos, o texto seguinte intitula-se *Weiβes Rauschen*, expressão que contém o mesmo motivo do anterior (*"weiβ"*), que estabelece uma certa unidade intratextual. A "embriaguês branca" sugere o êxtase provocado por substâncias afrodisíacas e tóxicas, e a primeira frase menciona o pólen da planta do cânhamo (em italiano *"canapina"*), usado, segundo o narrador, pelos habitantes de Ferrara: o elemento de estranheza para o leitor está na atribuição desse hábito a esta cidade italiana: *"Die Ferraresen sind so, weil sie die* canapina *einatmen"*[3]. A palavra "canapina" é mais adiante repetida, dum

---

1 *"Les mystéres de Paris"* (1842-3) é um romance de cariz humanitário e escrito em tom patético da autoria do escritor francês Eugène Sue (1804-1857).

2 S. Reinhardt, *op. cit.*, p. 485.

3 Note-se que em 1967, num artigo sobre a obra do escritor italiano Giorgio Bassani, oriundo de Ferrara, Andersch fala do "clima erótico" de Ferrara, escrevendo: *"Ferrara habe den Ruf, die sinnlichste und freieste Stadt Italiens zu sein, berichtet Guido Piovene"* (AAL, 226).

modo extremamente irónico, em associação com a figura de Carrero Blanco[1] e mais uma vez é F. Kien o sujeito da "acção": *"F. Kien setzt deshalb eine Schildpattdose, gefüllt mit* canapina, *als Belohnung für den aus, der Carrero Blanco ergreift"*. É assim feita uma enigmática associação de ideias entre Ferrara[2] e o atentado político ocorrido em Espanha, em 1971.[3]

Para além duma certa unidade de sentido garantida pelo título (o elemento *"weiβ"* é repetido na alusão à primeira neve que cai nesse inverno sobre Ferrara e à pintura em branco das casas dos liberais), há uma relação mais evidente entre o uso da droga (como revolução nos costumes e indício de protesto da juventude contra as normas e os tabus sociais) e a revolução política simbolizada no atentado contra o ministro dum governo fascista. Na relação entre a vida pessoal e a acção política, a figura de F. Kien surge ainda mais carregada da ironia do narrador: estando ocupado com um projecto de investigação sobre "o princípio dos faróis", é-lhe impossível realizar esse trabalho, porque a todo o momento é interrompido para subscrever novas deliberações de protesto trazidas pelo carteiro; deste é mesmo referido o nome, Fortunato Rima[4], o que dá à situação um cunho de "realismo" e de "verdade". O comentário do narrador — *"(...) obwhol das Zeitalter der Protestresolutionen längst vorbei ist"* — denuncia claramente a posição de Kien/Andersch face ao fenómeno das ditaduras políticas e à hipotética eficácia das numerosas acções de protesto por meio de

---

[1] Desta referência a Carrero Blanco, pode inferir-se que estava a par da situação política espanhola, que é objecto da sua atenção durante a visita ao país em 1975, descrita na reportagem *"Regen in Andalusien"* (ÖB, 29-44); aqui comenta o assassínio de Carrero Blanco do seguinte modo: *"Erst im vergangenen Jahr wurde hier Carrero Blanco hingerichtet, der designierte Nachfolger Francos, der einzige Mann, dem zuzutrauen war, dab es ihm gelingen könne, die Tyrannei um weitere Jahrzehnte zu verlängern. Ich widme mein Nachdenken den beherzten Männern und Frauen, die ihn hingerichtet haben, lachend, wahrscheinlich"*. (ÖB, 34).

[2] À evocação de Ferrara neste texto está seguramente associada, embora de forma estranha, a fascinação de Andersch pela figura do romancista Giorgio Bassani e pelo seu romance parcialmente autobiográfico — *"Il giardino dei Finzi-Contini"* sobre o qual Andersch escreveu um circunstanciado ensaio — *"Auf den Spuren der Finzi-Contini"* (*cf.* AAL, 263-80). Entre as várias estadias prováveis de Andersch em Ferrara, podemos mencionar uma, em Março de 1967, justamente com o fim de descobrir em todos os pormenores o cenário real do romance e procurar os vestígios duma família de judeus marcada pela história (*cf.* S. Reinhardt, *op. cit.*, p. 429/30).

[3] A propósito da ironização feita por Andersch relativamente à "colaboração" de Franz Kien na luta contra o regime de Franco, aqui representado pelo seu presumível sucessor, pode pôr-se uma hipótese: se a pressão associativa das ideias não teria levado a evocar, através do seu *"alter ego"* e deste modo ínvio, não só a sua oposição à ditadura franquista mas também a frustração que sempre o acompanhou de não ter participado na Guerra Civil de Espanha, juntando-se aos republicanos.

[4] O facto de o carteiro de Kien ter um nome claramente italiano torna aceitável a hipótese de que Andersch evoca através de F. Kien vivências e reflexões situadas numa das suas frequentes estadias em Itália; neste ponto a forma jocosa, uma espécie de humor negro, com que encara os factos tem provavelmente a finalidade de aliviar a gravidade e a seriedade dos acontecimentos reais.

assinaturas, manifestações, etc. Ironicamente o narrador opina: *"Wir treten jetzt in das Zeitalter der Kopfprämien ein"* (daí a grotesca promessa de Kien da oferta duma recompensa de "canapina" a quem prendesse Carrero Blanco). Na figura de Kien está representada satiricamente uma atitude de certa indiferença política por tais processos apenas verbais, da parte de quem está demasiado interessado no seu trabalho individual (no texto há duas frases , à primeira vista isoladas e não relacionadas com o contexto, que exprimem as conclusões de F. Kien sobre o princípio de rotação dos faróis) e que relutantemente responde às solicitações exteriores desse tipo de participação política.

Pode eventualmente ser evocada, a propósito deste aspecto focado no texto, a opção face às convulsões sociopolíticas dos anos 60 e 70, feita pelo próprio Andersch, que, sem se alhear da realidade exterior, se concentrou fundamentalmente no trabalho literário, enquanto outros escritores se empenharam directamente na política (por exemplo, G. Grass, H. M. Enzensberger). Essa sua atitude foi objecto de crítica e debate numa entrevista feita por este último escritor, que "acusa" Andersch: *"Du hast damals gegen den Literaturbetrieb optiert, Du hast auf Deine politische Position innerhalb der Medien verzichtet, Du bist weggegangen. Du hast (...) für die Kunst optiert. In diesem Moment hast Du für die Kunst optiert"*[1]. Depois de defender a ideia de que a literatura dos anos 50 (em que incluía as suas próprias obras) tivera a útil função de precursora do movimento estudantil que se desencadeou nos meados dos anos 60 — *"Man wußte, seinerzeit, daß die Schriftsteller* dagegen *waren"*[2] —, Andersch polemiza a opinião de Enzensberger de que os escritores deviam deixar de escrever romances e poesia para escrever reportagens e artigos políticos, servindo o momento de revolta política e, por sua vez, questiona: *"Warum beteiligen sich Künstler oder warum beteiligen sich Schriftsteller überhaupt an der Politik? (...) Und außerdem gibt's den Künstler, der nicht mitmacht, sondern sich in sein Zimmer einschließt, weil er einen Roman schreiben will. Und das erscheint Dir nicht akzeptabel?"*[3].

O final do texto associa os elementos nele dispersos: *"Indessen dreht sich auf dem Leuchtturm eine wollüstige Ferraresin, während der erste Schnee fällt. Das ist das Zeichen für den Aufstand"*. Podemos apenas concluir que este texto foi,

---

[1] Alfred Andersch, *"Hans Magnus Enzensberger. Die Literatur nach dem Tod der Literatur. ein Gespräch"*, in W. Martin Lüdke (Hg.). *Nach dem Protest—Literatur im Umbruch*, Frankfurt, 1979, p. 85.

[2] *Id., ibid.*, p. 88.

[3] *Id., ibid.*, pp. 97/8. Este assunto, de fundamental relevância no percurso humano e literário de Andersch, será ainda objecto da nossa atenção.

provavelmente, o modo inesperado, jocoso, quase surrealista, encontrado por Andersch para registar as suas reacções aos acontecimentos em Espanha e dum modo geral à situação política dessa época, usando a pessoa do seu *alter ego*, o "investigador" F. Kien, para se evocar ironicamente, como um artista concentrado na sua obra, enquanto à sua volta reina a contestação política, da qual ele, aliás, não pode alhear-se.

O último texto — *Der Kilchberg-Effekt* — tem por título uma metáfora topográfica através da qual Andersch presta homenagem a Thomas Mann (Kilchberg é o nome do local perto do lago de Zurique, onde o escritor viveu os últimos tempos da sua vida após o regresso do exílio nos Estados Unidos); é invocado o dia 12 de Agosto de 1955, dia da morte de T. Mann e no texto está subentendido o sentimento de veneração de Andersch pelo escritor, que foi um dos seus principais modelos literários. Porém este é apenas um dos motivos detectados neste texto que, muito mais que os outros, é fragmentário, composto como todos de dez frases que, por meio de alusões rápidas e vagas, situam F. Kien em tempos e ambientes muito diversos e estranhos à biografia de Andersch (obviamente pelo desfasamento temporal), mas que de algum modo se relacionam com a sua pessoa ou obra.

A primeira frase apresenta Kien a trabalhar no hospital parisiense da Salpêtrière, como auxiliar do médico de doenças cerebrais Charcot[1], incarnando portanto a figura do jovem Freud (1856-1939); é mesmo referida a rua de Paris onde habitava Kien/Freud (Rue le Goff) e o seu modo de vestir (fato de passeio e chapéu alto) e também a sua solidão na grande cidade: *"(...) kämpfte er manchmal mit den Tränen, vor Einsamkeit"*. Este motivo ocupa as duas primeiras frases do excerto que têm correspondência total no poema *Der junge Freud* (EHB, 47), cujo título esclarece portanto o excerto de prosa que não contém o nome do cientista. Com estas referências a Freud, Andersch sugere a importância da interpretação psicanalítica em certos momentos da sua obra, patentes em alguns pontos da análise que vimos fazendo. Citemos, em apoio da abordagem freudiana dos textos de Andersch, o crítico Wehdeking que dá exemplos da influência da psicanálise em alguns deles: no conto *Erste Ausfahrt* (ou *Sechzennjähriger allein*) na relação entre pai e filho, implicitamente numa personagem do romance *Sansibar* e principalmente em *Die Kirschen der Freiheit*. Wehdeking dá a um dos subtítulos dedicados à análise desta obra o título significativo *"Erinnern, Durcharbeiten, Trauerarbeit und Aufklärung"* e comenta: *"Freuds klassisches Postulat für konstruktive Vergangenheitsbewältigung*, Erinnern,

[1] Jean Martin Charcot (1825-93) foi um médico francês do hospital parisiense da Salpêtrière, célebre pelos seus trabalhos sobre doenças nervosas.

wiederholen, durcharbeiten *(Werke X,S. 126 ff.), hat Andersch mit diesem, zum ersten Mal von einem größeren Lesekreis (...) wahrgenommenen Text paradigmatisch geleistet und strukturell eingelöst"*[1]. Igualmente o estudo de Irene H.-Leonard refere a influência de Freud, principalmente da sua obra *Traumdeutung,* no romance *Efraim* que seria um psicodrama, cuja verdade histórica o protagonista Efraim tenta reconstituir no acto da escrita sobre a sua vida passada: "(...) *vielmehr trägt der Roman* Efraim *alle Kennzeichen des Freudschen Nachttraums"*[2]. A propósito da função freudiana dos sonhos a autora escreve: *"Ausßerdem illustriert Andersch mit der Austauschbarkeit der beiden Träume die Freudsche These, daß im Grunde jeder Traum — auch der Angsttraum — eine Wunscherfüllung ist. Der Angsttraum ist nach Freud nur eine Traumentstellung zur* Verkleidung eines erwünschten Inhalts"[3]. Está pois justificada, através de elementos dispersos da prática literária de Andersch, a alusão a Freud neste texto.

Seguidamente, sem qualquer transição, o narrador recua mais de dois séculos e situa F. Kien num outro espaço: as frases seguintes contêm uma referência obscura à filosofia de Espinosa, figura apenas detectável através da mencionação dos canais de Rhynsburg (em Amesterdão, cidade natal do filósofo), onde F. Kien/Espinosa dava longos passeios de trenó, e ainda pela frase respeitante à sua doutrina filosófica: *"Sie [die Kanäle von Rhynsburg] beeinflussten die mathematische Darstellung von Substanz und Modus"*. Às duas frases referidas corresponde exactamente o poema cujo título mais uma vez esclarece o texto em prosa: *"Spinoza"* (EHB, 48). A influência da filosofia panteísta no pensamento de Andersch está presente nas suas obras, embora pertença essencialmente ao domínio metafórico, puramente imagético, o que é aqui exemplificado pela relação estabelecida entre os canais de Amesterdão e a apresentação matemática da substância e do modo[4]. Mais concretamente, é no contexto do romance *Winterspelt* que é integrada a filosofia de Espinosa e transcrita uma longa citação da sua obra *Ethik* sobre o comportamento do homem (Wl, 338/9). É tão importante essa influência que Irene Leonard, na análise deste romance, ao falar da "estrutura intelectual" da obra e da caracterização de algumas personagens, inclui um subcapítulo

---

[1] Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 57.

[2] I. Leonrad, *op. cit.*, 1986, p. 143.

[3] *Id., ibid.*, p. 181.

[4] Segundo a teoria panteísta, Deus é considerado como uma substância constituída por uma infinidade de atributis, dos quais o homem apenas conhece dois — o pensamento e a matéria (*"étendue"*), sendo o mundo o conjunto dos modos destes dois atributos, e o homem uma colecção de modos da matéria e do pensamento. (Cf. *Nouveau petit Larousse*, 1970, p. 1710).

sobre o filósofo e conclui: *"Wie tief Spinozas Philosophie in die Gestaltung der Charaktere eingedrungen ist, demonstriert die Anmerkung zum 67. Lehrsatz im 4. Teil der* Ethik, *die sich wie eine psycho-philosophische Erklärung zur Schefold-Reidel--Konstellation liest (...) Auch Andersch träumt vom Menschen als einem rationalen Wesen, einem Wesen, das vernünftige Geschichte machen kann. Welchen fast unüberwindliche Hindernissen sich Menschen guten Willens gegenübergestellt sehen, verdeutlicht uns sein Roman"*[1].

Subitamente Franz Kien é transportado para um passado longínquo, concretamente para o ano 500 da era cristã, incarnando a figura do construtor da mais antiga igreja da Sardenha, a igreja de San Giovanni, na península de Sinis; dessa figura se narra que, tendo raptado uma jovem de Tharros,[2] teve de refugiar-se na Barbágia.

Estas breve referências são completadas e concretizadas num outro texto, neste caso não um poema mas uma crónica de viagem — *Nach Tharros*[3], em que é descrita uma longa viagem a partir de Génova através da ilha da Sardenha até às ruínas de Tharros. Aqui Andersch explicita-se melhor sobre essa figura incarnada em F. Kien no texto que analisamos: *"(...) aber auf jeden Fall war San Giovanni in Sinis ein Bau der Kirche des Berbers Augustin, ein Brückenkopf afrikanischen Christentums"* (RW, 98). É pois registado um momento das impressões duma viagem efectivamente realizada pelo escritor em 1971, de que ele descreve com grande pormenor os lugares que mais o impressionaram, entre eles a referida igreja em ruínas *"San Giovanni in Sinis, am Rand der Siedlung, von Sand umgeben, die älteste christliche Kirche Sardiniens, eine der ältesten auf der Welt, 5. Jahrhundert, vergessen, tot, eigentlich nur noch ein weisser Mauerhügel aus flachen Kuppeln und Blendbogen, von schwarzgrünen Schimmelfäden übersponnen; (...) und nun eingesunken in vergessene Träume vergessener Wüstenheiliger, kühles weisses Grünspanngrab der schwarzen Gebete von Tharros".*(RW, 97/8). Sobre este texto escreve E. Shütz: *"Dagegen ist dann* Nach Tharros *wieder deutlicher von der* Entdecker-Attitüde *bestimmt, denn Sardinien ist für Andersch neu und zugleich ein Stück Archaik in der Gegenwart"*[4].

---

[1] I. H.-Leonard, *op. cit.*, p. 243. Ainda neste ponto da sua crítica a autora refere a influência de Espinosa no gosto de Andersch pela descrição: *"(...) aus der linearen Entfaltung der Beschreibung (Spinoza)" (id., ibid.)*, o que pode levar-nos à relacionação entre o texto sobre Lineu, já analisado, e o pensamento panteísta.

[2] O texto especifica sobre este jovem: *"eine Marcionitin aus Tharros"*; este atributo é esclarecido por Andersch mas com contradições: elea seria membro duma seita gnóstica que obedecia às doutrinas de Marcion, como é referido na crónica de viagem *"Nach Tharros"* (cf. RW, 98); o narrador conclui contudo que a igreja marcionita se extinguira já no século IV (*id., ibid.*).

[3] Alfred Andersch, *"Nach Tharros"*, in *Aus einem römischen Winter*, Zürich, 1979, pp. 82-99.

[4] E. Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 88.

A alusão a Santo Agostinho, cuja identificação como construtor da igreja de San Giovanni e identidade com F. Kien, só se tornam totalmente claras a partir da leitura do texto viagístico, parece, contudo, ter maiores repercussões do que as duma impressão de viagem; a evocação dessa figura por meio da "incarnação" em F. Kien, (*"Dort lebt er heute noch"*), pode ser associada pelo leitor à obra mais conhecida de Santo Agostinho, não um tratado filosófico ou teológico, mas o relato da sua vida interior — As Confissões. Assim, por meio do seu *"alter ego"*, Andersch regista um apontamento de viagem e evoca S. Agostinho não só na sua acção evangelizadora como construtor da mais antiga igreja cristã da Sardenha, agora em ruínas, mas também como primeiro autobiógrafo da civilização ocidental, que pôde transformar em obra literária o fruto das suas dolorosas reflexões introspectivas.

No fecho deste segmento textual, que é também o final da *"Achtmal zehn Sätze"*, Andersch dá mais um largo salto no tempo, exactamente até ao ano de 1955, para fazer a identificação de Kien/Andersch com um fiel seguidor do seu modelo literário Thomas Mann, cuja identidade surge apenas cifrada, por meio do título e duma data, como já dissemos.

Esta última parte do texto explicita o motivo sugerido no título: consta de três frases, a primeira das quais evoca Thomas Mann através da data da sua morte e associa a figura de F. Kien a uma "sociedade secreta anarquista": *"Am 12. August 1955 trat er dem anarchistischen Geheimbund RBI bei"*. A identificação desta associação secreta cujo elemento "anarquista" não é de carácter político, é descodificada apenas nas frases seguintes; nesta primeira frase as três iniciais, pode bem dizer-se, resumem o programa literário de Andersch, assim oculto ironicamente por detrás de uma sigla que parodia visivelmente a tendência moderna de reduzir a iniciais o conteúdo da linguagem: *"Die* Raunenden Beschwörer des Imperfekts *unterhöhlen die Grundlagen der Gesellschaft, indem sie sich weigern, an die Gegenwart oder Zukunft zu denken. Sie beschäftigen sich ausschliesslich mit der Vergangenheit"*. A "conspiração secreta do imperfeito", isto é, a adesão absoluta à temática do passado e a consequente recusa do presente e do futuro, resulta num manifesto a favor do tempo verbal narrativo por excelência, com a sua componente evocativa. Dir-se-ia que Andersch se serviu deste texto curto, "perdido" nas páginas dum jornal e, segundo sabemos, nunca mais impresso, para reiterar a sua "militância" pelo que até então configurara toda a sua actividade literária, fazendo-o justamente um ano antes da publicação de mais uma obra sobre o passado: *Winterspelt* (1974).

A insistência de Andersch na evocação de experiência pessoal e do passado histórico da Alemanha como temática nuclear das suas obras é justificada neste texto com uma certa dose de ironia, conscientemente reivindicada como uma decisão

inabalável e simultaneamente como um acto de índole anarquista, isto é, alheio a modas literárias e "escolas" vigentes no momento. Representa também a sua atitude coerente e constantemente manifestada de recusa em seguir o estabelecido, em corresponder às solicitações do "mercado literário", o que concorre para definir o seu individualismo e inconformismo e, como sugere a "sociedade secreta" de que F. Kien se torna membro, o seu anarquismo, que o leva a defender posições e a tomar decisões geralmente opostas à corrente em voga. Daí a sua obstinação em não se afastar jamais dos temas do passado, que o perseguia como um trauma permanente e que tinha de ser exorcizado através do meio literário; daí a repetição até à exaustão de motivos historicamente fixos no tempo, cuja abordagem acerrimamente defende contra as acusações que lhe são dirigidas. Numa entrevista afirma: *"Den Vorwurf, ich könne mich von der Vergangenheit nicht lösen, akzeptiere ich. Ich denke gar nicht daran, auf die Erörterung der Geschichte des deutschen Faschismus, die mein ganzes Leben bestimmt hat, zu verzichten; für mich war der Einbruch des Faschismus in die deutsche Geschichte subjektiv und objektiv das entscheidende Ereignis meines Lebens"* (in *Konkret*, 5/80).

Não é por acaso, mas deliberadamente, que Andersch fixa a adesão de Kien à "associação secreta dos conspiradores do imperfeito" no dia da morte de Thomas Mann: fá-lo como se quisesse transpor para a pessoa de Kien/Andersch a função de "escavador dos fundamentos da sociedade", de dissecador de figuras, normas e factos sociais passados, com o objectivo de interpretar a sociedade presente. É assim reiterada pelo narrador deste texto a dimensão social e a finalidade crítica da obra de Kien/Andersch na senda do seu modelo. Por outro lado, a discrição com que é apresentada e homenageada quase tacitamente a figura tutelar de Thomas Mann apenas realça a sua importância decisiva na eclosão da vocação literária de Andersch, que em diversos momentos da sua escrita evocou o escritor: em 1950 foi publicado como introdução aos *Politische Dokumente*, de Thomas Mann, um ensaio de Andersch intitulado *Mit den Augen des Westens*, mais tarde impresso no primeiro número da revista fundada por Andersch, *Texte und Zeichen*, com o novo título *Thomas Mann als Politiker*[1]; em 1963, foi publicado um artigo num jornal com o título *Thomas Mann*; ao receber em 1975, o Prémio de Literatura da Academia das Belas Artes da Baviera, Andersch pronunciou um curto discurso subordinado ao título

[1] Com este mesmo título o artigo foi mais tarde publicado no volume de ensaios *Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze*, 1965.

*"Ich repräsentiere nichts"*[1], em que evoca a figura de Thomas Mann e a veneração que lhe dedicou sempre: *"In diesem Jahre wird, landauf, landab, der hunderste Geburtstag eines Schriftstellers gefeiert, den ich, als Person, gemocht habe, und dessen Werk ich verehre"*[2].

Em Março de 1955, portanto escassos meses antes da morte, T. Mann, da sua casa de Kilchberg am Zürich See, dirigiu a Andersch uma carta, acusando a recepção do primeiro número de *Texte und Zeichen*; mencionando o referido artigo *Mit den Augen des Westens*, que versa o seu polémico comportamento político e cuja análise correcta agradece com palavras de grande interesse para o conhecimento de ambas as figuras, Thomas Mann escreve: *"Ihre Analyse meines für so viele Leute enigmatischen und erbitternd widerspruchsvollen politischen Verhaltens ist von einer Klugheit und Feinheit, einer zugleich erheiternden und schmerzlichen Wahrheit und Einsicht, wie ich sie in meinem Leben noch nicht erfahren habe und nicht mehr zu erfahren hoffte"*[3]. No seu comentário inclui uma frase do artigo de Andersch com que este justificara as declarações do escritor em *Betrachtungen eines Unpolitischen*, por meio da sua própria teoria sobre a existência de contradições no ser humano como condicionante necessária da vida verdadeiramente vivida: *"Es sind — für mich — wahre Kostbarkeiten, — Kostbarkeiten der Wahrheit —, in Ihrer Studie: so, was Sie über die* Betrachtungen *sagen (...); das Wort,* daβ etwas nur lebt, wenn es die Negation seiner selbst in sich trägt"[4]. Finalmente T. Mann e A. Andersch encontram-se politicamente na homenagem a Roosevelt, no sentimento comum de admiração pelo homem que fora parte integrante da "utopia americana" do ex-prisioneiro Andersch no campo de Getty: *"Und die gröβte Genungtuung für mich waren wohl Ihre Sätze über den Mann, dessen Name gerade wieder von den amerikanischen blockheads und Finsterlingen nach Kräften beschmiert wird, und dem allein man es doch zu danken hat, daβ heute die Welt nicht hitlerisch ist"*[5].

---

[1] O título *"Ich repräsentiere nichts"* reporta-se à ideia desenvolvida no corpo do artigo de que, centrariamente ao desejo de T. Mann de representar "o espírito da língua do seu país e o espírito humanista da literatura mundial", ele próprio, Andersch, não deseja representar nada mas apenas exercer a sua profissão de escritor.

[2] In *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 157, 12./13. Juli, 1975, S. 78.

[3] G. Haffmans (Hg.), *op. cit.*, 1980, p. 9.

[4] *Id., ibid.*, p. 10.

[5] *Id., ibid.*.

A questão dos pontos de contacto entre os dois escritores é largamente abordada num ensaio de Wehdeking que, contrariamente à opinião do crítico Hans Mayer, defende a tese de que após 1945 se verificam influências de T. Mann em diversos escritores (Koeppen, Grass, Frisch, Böll, Jens, etc)[1]. Analisando concretamente o caso específico de Andersch, Wehdeking atribui ao seu artigo um título significativo que evoca o discurso do escritor sobre Thomas Mann, a que acima fizemos referência: "Ich repräsentiere nichts — *Alfred Andersch und Thomas Mann*"[2]; mais sugestivamente eloquente é a epígrafe da segunda parte do ensaio: *"Porträt des Künstlers (Andersch) als junger (Thomas) Mann*[3]", onde é salientado o interesse entusiástico que Andersch nutria pela personalidade e obra do autor de Lübeck, interesse revelado no artigo de 1955 *Mit den Augen des Westens* e só igualado mais tarde pela fascinação por Sartre e Faulkner: *"Kein anderer Andersch-Essay schließt in ähnlich begeisterter Bewegtheit (...), und solche unmittelbare Betroffenheit vom Glanz eines* oeuvres *läßt Andersch später nur noch bei Sartre und Faulkner erkennen".*[4]

Na opinião de Wehdeking a influência de Thomas Mann é notória num texto anderschiano inédito que ele próprio publica como apêndice ao seu estudo de 1983 e que então considerara ter sido a primeira experiência narrativa de Andersch: "*Skizze zu einem jungen Mann*", a que já nos referimos. Nesta obra datada de 1941 o narrador, usando a primeira pessoa, esboça os traços biográficos do protagonista Bernd Reber em que Wehdeking, numa das possíveis interpretações do texto, detecta certas semelhanças com T. Mann na sua juventude e, por extensão identificativa, com o próprio Andersch: *"Bleibt der Versuch Anderschs, Phasen einer Wunsch-Biographie im Inkognito Bernd Rebers zu entwerfen, der in vielem dem jungen T. Mann ähnelt (freilich ohne Schriftsteller zu sein (...)"*[5].

Deste modo, também foi a primeira fase da produção literária manniana — *Gladius Dei* (1902), *Buddenbrooks* (1901), especificamente o capítulo sobre a experiência escolar, *Tonio Kröger* (1903) e *Wälsungenblut* (1906) — que atraiu a simpatia de Andersch até à identificação pelo que, na opinião de Wehdeking, "essas obras são a chave da compreensão da primeira prosa anderschiana"[6]. O crítico frisa ainda que há

---

[1] *Cf.* Wehdeking (Hg.), *op. cit.*, 1983, p. 143.

[2] *Id., ibid..*

[3] *Id., ibid.*, p. 145.

[4] *Id., ibid..*

[5] *Id., ibid.*, p. 146.

[6] Cf. *id., ibid..*

razões suficientes para uma identificação do debutante de vinte e sete anos com o mais famoso autor no exílio: "*Da ist die oft strapazierte* Ironie *des Lübeckers (...); (...) die Lust am Inkognito, am höheren Versteckspiel in fiktionalen Figuren autobiographischer Färbung. Beide Autoren verbergen ihre Außenseiter-Empfindungen (...) hinter der schützenden Fassade spürbarer Distanz*"[1].

Na análise de *Achtmal zehn Sätze* pode encontrar-se a confirmação destas palavras; efectivamente, numa forma literária extremamente reduzida e hermética, usando um hábil processo de montagem de fragmentos, estão patentes não só a vertente irónica mas também a forte capacidade de Andersch para se multiplicar no tempo e no espaço através do seu *"alter ego"*. Isto mesmo é resumido com certo espírito por Wehdeking: "*(...) versteckt Andersch die enge Beziehung zu Thomas Mann in dem letzten Abschnitt (...); nachdem sich Kien mit dem jungen Freud (aller in Anspielungen), Spinoza und dem Erbauer der ältesten sardischen Kirche aus dem 5. Jh., San Giovanni in Sinis, dem* Berber Augustin *(...) identifiziert hat, gibt er sich über das Todesdatum als Thomas-Mann-Nachfolger zu erkennen.*"[2] Ao acumular evocações e reflexões pessoais sem qualquer preocupação de ordem cronológica e mesmo lógica, o autor terá posto em prática exactamente o que Wehdeking considera ser "o gosto pelo incógnito e pelo jogo das escondidas", neste caso, com a figura-chave que criou para dar corpo à ficcionalização das suas experiências. Aliás *todos* os escritos de cariz pessoal, e portanto também os de Andersch, reflectem o jogo de um Eu com outro Eu, que é e não é ele mesmo, num movimento reflector de um ser plasmado literariamente em outro. Este conjunto de textos parece ser uma espécie de jogo de Andersch com as suas próprias evocações e com o leitor, de quem são exigidas perspicácia, capacidade de adivinhação e mesmo certa imaginação e poder associativo. Pode dizer-se que este é o texto mais ingardiano de Andersch na medida em que abunda em *"leere Stellen"* que obrigam o leitor a colmatar muitas lacunas.

---

[1] *Id., ibid.*, p. 148.

[2] V. Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 121. Ao lermos duas observações, entre as numerosas notas do trabalho prévio relativo à obra que analisaremos em seguida — *Der Seesack* —, podemos questionar-nos se não seria intenção de Andersch continuar com este processo de colocar o seu *"alter ego"* nas mais diversas situações espácio-temporais e, a propósito, alargar o seu interesse analítico a outras questões, nomeadamente ao fenómeno da transmigração das almas:

"*Franz Kien im Mittelalter (...)* ; *Seelenwanderung*".

(Cf. Man. 784826, DLA, Marbach).

## 8. A revisão do passado em dois textos - fragmentos na primeira pessoa.

> *"Vielleicht ist unter allen Masken, aus denen man wählen kann, das Ich die beste"* (EF, 287).

Os últimos textos que abordaremos— *Der Seesack. Aus einer Autobiographie* e *Böse Träume*, já citados esporadicamente ao longo deste trabalho — são escritos na primeira pessoa, retomada por Andersch depois do relato autobiográfico de 1952. Apresentam certos motivos pela primeira vez, outros em repetição mas com maior desenvolvimento; são evocados momentos pessoais e expostas reflexões de ordem literária ou filosófica, que revelam melhor a personalidade de Andersch, tornando-se assim um importante complemento de certos passos da escrita autobiográfica e ensaística. Como Andersch refere, o segundo texto, é a continuação do primeiro (sendo ambos, de acordo com o plano gizado no manuscrito, os dois primeiros capítulos de uma nova obra), mas tem um novo título e foi publicado postumamente muito depois do primeiro; por esta razão e pelo facto de cada texto abordar motivos diversos, consideramos que devem ser analisados separadamente.

Em 1977 é publicado numa revista literária um texto-fragmento que confirma a intenção de Andersch de prosseguir o empreendimento autobiográfico persistentemente levado a cabo, sob formas várias, ao longo de cerca de quarenta anos. Pela primeira vez, porém, esse objectivo é expresso em toda a evidência no título que, ao arrepio dos hábitos do autor na titulação das suas obras, ostenta o termo *autobiografia*, implicitamente vinculativo a um género bem determinado, mas aparentemente alheio aos propósitos de Andersch e às técnicas até então usadas[1]. Trata-se do texto *Der Seesack. Aus einer* Autobiographie[2] e nele são apresentados diferentes níveis temporais por meio da abordagem de motivos do passado, de novo obsessivamente relembrado, e do registo do momento actual da escrita, ilustrado com

---

[1] Registe-se que no posfácio à sua última obra Andersch afirma inequivocamente: "Die Kirschen der Freiheit *und* Der Seesack *sind Memorien*" (VM, 131), nomenclatura que consideramos inadequada de acordo com a definição tradicional de "memórias", mas que, obviamente, o autor considera no sentido de evocações pessoais; por outro lado no próprio texto *Der Seesack* o autor, no comentário sobre a designação a dar-lhe, hesita entre "recordações, memórias e autobiografia".

[2] Alfred Andersch, *Der Seesack. Aus einer Autobiographie*, in *Literaturmagazin* 7, ed. por Nicolas Born e Jürgen Manthey, Reinbeck, 1977, pp. 116-133; também in *AAL*, Zürich, 1979, pp. 83-101 (é às páginas desta edição que se reportam as nossas citações).

esclarecedores sobre aspectos da actividade literária do autor, e ainda com reflexões várias sobre questões de ordem genérica.

Dado, pois, o carácter não linear da narrativa, o que aliás lhe confere valor estético comprovado (cite-se a propósito E. Schütz: "*Mit* Seesack (...) *erreicht Anderschs autobiographische Prosa eine neue Qualität*")[1], impõe-se-nos esquematizar o tipo de aproximação textual por que optámos: distinguiremos primeiramente as observações metatextuais, em que o sujeito narrador se debruça sobre o objecto da escrita à medida que a vai moldando (fornecendo assim úteis achegas para a definição da própria concepção estética), e seguidamente focaremos a parte mais extensa, dedicada à sempre renovada operação evocativa de instantâneos do passado com projecção literária em determinadas obras.

Em três momentos distintos do texto Andersch discorre sobre a temática apresentada e o tom formal e estilístico a ser usado neste conjunto de apontamentos a que, num eco rilkeano, chama *"Aufzeichnungen"*, iniciados em 1976 e que serão prosseguidos mais tarde no texto *Böse Träume*. Em primeiro lugar, passadas já algumas páginas sobre o início do texto, reconhece o que no horizonte de expectativa dos receptores parecerá certamente lógico face à leitura de mais um escrito seu de carácter pessoal: *"Man wird sagen, ich hätte in meinen Aufzeichnungen dort fortfahren sollen, wo der erste Teil jenes autobiographischen Berichts, den ich* Die Kirschen der Freiheit *nannte, geendet hat"* (DS, in AAL, 89). Mas igualmente constata que tudo o que podia dizer sobre o tempo da sua prisão nos Estados Unidos fora já narrado em duas histórias e num poema, respectivamente *Festschrift für Captain Fleischer, Mein Verschwinden in Providence,* e *Erinnerung an eine Utopie*. Além disso, três outras histórias constituem acrescentamentos a *Die Kirschen der Freiheit,* designadamente *Alte Peripherie, Die Inseln unter dem Winde* e *Brüder* (AAL, 89).

É neste ponto do esclarecimento sobre o teor da escrita de *Der Seesack* que Andersch claramente anuncia a incidência autobiográfica da figura de Franz Kien: *"Sie* [as narrativas referidas] *handeln (...) von einem gewissen Franz Kien, der ich selber bin"* (AAL, 89/90). Manifesta a sua intenção de continuar a usar o mesmo *"alter ego"* em outras histórias, o que realmente conseguiu nos escassos anos que ainda viveu, ao escrever em 1979 *Lin aus den Baracken,* e em 1980 *Der Vater eines Mörders*. Porém insiste que, antes de prosseguir na ficcionalização do passado através do uso da terceira pessoa, pretende retomar neste texto o pronome *Eu* usado em *Die Kirschen der Freiheit,* embora não lhe seja possível escrevê-lo do mesmo modo que vinte e cinco anos antes, quando era outra a sua relação com o fluir do tempo vivido e narrado: *"Die*

---

[1] Schütz, *op. cit.*, p. 42.

*Zeit, die ich in den* Kirschen *geschildert habe, bewegte sich mit reißender Geschwindigkeit auf einen Abschluß zu — dem in der Literatur die Pointe entsprach —, während sie heute als Prozeß läuft, dessen Ende nicht abzusehen ist"* (AAL, 90). Considerando, pois, que a estrutura temporal de *Die Kirschen der Freiheet* fora construída em ordem a um ponto culminante duma fase da sua existência pessoal — o acto da deserção —, Andersch situa-se no momento actual da escrita na qualidade do indivíduo que contempla o desenrolar da sua existência histórica como um processo cujo desfecho é, naturalmente, insondável. Deste facto resultará para este texto um estilo específico, composto de elementos seleccionados no campo semântico da linguagem jurídica o que, em certa medida, confere ao acto da escrita um carácter de justificação existencial. Andersch prossegue deste modo o seu raciocínio: *"So, daß ein Stil aus Zeugenaussagen, Plädoyers, Argumenten, Gutachten, Zweifeln an der Zuständigkeit des Gerichts, Ausschlüssen von Anwälten, Verfahrens-Erörterungen, Einsprüchen, Ordnungsrufen, kniffligen Details und kleinen Szenen entsteht"* (AAL, 90). A propósito das observações de Andersch sobre a especificidade de *Der Seesack*, o crítico E. Schütz apresenta em poucas palavras uma interpretação de grande alcance, que não só resume o sentido geral do texto, mas ainda abrange motivos centrais da estética anderschiana— a reflexão sobre a percepção da história e a possibilidade da escrita. São estas as suas conclusões: *"So notiert Andersch in* Seesack *nicht nur die verschiedenen Ebenen der Erinnerung und der Situation des Sicherrinnerden, sondern auch die darin gewandelte Wahrnehmung von Geschichte und die Veränderung des Schreibens, die daraus resultiert, nämlich einen Geschichtsbegriff nach Muster juristischer Prozesse (...)*[1].

Abrindo novo parágrafo a seguir à citação acima transcrita, Andersch fornece outra informação de carácter metaliterário sobre as notas já escritas e a escrever, cujo registo corresponderia à "necessidade compulsiva de compor um livro desordenado, segundo a técnica usada pelos surrealistas, *o texto automático*, que sempre o atraíra (cf. AAL, 90). No desenvolvimento das reflexões sobre o processo narrativo mais adequado, questiona-se dialecticamente e, após evocar as suas poucas realizações práticas como "autêntico surrealista"[2], conclui com uma certa auto-ironia não ser definitivamente o surrealismo a via formal que melhor servirá ao tratamento literário

---

[1] E. Schütz, *"Erschriebenes Leben. Autobigraphie eines Autors"*, in Wehdeking (Hg.), *Zu A. Andersch*, 1983, p. 139.

[2] Citando uma observação do escritor surrealista francês Louis Aragon e referindo a obra de Freud *Traumdeutung*, Andersch justifica ironicamente a inviabilidade do estilo surrealista na sua obra: *"Aber zum echten Surrealisten reicht es bei mir schon deswegen nicht, weil ich fast alle meine Träume sofort nach dem Aufwachen vergesse. Nur ganz wenige von ihnen habe ich aufgeschrieben (...)"* (AAL, 90).

do material que quer trabalhar: "*Kein Surrealismus also, leider, nur dieser Tupfen-Stil à la* Winterspelt, *Pointillismus oder Flicken-Teppich, bei dem vielleicht, wenn ich Glück habe, und wenn man mich nicht zu häufig stört, ein Bild entsteht ...*" (AAL, 91). A escrita de *Der Seesack* saldar-se-á portanto por uma miscelânea de motivos abordados ao sabor das exigências da memória, um verdadeiro "tapete de remendos" construído de materiais justapostos, numa técnica pontilista[1] da qual o escritor pretende fazer emergir uma imagem (ou uma teia de imagens) evocadora de tempos determinados de experiência real em parte revivida ficcionalmente.

Porém, é quase no final do fragmento, já longo de dezoito páginas, que o autor toma a decisão de usar um certo espírito sistemático na apresentação dos assuntos, com o fim de tornar a sua exposição esclarecedora para os leitores e para si mesmo; não deixa, contudo, de produzir afirmações ilógicas, acusando simultaneamente o toque de ironia com que costuma encarar e dominar as suas contradições: "*Auf die Gefahr hin, den Leser (und mich selber) gänzlich zu verwirren, entschließe ich mich, in diese Aufzeichnungen, die vorläufig noch unentschlossen zwischen Erinnerungen, Memoiren und Autobiographie pendeln, auch noch Zettel aus einem Tagebuch (das ich aber gar nicht führe) einzufügen, Notizen über Beschäftigungen, die ich betreibe, während ich an meinem Bericht arbeite, Lektüre zum Beispiel.* (AAL, 99/100). Estes comentários, que Andersch integra no texto enquanto se ocupa simultaneamente da própria matéria da escrita, permitem-nos inferir que o relato autobiográfico projectado, de que *Der Seesack* seria o ponto de partida ou apenas um extracto (repare-se na preposição "*aus*" presente no subtítulo), se destinava a ter uma certa envergadura, previsível[2] na acumulação de dados motívicos e referenciais, na possibilidade de alargamento a muitos outros e na variedade do tom discursivo. Permaneceu contudo como um fragmento e a sua sequência só foi retomada passados cerca de dois anos, no texto intitulado *Böse Träume*, que completa o conjunto de relatos autobiográficos escritos na primeira pessoa.

---

[1] Este é o processo que o autor usara no texto "*Achtmal zehn Sätze*", neste caso, como verificámos, levado ao extremo. O termo "*pontilismo*" (em alemão "*Pointillismus*") originário do francês "*pointillisme*" tem origem na pintura, designando um processo usado pelos neo-impressionistas, que separam radicalmente os diversos cambiantes de cores, justapondo pinceladas em forma de pontos.

[2] Em abono desta opinião transcrevemos as palavras citadas do crítico E. Schütz escritas em 1980, ano da publicação de um episódio autobiográfico vital descrito na narrativa *Der Vater eines Mörders*, seguida de perto pela morte de Andersch: "*Alfred Andersch soll bis zuletzt an der Fortsetzung des Projekts gearbeitet haben. (...). Wieviel ansonsten noch fertig geworden ist, ist gegenwärtig nicht auszumachen. Sicher aber kann gesagt werden, daß, wäre der Versuch umfassender gelungen, das Ergebnis den Rang mit einnehmen würde, der zu recht zwei als Kunstwerken gelungenen autobiographischen Prosatexten eingeräumt wird: Christa Wolfs* Kindheitsmuster *und Peter Weiss* Ästhetik des Widerstands" (Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 43).

Considerado globalmente, o texto apresenta-se-nos girando em torno de três motivos concretos que sugerem ao narrador abundantes reflexões em tom de divagação filosófica, anotações literárias, históricas e políticas, numa alternância constante entre registos de recordações e marcas do seu pensamento contemporâneo; os momentos centrais são a dupla evocação da chegada à Alemanha e da estadia no campo de prisioneiros, as ressonâncias autobiográficas do romance *Winterspelt* e a primeira actividade profissional no jornalismo alemão do pós-guerra. Trata-se de uma engenhosa montagem de instantes isolados do passado com saltos para o presente, pois há um entrosamento perfeito entre todos os assuntos que fluem uns dos outros segundo a lógica da imaginação e da associação de ideias. A divisão em segmentos textuais de extensão desigual, contendo um ou vários parágrafos, por vezes ilude: parece abrir-se uma nova temática, mas trata-se da continuação da anterior ou existem entre ambas relações reais, forjadas apenas a partir de uma frase, uma ideia ou mesmo uma única palavra que são retomadas para se expandirem em novas dimensões do raciocínio.

A narrativa inicia-se abruptamente com a referência à saída do Eu narrador dum acampamento na Alemanha, local de transição entre o regresso do campo de prisioneiros nos Estados Unidos e a libertação definitiva em terra alemã. *"Das Lager, in dem ich aus der Kriegsgefangenschaft entlassen wurde, befand sich ein paar Kilometer außerhalb von Darmstadt, in einem Kiefernwald. (...). Ich ging die Chaussee nach Darmstadt entlang (...)"* (AAL, 83)[1]. Esse é o momento (ainda não focado em qualquer texto anterior) que o narrador privilegia para se entregar a evocações e reflexões sobre a experiência prisional, considerada à luz do mundo desconhecido com que iria defrontar-se. É ao objecto simbolizador da sua identidade nesse dia do Outono de 1945 que se reporta o título *Der Seesack*: a pesada mochila, única propriedade do ex-prisioneiro, carregada de livros e lápis de pintura "para G." (inicial por que é designada no texto Gisela Andersch), assume portanto um valor simbólico, na medida em que contribui para a autocaracterização do seu possuidor, dominado por um idealismo totalmente desfasado das realidades do lugar e do tempo concretos, o que ele mesmo reconhece: *"Ich muß mir von dem Deutschland, in das ich kam, keine Vorstellung gemacht haben, sonst hätte ich den Sack mit Nahrungsmitteln vollgestopft, anstatt mit Büchern"* (AAL, 83). O facto de entre os numerosos títulos de autores americanos se destacar um único título alemão — *Auf den Marmorklippen*, de Ernst Jünger —,

---

[1] Anotemos uma informação curiosa fornecida pelo biógrafo de Andersch que fixa em 16 de Novembro a data da libertação de Andersch, depois de quinhentos dias como prisioneiro de guerra, com 40 -RM no bolso, uma direcção em Frankfurt, *"und die Berufsangabe auf dem Entlassungsschein:* Schriftsteller". (cf. S. Reinhardt, *op. cit.*, 1990, p. 126).

implicita a persistente fidelidade de Andersch (fidelidade muito controversa, como já frisámos) a este escritor: *"Ich habe es* [o livro citado] *zwischen zwei Kontinenten hin und her geschleppt"* (AAL, 83).

Estas recordações transmitidas num tom directo e objectivo dão lugar a uma primeira reflexão; a partir da sua condição pessoal de espoliado, o narrador constata a perseverança da natureza humana na reconstrução duma vida desorganizada pelos acasos da História: *"Ich habe zweimal in meinem Leben meine Bücher verloren: das erstemal wurden sie 1933 von der Gestapo beschlagnahmt, das zweitemal 1943 von Bomben zerstört. (...). Der Sack und sein Inhalt waren übrigens im September 1945 das Einzige, was ich besaß. Ich war 31 Jahre alt. Jetzt, dreißig Jahre später, besitze ich eine Bibliothek (...). So sind wir. Von Zeit zu Zeit nimmt man uns unsere Bücher und Wohnungen weg, aber emsig beginnen wir, immer wieder von Neuem, uns Bücher und Wohnungen anzuschaffen" (AAL, 83)*[1].

Igualmente a mencionação da "caixa de madeira com cem lápis de cré" como sendo "a coisa mais útil trazida na mochila", não só fornece ao leitor uma imagem concreta da dura realidade pessoal generalizada a toda a Alemanha, em 1945 — *"Zweidimensionale Anordnungen von Farben bewirkten, daß vier Kinder etwas weniger zu hungern und zu frieren brauchten als hunderttausend andere"* (AAL, 84) —, como também faculta ao narrador mais um momento reflexivo a partir duma situação vulgar: no acto de venda aos "possuidores de batatas e carvão" dos quadros pintados com os preciosos lápis, Andersch vê o regresso aos tempos primitivos do comércio por troca de géneros, numa versão moderna de permuta entre artistas e burgueses. Com a ajuda de outros exemplos, deixa correr o fio das suas divagações e num tom radical apresenta irónicas observações a propósito da inter-relação entre o fenómeno artístico e a necessidade primária da sobrevivência. É narrado, por exemplo, o caso real da criação dum grande empório comercial de arte a partir da troca de latas de conservas por quadros de pintores alemães famosos. Por outro lado, Andersch como

---

[1] Estas frases, em que Andersch descreve em termos de oposição radical duas situações separadas por trinta anos, apresentam o que, parafraseando o poeta Günter Eich, poderíamos denominar de "inventário". Com efeito, a mochila com livros — únicos haveres do ex-prisioneiro em 1945 — leva-nos forçosamente a evocar analogicamente os parcos objectos na posse do prisioneiro que é o sujeito poético do poema *"Inventur"*, de que transcrevemos a primeira e a última estrofes: *Dies ist meine Mütze/, dies ist mein Mantel/, hier mein Rasierzeug/ im Beutel aus Leinen/. (...) Dies ist mein Notizbuch,/ dies ist meine Zeltbahn,/ dies ist mein Handtuch,/ dies ist mein Zwirn/."*(in G. Eich, *Abgelegene Gehöfte*, Frankfurt/M., pp. 42/3). Deste modo, o título *Der Seesack* e a ideia fulcral do primeiro parágrafo são como que o correspondente em prosa ao poema de Eich, cuja designação tradicional de texto paradigmático da "hora zero" na história alemã recente pode ser extensiva a esta evocação de Andersch. No final do parágrafo o narrador reforça a simbologia do *"topos"* mochila, construindo, através da escolha lexical, um poderoso efeito antitético: "uma biblioteca, duzentos discos, um aparelho estereofónico, um automóvel, um jardim, uma casa" constituem o seu "inventário" de 1977 que, tal como o de 1945, sinaliza uma existência pessoal e colectiva temporalmente bem demarcada.

que saboreia a "vingança" de um artista americano sobre os milionários burgueses que, a preços exorbitantes, adquirem pintura de má qualidade, tornada assim o expoente máximo duma certa concepção de cultura no período do pós-guerra, gerador de "milagres económicos" também a nível individual, sem contrapartida autenticamente cultural. Assim se exprime Andersch que, a partir da evocação pontual dos objectos presentes e ausentes na sua mochila (respectivamente a caixa de lápis e as latas de conservas substituídas por livros), exerce o seu espírito crítico sobre a mentalidade duma época e simultaneamente revela a sua relação de amor com a arte autêntica e eventualmente certas preferências artísticas: *"Nichts da mehr von geschmackvoller* peinture, *keine Chardin-Töpfe, keine Cézanne-Äpfel, kostbare Sublimierungen, nur noch ordinäre Konservendosen, plan abgemalt, als höchster Ausdruck einer Kultur: dieser. Was ist der Überbau? Die Abbildung einer Konservendose"* (AAL, 84).

A técnica narrativa, muito usada em *Der Seesack*, de retorno a um núcleo motívico já distanciado no texto, em forma de repetição divergente para outras vias de reflexão, verifica-se a propósito do *"topos"* dramaticamente actual no momento—fome—, passadas já algumas páginas sobre o parágrafo a que pertence a citação transcrita. Simultaneamente é aplicado o processo também frequente de estruturação do discurso em séries de oposições: é posto em evidência o contraste entre as experiências dolorosas dos civis alemães e a impressão dum relativo bem-estar causada pelo ex-soldado, recém-chegado dum país rico; ao aspecto cuidado deste opunha-se a miséria visível daqueles, cujos olhos cobiçavam a mochila que, com toda a lógica do bom-senso, imaginavam recheada de latas de conservas. Eis alguns exemplos de como se exprime o narrador de 1977, recuperando a memória de imagens e sentimentos de trinta anos antes, num tom exacto e objectivo, mas em que é detectável também certa ternura face a uma vivência única, pessoal e de todo um povo: *"Auf dem Bahnsteig in Darmstadt stellte ich fest, daß ich (...) zu den Reichen gehörte. Ich trug einen Anzug aus amerikanischen Uniform-Stücken (...). Ich war wohlgenährt (...). Sogleich begriff ich, daß ich auf meinen Sack aufzupassen hatte wie ein Schießhund, denn hunderte von Blicken aus hungrigen Augen streiften ihn"*. (AAL, 87). A uma grande distância temporal, o evocador tem a capacidade de reconhecer a cena descrita (que não foi transcrita na íntegra) como o momento forçosamente necessário da sua transição da utopia para a realidade, e sublinha a ironia trágica que envolve uma situação falsa em que se defrontam dois "adversários", cada um ignorando o verdadeiro universo existencial do outro: *"Sie lebten in der Realität, und die Erkenntnis, daß ich mein Bündel Bücher vor ihnen schützen müsse, war der erste Schritt, mit dem ich in die Realität heimkehrte"* (AAL, 87/88).

Na apresentação da situação geral de escassez encontrada no regresso ao seu país, Andersch teria inevitavelmente de referir a existência do mercado negro, fenómeno social que disseca e desmistifica vigorosamente. Num discurso incisivo faz observações curiosas, em que desvenda os contornos duma sociedade assente sobre a divisão entre classes possidentes e não possidentes, deixando subentendida na sua perspectiva social uma intenção abertamente crítica. Ao invocar a ideia de Bakunine de que "a propriedade é um roubo e de que a fome podia ser erradicada com a abolição da propriedade" (cf. AAL, 88), manifesta a sua estranheza pelo facto de tal "lugar-comum" ("*die Binsenwahrheit Bakunins*") não ser reconhecido em tempos de crise de fome em grande escala e afirma, não sem uma leve sugestão de ironia: *"In einer Gesellschaft, die zu neunzig Prozent aus Hungernden besteht, gilt der Diebstahl nicht mehr als Verbrechen. Merkwürdigerweise aber wird der Begriff des Eigentums nicht in Frage gestellt"* (AAL, 88). Consequentemente, a seus olhos, o mercado negro sendo embora um fenómeno criado artificialmente em situações de emergência, mantém inalteráveis não só o sentido burguês da propriedade mas também as distinções sociais entre os detentores do poder económico e os não proprietários; é pois o "correspondente ilegal" do mercado "livre" (o adjectivo *"frei"* é colocado pelo autor entre aspas), sendo este uma actividade legalizada em situações sociais normais. É radical a denúncia de Andersch das leis que regem os mecanismos do mercado negro (no fundo os mesmos do mercado "livre" e particularmente o ataque contra os seus promotores: *"Indem die europäischen Völker sich den Gesetzen des Schwarzen Markts unterwarfen, — weil der Einzelne ohn ihn nicht überlebt hätte —, retteten sie die Idee des Eigentums, die sie im alltäglichen Diebstahl nicht verrieten, sondern geradezu sanktionierten. Sie applaudierten einer schwarzen Komödie von der notdürftigen Stillung des Hungers, die jene zehn Prozent für sie inszenierten, welche nicht hungerten, sondern alles besaßen, was ihnen fehlte (...) Denn es gab ja die Waren, wie sich herausstellen sollte"* (AAL, 88).

Como contraponto a tão amarga reflexão sobre esta realidade de vil oportunismo, um parágrafo intencionalmente reduzido a três simples linhas exemplifica a real existência no mundo do reverso da medalha, o que dá à visão pessimista do narrador um vislumbre de esperança capaz de redimir a natureza humana; o parágrafo, destacado do anterior e do seguinte, constitui simultaneamente uma significativa evocação de homenagem à generosidade concebida em termos de Absoluto: *"Heute beginnen wir, die Einsamen, die, wie Simone Weil, verhungerten,*

*weil sie sich entschlossen, von den Rationen ihrer Lebensmittelkarten und von ihnen allein zu leben, wie Heilige zu verehren"* (AAL, 88)[1].

Como verificámos já, o motivo com que Andersch inicia o texto — o primeiro contacto do Eu narrador com a Alemanha — é sempre abordado em paralelo contrastivo com a experiência americana. Esta técnica é retomada mais claramente no terceiro parágrafo no qual, segundo o método também habitual nesta obra, se processa um encadeamento de ideias a partir de pares de termos opostos: prisão/libertação; caos/ordem; ameaça/paraíso; medo/sensação de liberdade. A alguns destes vocábulos, porém, tomando como pressuposto a situação vivida, o narrador atriburá cargas significativas aparentemente contraditórias, que assim se tornam inexplicáveis e inesperadas para o leitor, por não corresponderem a concepções tradicionalmente aceites[2]. Assim, iludindo conscientemente a expectativa de quem "esperaria dele a descrição do sentimento de libertação experimentado na estrada para Darmstadt" (cf. AAL, 84), o sujeito da narração, enquanto recorda o momento fulcral da sua existência (objecto de longa descrição em *Die Kirschen der Freiheit*), contrapõe: *"Ich kann damit nicht dienen; anstatt mich über meine Freiheit zu freuen, empfand ich deutlich, wie sie hinter mir zurückblieb: in den amerikanischen Lagern. Befreit habe ich mich gefühlt, als es mir — am 6. Juni 1944 — gelungen war, aus der Hitler-Armee in die amerikanische Kriegsgefangenschaft zu entkommen"* (AAL, 84).

Alguns dos motivos desenvolvidos em obras já referidas e analisadas (a ficção autobiográfica *Mein Verschwinden in Providence*, a história de F. Kien *Festschrift für Captain Fleischer*, o poema *Erinnerung an eine Utopie*, o ensaio *"Getty..."*), incluindo a repetida evocação de personagens dos campos de prisioneiros nos Estados Unidos, episódios ali ocorridos e reflexões decorrentes (cf. AAL, 85, 87, 89) são de novo seleccionados em *Der Seesack*, ao correr da memória, por vezes dum modo pontual, como que sumariados. O efeito da passagem do tempo e a natural evolução psicológica permite ao sujeito evocador uma visão de conjunto, muito mais distanciada e reflectida, da sua situação em 1944/1945, expressa mais radicalmente e num número mínimo de palavras, de que damos como exemplo: *"Ich habe in den amerikanischen Lagern lesen, schreiben, sprechen und nachdenken können. Das ist es, was ich unter*

---

[1] Simone Weil, pensadora francesa que viveu entre 1909 e 1943, foi professora de filosofia e também operária de fábrica; combateu a favor dos republicanos na guerra civil espanhola e participou na resistência contra a ocupação alemã do seu país. O acto de renúncia ao aproveitamento do mercado negro, acto a que Andersch confere um halo de santidade, reflecte o seu temperamento profundamente místico e os seus ideais de justiça social e igualdade entre todos os homens. Num outro passo de *Der Seesack*, ao referir a guerra de Espanha, Andersch teria eventualmente evocado de novo S. Weil, contudo apenas *"in mente"*, sem mencionar o seu nome . (*Vd.* AAL, 94).

[2] É evidente que essa presumível estranheza apenas pode ocorrer no caso de leitores que desconheçam obras anteriores de Andersch, que já tivemos oportunidade de abordar.

*Freiheit verstehe (...)"*[1] (AAL, 84). Estas frases constituem mais uma forma de glosar o tema nuclear de Andersch, a liberdade, aqui cristalizado no seu ponto máximo. Embora consideremos que a ficcionalização narrativa ou poética das suas experiências vividas nos campos de prisioneiros possa superar em certos aspectos os acrescentamentos presentes em *Der Seesack*, notamos na primeira frase acima transcrita uma componente original na formulação da concepção anderschiana de liberdade, definida com o rigor simples das grandes verdades: ao referir as operações mentais elementares de "ler, escrever, falar e reflectir", o narrador sugere a condição da criança a quem o ambiente escolar abre os olhos para a vida, marcando assim o paralelo com a sua própria situação de aprendizagem total e verdadeira, isto é, a apreensão do sentido autêntico da liberdade, que lhe foi facultada apenas na idade adulta e num campo de prisioneiros. Esta é a expressão da originalidade duma vida (e de outras da mesma geração) e constitui uma homenagem suplementar de Andersch à América de Roosevelt vivida como experiência utópica; a essa utopia, porém, tem necessariamente de opor reservas, tal como fizera circunstanciadamente no poema e sobretudo no artigo *"Getty...": Natürlich gebe ich zu, daß es sich um eine Freiheit unter Ausschluß der Öffentlichkeit handelte"* (AAL, 84). Esta observação leva o narrador a servir-se das categorias de espaço e de tempo para pôr novamente em confronto as condições no campo e as que o esperavam na Alemanha: *"Hinter den Stacheldrähten waren Zeit und Raum aufgehoben. Jetzt trat ich wieder in Raum und Zeit ein, unter Kiefernschatten, in einem Nachmittagslicht bei Darmstadt"* (AAL, 84). A alusão à sensação de intemporalidade e ausência de espacialidade define a situação de prisioneiro como um curto parêntesis na sua existência, parêntesis fechado entre dois tempos e espaços concretos, vividos na "normalidade"; é esta ideia de clausura em relação à realidade espácio-temporal exterior que constitui o fulcro da primeira parte de *Der Seesack* e das obras que acima referimos.

Do ponto de vista do discurso, registe-se nas frases supracitadas que a visão olímpica do narrador face ao seu passado lhe proporciona facilmente o salto de um nível temporal da narrativa para outro. É o deíctico *"jetzt"* que marca a distância entre o passado mais recente e o mais remoto[2], sendo este expresso no tempo mais-que-

---

[1] Na parte final da citação Andersch refere brevemente outro aspecto fulcral do seu conceito de liberdade, que já analisámos em detalhe ao abordarmos o relato autobiográfico. Transcrevemos na íntegra a última frase: *"Das ist es, was ich unter Freiheit verstehe, wenn ich von jenen Augenblickzuständen absehe, die ich* in den Kirschen der Freiheit *beschrieben habe"* (AAL, 84). Facilmente se subentende que o escritor não considera a existência de qualquer incompatibilidade na sua visão dupla do sentido de ser livre.

[2] Para distinguir os dois momentos, temos necessariamentede usar os atributos *remoto* e *recente*, tendo embora consciência do efeito estranho que eventualmente produzam, pois na verdade apenas os separa o tempo de travessia do Atlântico.

-perfeito. Ao fazer a conjugação dum advérbio de tempo que é por inerência indiciador duma acção presente com o verbo *eintreten* usado no imperfeito, o narrador acentua a presentificação do seu passado mais próximo, momento aliás, como sabemos, separado por três décadas do acto presente da escrita. É relevante a especificidade desta técnica gramatical literariamente possível para tornar mais viva uma evocação, e o seu uso neste passo faz ressaltar as fortes marcas ficcionais que caracterizam o relato.

A correlação/divergência entre as duas fases do passado é mantida por meio da utilização de outros grupos de palavras-chave: *medo, catástrofe, caos, escuridão, ameaça,* como parte integrante da realidade alemã, *versus* uma única — *ordem* —, definidora do universo americano; o narrador disseca com precisão objectiva os seus sentimentos de trinta anos antes face à previsão assustadora de uma Alemanha transformada; simultaneamente, devido ao estilo usado, o que é realmente um registo de desolação resulta numa imagem de cunho fortemente poético: *"Ich fühlte Furcht. Ich fürchtete mich vor Deutschland. Die Zeit Deutschland, der Raum Deutschland kamen als Dunkelheit auf mich zu, als Katastrophe, als Chaos. Die Freiheit des Kriegsgefangenenlagers war das Gegenteil von Chaos gewesen: eine Ordnung. Das Chaos Deutschland war eine Drohung. Es würde mich in ein dunkles, unübersichtliches Geflecht aus Wirbeln einsaugen"* (AAL, 84). A cristalização da oposição entre os dois espaços e tempos no binómio utopia/realidade está contida no final deste e num outro parágrafo: *"Es war <u>real.</u> Es würde mich zwingen, zu handeln "(...) Dennoch halte ich an dem Gedanken fest, daβ das Lager <u>irreal</u> war. Heute, wenn ich an das Camp Ruston, Louisiana, zurück denke, nimmt es immer paradiesischere Züge an"* (ALL, 84/85, sublinhados nossos). Como exemplos das condições de vida nesse "paraíso" o narrador evoca o seu trabalho nas colheitas do algodão e da cana do açúcar, e os seus lazeres — a criação de tartarugas e a contemplação dos pelicanos junto ao Mississipi[1].

A "imperiosa necessidade de escrever um livro desordenado", "desordem" que, como temos tentado mostrar, não significa caos mas resulta numa escrita segundo a lógica do fluir da consciência evocadora e reflexiva, manifesta-se, por vezes, na negação ou nas reservas do autor a certas observações feitas e logo sujeitas a "emendas". É disso exemplo uma série de auto-interrogações desencadeadas pelo uso do termo *"handeln"* na citação transcrita. Do contexto desta pode deduzir-se que Andersch, num primeiro pensamento, quisera aludir à acção concreta, material, a que o obrigaria a situação extrema do seu país; mas ao introduzir uma correcção alarga a

---

[1] O trabalho principal de Andersch em Camp Ruston foi, contudo, o de enfermeiro auxiliar: é no exercício desta actividade que o autor atribui ao seu *"alter ego"* F. Kien a experiência descrita no conto já analisado *Festschrift für Captain Fleischer.*

amplitude do acto de agir aos actos de ler e pensar: *"Korrektur. Was heißt denn* handeln? *Ist es nur die Aktion, die mich in eine Beziehung zu Anderen setzt? Heißt lesen nicht auch handeln? Oder Nachdenken? Wo beginnt der Prozeß, der zu einem Verhalten fürht?"* (AAL, 85). Subentendido nestas perguntas/respostas está o acto de produção artística, nomeadamente a criação literária, acção que a partir de dado momento passou a dominar totalmente a sua vida; não será, portanto, por mera casualidade ou apenas por razões de ordem cronológica (aliás constantemente alterada), que o autor dedica uma parte do texto *Der Seesack* à sua primeira actividade como publicista após o regresso, isto é, à sua intervenção como agente efectivo na reconstrução da sociedade, através do pensamento, da leitura e da palavra escrita. Tal como observa Wehdeking[1], consideramos que no desenrolar do seu raciocínio sobre a essência do acto de agir Andersch implicita e como que pretende relembrar ao leitor a importância decisiva que teve na sua formação de escritor a leitura de Sartre, especificamente da obra ensaística *Qu'est-ce que la littérature?*. Com efeito parece-nos evidente que na formulação retórica das questões postas está sugerida a ideia sartriana de que o acto de leitura deve provocar no leitor a exigência e a urgência do acto de intervir no mundo exterior[2].

No segmento textual seguinte o narrador prossegue na sua evocação de outros informantes concretos sobre o campo de Ruston, em que os prisioneiros eram divididos em dois grupos: o dos soldados que não tinham posto em causa a sua participação na guerra e o dos resistentes que, como era o seu próprio caso, viviam em instalações separadas, os chamados *"antifacompounds"*[3]. A existência desta norma proporciona a Andersch a oportunidade de se entregar a uma longa reflexão de índole histórica, política e psicológica que termina com o recurso a um referente literário-

---

[1] Transcrevemos da obra de Wehdeking as palavras com que o crítico apresenta a sua perspectiva dum aspecto da relação entre Sartre e Andersch, baseando-se no passo de *Der Seesack* que estamos a analisar: *"In seinen Memoiren deckt Andersch den durchaus bewußten Bezug auf den Leser in Kategorien auf, die noch einmal an Sartres* Was ist Literatur *erinnern. Wo bei Sartre der Autor die Freiheit des Lesers mitintendiert, aber auch dessen Handeln in der Praxis durch die Kraft seiner literarischen Enthüllungsstrategien herausfordert (...) fragt Andersch: (...)"* (Wehdeking, *op. cit.*, 1983, VIII). Segue-se a citação das questões formuladas por Andersch, por nós transcritas e interpretadas no corpo do texto.

[2] É aliás interessante registar o modo "subterrâneo" como o auotr torna presente a figura do filósofo; no final da citação supratranscrita, sem mencionar o seu nome, evoca uma das suas obras, não transcrevendo embora directamente o título e mesmo contradizendo o seu conteúdo: *"Und habe ich mich nicht auch im Lager (...) in Beziehungen zu <u>den Anderen</u> setzen müssen, die übrigens <u>nicht die Hölle waren</u>, sondern meine Mitgefangenen?"* (AAL, 85, sublinhados nossos). Trata-se evidentemente duma referência irónica à peça sartriana *L'enfer c'est les autres.*

[3] A ironia marca o comentário a esta atitude dos responsáveis pelos campos de prisioneiros, pois o autor considera-a reveladora dum traço da mentalidade americana: *"Die Amerikaner, in deren Denken der Begriff des* trouble *und des* trouble-shooting *eine bedeutende Rolle spielt (...) wollten keine* troubles *haben"* (AAL, 85).

-filosófico: dando testemunho do facto de alguns dos prisioneiros que se haviam declarado antinazis, terem solicitado a sua mudança para a "secção dos obedientes", (cf. AAL, 85) logo após o conhecimento das notícias sobre o sucesso militar dos alemães no início da batalha das Ardenas[1], o narrador rememora esse momento da sua consciencialização sobre o papel que os sentimentos humanos (neste caso, a cobardia em contraponto com a coragem) desempenham no desenrolar dos eventos históricos. De novo a formulação estilística das suas ideias assenta não apenas sobre o princípio dialéctico da oposição como também sobre a justaposição de dois níveis temporais diferenciados: *"Die Kolonne betrachtend, die eines Tages in dem feuchtwarmen und grauen Licht des Winters von Louisiana in das* andere compound *marschierte, begriff ich zum erstenmal, welche riesige Rolle die Feigheit in der Geschichte spielte, so, wie das Konzentrationslager Dachau, elf Jahre zuvor, es mir erlaubt hatte, eine Studie über Tapferkeit anzustellen. Es gab in Dachau keinen einzigen Opportunisten oder Verräter"* (AAL, 86). Nesta citação o narrador de novo acentua o abismo de diferença que separava os homens que em dois momentos do passado tinham partilhado o seu destino: os companheiros de militância política na clandestinidade e na prisão nazi — *"die Genossen"* —, cuja evocação é para Andersch uma achega a outras obras e sobretudo uma necessidade premente (a ser repetida ainda no decorrer de *Der Seesack*) — e, contrastivamente, os soldados do exército de Hitler, —*"die Kameraden"*. Este é, como sabemos, o título de um capítulo integrado numa das três partes do primeiro relato autobiográfico (cf. KF, 59-76), capítulo que aborda em pormenor o motivo recorrente da oposição entre, por um lado, coragem e fidelidade e por outro, cobardia, medo, oportunismo e traição, embora com componentes e sob pontos de vista diversos. Também o motivo *traição* voltará a estar presente, em novas circunstâncias e aplicado a outras personagens, no escrito que analisamos.

Passando uma vez mais a um outro registo temporal, Andersch dá conta do seu conhecimento recente de uma história sobre alguém que vivera no Brasil durante a vigência da feroz ditadura militar, sem que isso lhe colocasse quaisquer problemas, e que aos escrúpulos do escritor respondeu com o argumento de que naquele país "se pode ser totalmente livre e falar sobre tudo, desde que não se critique o regime" (cf.

---

[1] A propósito da reprovação que lhe merece essa atitude dos seus co-prisioneiros, não podemos deixar de transcrever a corajosa confissão, que vinte e cinco anos nates, Andersch tivera ocasião de fazer no primeiro relato autobiográfico; mais que de uma autocrítica trata-se de uma autopunição pública em que, como indivíduo, Andersch revela abertamente uma fraquezza humana (entre outras) e, como cidadão da Alemanha triunfante de 1940, verifica e condena na sua própria pessoa a força da sedução pela vitória: *"Die Desertion war unmöglich, und ich wollte sie nicht einmal; (...). Aber es war schlimm, daß ich damals die Fahnenflucht nicht einmal wünschte. Ich war derart auf den Hund gekommen, daß ich einen deutschen Sieg für möglich hielt. Ich gab damals der Kanalratte eine Chance. Jedesmal, wenn ich daran denke, spucke innerlich vor mir aus"* (KF, 90).

AAL, 86). Este "*fait-divers*", que leva Andersch à invocação da obra de Voltaire, *Candide ou l'optimisme*[1], faz despoletar uma sequência de divagações sobre o que constitui o centro de gravidade da cosmovisão anderschiana considerada num sentido puramente humano e de racionalização filosófico-política. É à ideia central desenvolvida por Voltaire na sua obra e resumida nas palavras finais do protagonista (*"Cela est bien dit, répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin"*)[2], que Andersch se reporta no comentário irónico suscitado pela posição da sua interlocutora: *"Der Gedanke, bei dem man in ein tolles Gelächter ausbrechen möchte, ist unwiderlegbar. In solche Niederungen ist heute der Grundgedanke des* Candide *abgesunken, daß man sich darauf beschränken müsse, sein Gärtlein zu bebauen"*. (AAL, 86). Como consequência lógica da interpretação errada que, segundo o exemplo narrado, é feita actualmente (cf. "*heute*", no texto) a propósito da ideia fulcral da obra de Voltaire, Andersch radicaliza as conclusões, possíveis a partir do falseamento do sentido essencialmente satírico da obra: *"Man halte sich aus der Geschichte heraus. (...). Solches Denken geht von der Vorstellung aus, Geschichte sei ein Verkehrsunfall, dem man vom Straßenrand aus zusehen könne* (AAL, 86). A última frase da citação, suscitada pela irónica hipótese de que seria suficiente a ausência de qualquer crítica ao regime para que tudo corresse bem no Brasil (*cf. id., ibid.*), consubstancia a concepção anderschiana das relações entre o homem e o processo histórico: ao ser humano não só é impossível excluir-se da marcha inexorável da história, "ficar a contemplá-la da berma da estrada como se fora um acidente de viação", mas é-lhe exigida, por razões de ética pessoal e dignidade moral, a sua participação activa quer através da acção concreta quer através da escrita. Este esforço constituiu, apesar dos seus curtos períodos de "saída da História"[3], o objectivo de toda a vida do escritor.

Cedendo ao seu pendor crítico-filosófico, Andersch confronta-se com a deturpação de que é alvo o sentido último de *Candide;* é certo que a fórmula *"il faut cultiver son jardin"* pode rigorosamente ser tomada à letra, como uma forma de pôr em prática uma atitude individualista, de encerramento no próprio Eu, a que seriam totalmente alheias as vicissitudes da História. Porém, o entendimento que Andersch

---

1 Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, (in *Romans*, Paris, 1961, pp. 142-145). Neste conto filosófico escrito em 1759 Voltaire pretende demonstrar, por meio das aventuras do seu protagonista, a falsidade da concepção optimista do mundo defendida pelos filósofos idealistas alemães Leibniz (1946-1716) e o seu discípulo Wolf (1679-1754); tal concepção assentava no princípio de que todos os seres são constituídos por "mónadas" entre as quais há uma "harmonia pré-estabelecida", que leva à conclusão de que "tudo corre pelo melhor no melhor dos mundos possíveis".

2 Voltaire, *op. cit.*, p. 245.

3 Devemos relembrar em especial a sua atitude de introversão conscientemente tomada em 1933 após a prisão em Dachau, atitude que foi objecto de escrupulosa confissão em *"Die Kirschen der Freiheit"*.

apresenta da figura criada por Voltaire ultrapassa uma visão linear e unilateral da questão: *"Den Ur-Candide muß man gegen eine solche Entstellung in Schutz nehmen. Er ist ein von der Geschichte Gebeutelter, der weiß, daß in den Unfall Geschichte jeder verwickelt ist. Der Garten Candides ist eine Utopie; doch die Genialität Voltaires besteht darin, daß er ihn immerhin für denkbar hält"* (AAL, 86). Assim, se Candide (como todos os seres humanos) procura realizar-se pessoalmente e atingir a felicidade suprema apenas "cultivando o seu jardim", simultaneamente, por ser vítima da história, tem consciência da inacessibilidade desse *"locus amenus, conclusus"*, sem que, apesar disso, deixe de acreditar nele. Jogando com palavras oriundas do mesmo campo semântico usado para definir a atmosfera de Camp Ruston (cf. *"paradiesische Züge"*), Andersch alarga a toda a humanidade a vivência do herói voltairiano, cujo desejo igualmente justificaria o seu próprio "sonho americano": *"Wir alle wünschen uns den geschichtslosen Zustand, den Garten, das Paradies"* (AAL, 86). A crença na existência de um jardim edénico à margem da História tomada como finalidade em si mesma é objecto de ironia da parte do realista Voltaire, segundo as palavras do igualmente irónico e realista Andersch: *"Es ist ziemlich unwahrscheinlich, daß wir ihn erreichen, aber daß wir trotzdem alles unternehmen, um zu ihm zu gelangen, ist vielleicht das Einzige, was unser Da-Sein rechtfertigt. Schon Voltaire hat dieses Ziel als Ort der ungestörten Arbeit geschildert und hinreichend ironisiert; er war ein Realist"* (AAL, 86). Desta cadeia de reflexões, que propiciam uma aproximação entre dois realistas que dois séculos separam mas que têm em comum um agudo espírito crítico, ressalta uma ideia relevante: na óptica de Andersch, sendo impossível ao homem atingir o Absoluto, é todavia essa busca incessante uma das justificações prováveis da sua existência[1].

A suprema ironia em relação à eventualidade da criação duma sociedade donde fossem banidas a História e a política está contida no parágrafo seguinte: evocando a viagem de barco no regresso de Boston até ao Havre, o narrador refere o seu encontro com um major alemão, professor, entusiástico defensor da teoria de que "a missão da política deveria ser a criação de vastos espaços livres de política" (cf. AAL, 87). Para o narrador de 1977, "omnisciente", isto é, com maior visão e experiência dos fenómenos político-sociais, são evidentes os perigos que tal doutrina tecnocrática

---

[1] Compare-se esta afirmação com a ideia que Andersch, quase com a mesma formulação, expõe no seu primeiro relato autobiográfico, relativamente à possibilidade humana de um encontro, ainda que momentâneo, com a liberdade: *"(...) ich wiederhole: niemals kann Freiheit in unserem Leben länger dauern als ein paar Atemzüge lang, aber für sie leben wir (...)"* (KF, 126, sublinhados nossos). É mesmo possível levar a semelhanmça entre as duas asserções a uma certa coincidência: os breves instantes de liberdade concedidos ao homem, cuja existência está permanentemente limitada por prisões/compromissos, constituem o espaço a-histórico e apolítico pelo qual ele luta — o seu "jardim utópico".

poderia ocultar. Mas a evocação de si mesmo nesse momento contém a confissão de que então, mais de trinta anos antes, o fascinara a ideia da abolição total de ideologias, embora ao mesmo tempo deixe transparecer um tom de dúvida irónica, que pode denunciar a contaminação da lembrança do passado pelo pensamento actual do Eu evocador: *"Er faszinierte mich mit der Lehre, (...). Ach ja, dachte ich, schön wär's, in einem politikfreien Raum zu leben!"* (AAL, 87).

O parágrafo imediatamente a seguir tem uma dupla finalidade: o narrador pretende completar as reminiscências do seu tempo americano com a última fase da detenção, em Fort Getty, — o lugar sempre evocado como um espaço paradisíaco — e, simultaneamente, estabelecer um significativo contraponto com a experiência narrada anteriormente. O processo evocativo sofre, pois, um novo recuo temporal que, através de dois casos pontuais, permite pôr a claro o modo diverso como era concebido por americanos e alemães o futuro político da Europa e do mundo após a derrocada de 1945: em contraste com a teoria de "um espaço livre de política", é apresentado um exemplo da posição americana adoptada nos cursos "de reeducação" ministrados aos prisioneiros, que neles apreendiam um novo sentido do fenómeno político. Como se trata duma experiência vivida num colectivo, o sujeito individual cede o lugar à forma plural do pronome e o tempo do verbo regista a anterioridade cronológica: *"Während uns in Fort Getty der Professor Thomas Vernor Smith von der Universität Chikago darüber belehrt hatte, daß Demokratie eigentlich nichts weiter sei als ein System zur Herstellung schöpferischer Kompromisse"* (AAL, 87). Ao narrador e ao seu grupo afigurava-se ser o exercício da democracia à maneira americana (e não a teoria do professor alemão) o processo mais útil de cooperarem na reconstrução duma nova Alemanha, tarefa que, pouco antes do seu regresso, anteviam já como um dever indeclinável. Como se fosse uma inevitabilidade, o "poeta" Andersch apresenta a reflexão política impregnada pela atmosfera de magia da prisão-paraíso, traduzida na linguagem poética com que costuma evocar Fort Getty (cf. o poema *"Errinerung an eine Utopie"*): *"Wir blickten über das Wasser der Narragansett-Bai, an deren Ufern der Indianersommer zu leuchten begann, und stellten uns vor, wie wir, nach Deutschland zurückgekehrt, bei Kompromissen mitwirken würden, schöpferischen natürlich, nicht faulen"* (AAL, 87).

A última referência a Fort Getty é feita numa outra sequência textual, iniciada com uma frase sem verbo à maneira de título: *"Zur Struktur (von Gesellschaften)"*. (AAL, 88). Baseando-se na diversidade etnográfica das populações aborígenes (com exemplos da diferença de costumes e rituais entre as várias etnias norte-americanas), os professores transmitiam aos seus ouvintes um outro ensinamento que, sendo de natureza essencialmente humana, tem repercussões directas na prática política: o

princípio da tolerância em relação a qualquer tipo de estrutura social, da aceitação dos costumes mais exóticos, do direito à diferença entre indivíduos e povos. A necessidade de desenvolver um espírito universalmente tolerante era considerada fundamental pelos prisioneiros apesar de, apenas entre si, encararem a ideia com algumas reservas. A justificação da reaprendizagem da tolerância por parte de cidadãos alemães é clara para o narrador: *"Zweck dieser Aufklärung war, uns tolerantem Denken näherzubringen. (Man stellte sich vor, wir seien in 12 Jahren nationalsozialistischer Herrschaft an die Prinzipien der Unduldsamkeit, des Unverständnisses für das Leben anderer Kulturen gewöhnt worden)"* (AAL, 88/9). Acima de tudo, prevalece na memória de Andersch, que se assume como porta-voz do colectivo, um sentimento de gratidão aos americanos que, não só pelas suas ideias mas também pelo seu comportamento humano, forneciam aos prisioneiros abundante matéria de reflexão. Como exemplo máximo é destacado o espírito democrático que era apanágio do campo e se consubstancia na transcrição das palavras do comandante aos oficiais alemães habituados ao rigor hierárquico dos contactos entre militares: *"For heaven's sake, call me Joe!"* (AAL, 89). Uma tal ordem-pedido da parte dum oficial vencedor dirigindo-se aos seus prisioneiros é para o narrador a imagem mais esclarecedora da atmosfera autenticamente democrática reinante em Fort Getty.

Tal como expusemos no início, passamos a analisar a segunda parte da cadeia motívica que compõe o escrito *Der Seesack* e que cronologicamente se segue logo à primeira. O próprio narrador apresenta frontalmente a sua entrada imediata no mundo profissional após o regresso: *"Ich fuhr von Darmstadt nach München und trat in die Redaktion der* Neuen Zeitung *ein. Die* Neue Zeitung *war ein Blatt, das von der US-Army für die deutsche Bevölkerung herausgegeben wurde"* (ALL, 94). Em sete "capítulos", os últimos do texto, por entre digressões de ordem pessoal e literária, Andersch dá conta da sua primeira experiência como jornalista da imprensa escrita, tal como fizera no curto esboço sobre F. Kien, *Der Redakteur 1952*, a propósito da sua actividade radiofónica. Para além do valor autobiográfico, ambos os textos têm interesse documental como contributos para o reconhecimento da grande importância dos meios de comunicação escritos ou falados na Alemanha destruída e ocupada: jornais, revistas e rádio foram, durante os primeiros anos do pós-guerra, lugares donde pôde irradiar um foco de cultura para uma população forçada a entregar-se quase exclusivamente às tarefas da sua sobrevivência física e a preocupações de ordem material. Com a habitual bonomia, a que subjaz uma intenção irónica, usada nas evocações do passado distante, Andersch refere a sua condição especial de *"selected citizen of Germany"* (AAL, 94) e, decorrente deste facto, a sua integração, por um major

americano, no corpo redactorial do jornal como assistente de Erich Kästner, director do suplemento cultural (*"Feuilleton"*)[1].

Num tom declaradamente divertido, a roçar a comicidade, são referidas as figuras do major Hans Habe e do seu sucessor, Hans Wallenberg, redactores - chefes do jornal, e também a circunstância de este ser composto no lugar onde até pouco tempo antes era elaborado o órgão principal da imprensa nazi, *Der Völkische Beobachter* (cf. AAL, 95). A caracterização do jornal, que o narrador diz "poder louvar sem quaisquer limites, uma vez que não tinha a mínima participação na sua qualidade" (*cf. id., ibid.*), é feita em relação de paralelismo e contraste com os dois chefes, ambos judeus, um vienense e o outro berlinense[2]: "Verve" *heißt das Wort, mit dem man die* Neue Zeitung *charakterisieren kann; sie wurde gemacht mit dem Elan von Männern, die, aus Deutschland vertrieben, ein Dutzend Jahre lang darauf hatten warten müssen, ihren Beruf wieder ausüben zu können. Eigentlich schade, daß sie beide in der Springer-Presse endeten. Damals waren sie lupenreiche Antifaschisten. Später schwenkten sie auf die Politik des Kalten Krieges ein; allerdings war ich damals schon längst nicht mehr bei der* Neuen Zeitung" (AAL, 95). Esta observação crítica sobre o trajecto ideológico e político dos dois majores é acompanhada da transcrição das palavras de conteúdo premonitório que Wallenberg dirigiu a Andersch a propósito das atribuições que este então tinha no jornal, logo seguidas do seu comentário: *"(...) einmal (...) sah er mich sinnend und sagte: Komisch, ich* sehe *Sie gar nicht im Feuilleton. Offensichtlich wollte er einen politischen Journalisten aus mir machen, der ich dann auch eine Weile geworden bin aber nicht in der* Neuen Zeitung" (AAL, 95). É certamente o seu trabalho em *Der Ruf* que é evocado na última observação, mas a intuição do director do jornal patente nas suas palavras pode ser tomada por nós, leitores conhecedores da evolução de Andersch, sob outra perspectiva: não seria, com efeito, a actividade jornalística ou a crítica literária a vocação profunda de Andersch, mas a prática da escrita pessoal e ficcional, e assim podemos como ele mesmo pôr a questão, se os longos anos nessa actividade não teriam sido perdidos para a criação literária (cf. *Böse Träume*, 68/9).

---

[1] *"Feuilleton"*, termo importado do francês que na imprensa alemã designa o suplemento cultural, é definido por Andersch dum modo curioso neste mesmo texto: *"(...) daß der siebenjährige Krieg vorbei war. Während er dauerte, hatte es nur Tragik gegeben. Pathos. Jetzt gab es wieder Amüsantes, Kleines, Boshaftes, Privates: Feuilleton"* (AAL, 99). Nesta citação está também patente uma característica deste escritor: a técnica da repetição motívica, que aqui se centra na palavra *"Pathos"*, glosada no parágrafo seguinte na forma de adjectivo.

[2] É sintomático da importância que tiveram para Andersch estes dois jornalistas e o seu trabalho no jornal o facto de, logo no ano de 1947, o escritor, já à frente do seu próprio jornal *"Der Ruf"*, lhes ter dedicado dois artigos: *"Hans Wallenberg"* e *"Hans Habes Bumerang"*.

De acordo com a sua visão posterior desse tempo único (*"Anfang in den Anfängen"* chamou o crítico E. Schütz a esta fase da existência do escritor, expressão usada como título dum capítulo da sua obra de crítica)[1], o sentimento dominante no espírito do recém-chegado em 1945 é ainda o de liberdade; o que, estranhamente, não sentira à saída do campo de internamento em Darmstadt, recuperava na sede do jornal, como se este fora um prolongamento sem solução de continuidade da sua estadia na "livre" prisão americana: *"(...) das Gefühl, befreit zu sein"* (AAL, 96). Evoca igualmente a sua sensação de assombro e quase incredibilidade relativamente à situação feliz em que repentinamente se encontrara: *"Ich war in einer großen Redaktion tätig. Es war unglaublich. Es grenzte ans Wunderbare. Ich fand mich, 31 Jahre alt, ganz plötzlich mitten in einer Welt, von der ich 12 Jahre lang angenommen hatte, ich würde sie nie betreten"* (AAL, 96); os factos que a memória tão rigorosamente regista são, passadas três décadas, envolvidos por uma atmosfera de nostalgia que os transfigura poeticamente e em que surge com transparência o fluido da felicidade sentida no momento evocado, em contraste com a sensação de ameaça latente que o narrador igualmente testemunha ao longo do texto.

Obedecendo ao princípio tácito e auto-imposto de corrigir as falhas de memória ou as incorrecções do material evocado, Andersch emenda o teor da última frase citada, recordando a existência dum jornal de Munique com o mesmo nome, um diário do partido comunista da Baviera, antes de 1933, para o qual ele escrevera uma reportagem sobre uma greve de operárias em Augsburgo. Esta evocação sugere-lhe outra relativa às primícias da sua actividade literária, encarada com um olhar profundamente irónico mas cheio da benevolência paternalista de um escritor consagrado face às insuficiências e hesitações de um iniciado na arte da escrita: *"Später, mitten im Krieg, schrieb ich eine Pubertäts-Erzählug, unendlich feinsinnig, unendlich sensibel. Ich sandte sie an die* Frankfurter Zeitung, *die sie ablehnte. Die* Kölnische Zeitung *nahm sie an, veröffentlichte sie aber nicht" (id., ibid.)*. Não referindo o título, Andersch expõe portanto as vicissitudes por que passou o texto nas redacções dos jornais até à sua publicação no jornal de Colónia, em 1944; trata-se do conto *Erste Ausfahrt* (ou *Sechzehnjähriger allein*) e os episódios a ele associados constituem uma evocação saudosa e simultaneamente também distanciada (registe-se a ironia subjacente à construção anafórica e assindética das expressões com que é caracterizado o conto).

Entre os episódios narrados ressalta um pormenor, transcrito em discurso directo, que consiste nas paternais palavras de despedida do director do suplemento

---

[1] *Cf.* Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 18.

cultural do jornal, o romancista renano Otto Brues, ao ver o incipiente contista vestido com o uniforme de soldado hitleriano: " *Ich will Ihnen ein Wort von Ernst Bertram,*[1] *mit auf den Weg geben, junger Freund. (...). Ich wartete gespannt. Uns trägt das Ungesungene; sagte er. Erst im Treppenhaus der* Kölnischen Zeitung *erlaubte ich mir ein sachtes Grinsen*" (AAL, 96). A perplexidade expressa no "leve sorriso irónico" evocado e a ausência de qualquer comentário do sujeito evocador deixam pairar sobre a citação não contextualizada uma certa imprecisão: a ausência do referente do pronome pessoal usado pode sugerir várias hipóteses de interpretação, dificultada pelo carácter abstractizante da forma substantivada do particípio passado. Arriscando uma possível explicação da frase, eventualmente o verso dum poema, diríamos que Otto Brues, subentendendo a ideia da violência dos tempos por ambos vividos, escolhe aquelas palavras como forma de apoio para suportar a difícil existência de todos nesse momento: apenas o indizível, o inexprimível, o silêncio em oposição ao ruído exterior, constituem a esperança, e esse silêncio pacificador pode encontrar-se, em paradoxo só aparente, na expressão da criação literária.[2]

Os capítulos finais, com excepção do último, são dedicados à figura e à obra de Sartre *Les mouches* e, a partir da fala duma personagem deste drama, também aos poemas políticos de Erich Kästner. Logo no início do pós-guerra Andersch descobriu com entusiasmo a literatura de compromisso defendida e praticada por Sartre, que o jornal *Neue Zeitung* silenciara totalmente até à publicação dum artigo de crítica negativa escrito por um professor de Marburgo, contra o qual Andersch se insurgiu, tomando a defesa da doutrina sartriana. Ao evocar esta atitude, distancia-se ironicamente e reconhece a sua leviandade em ter defrontado um mestre de Filosofia, sendo ele mesmo um simples leigo (*"mich philosophischen Laien"*) e não tendo lido mais que três obras de Sartre. Porém, pleno de compreensão pelo interesse entusiástico e apaixonado próprio dum iniciado, evoca a impressão então sentida do que de novo trazia o existencialismo ao pensamento contemporâneo. Nas imagens apresentadas no drama *Les mouches* reconhecia a Alemanha de 1945; igualmente o discurso de Orestes a Júpiter sobre o seu súbito sentimento de liberdade, de que são transcritos alguns

---

[1] Ernst Bertram (1884-1957), lírico, historiador e professor de Literatura; tomou parte , em Colónia, na queima de livros "não alemães", em 1933 (cf. Fred u. Gabriele Oberhauser *Literarischer Führer durch Deutschland*, Frankfurt a/M, 1983). Provavelmente o conhecimento deste aspecto de vida de Ernst Bertram teria provocado em Andersch o sorriso irónico de que adiante se fala.

[2] Passado bastante tempo sobre a nossa abordagem deste texto, tivemos conhecimento da interpretação de S. Reinhardt, que confirma a nossa leitura. O crítico afirma que O. Brues, vinte anos mais velho que Andersch, o incitara então a continuar a escrever, *"trotz der Kriegswirren"* (cf. S. Reinhardt, op. cit., p. 93). Quanto à recepção da frase de E. Bertram por parte do soldado candidato a escritor, o crítico observa frontalmente: *"Andersch verstand: Nicht im Schützengraben an der Front zu fallen war seine Bestimmung, sondern als Schriftsteller seine Stimme zu erheben"* (*id., ibid.*).

fragmentos, parecia-lhe situado não em Argos mas no espaço alemão: *"Sartre lesend empfand ich das Gefühl von einer herannahenden Veränderung. Ihr Wesen konnte ich nicht erkennen (...) Die Geheimschrift im Inneren der Texte Sartres — sie ist schwer zu dechiffrieren"* (AAL, 97). A sua defesa de Sartre contra a ideologia dominante no jornal marcou nitidamente a distância entre esta e as suas convicções próprias, cada vez mais alicerçadas em leituras dos pensadores e escritores de então: *"Die instinktive Abneigung der* Neuen Zeitung *gegen Sartre war für mich lehrreich. Schon sehr früh begannen sich die Fronten abzuzeichnen" (id., ibid.).*

A propósito duma exclamação pronunciada pela personagem do pedagogo em *"Les mouches"* que ele transcreve na tradução, *('Wie sehne ich mich nach dem milden attischen Land, wo es meine Vernunft war, die recht behielt'* (AAL, 97), Andersch, fazendo uma aproximação intertextual de tipo contrastivo, comenta a ineficácia da sátira contida nos poemas políticos de Erich Kästner que ele, secundando a opinião de W. Benjamin, considera "um intelectual de esquerda, mas que pertencia àquele tipo de intelectuais de esquerda que se demitem antes de começarem a escrever" (cf. 98): *"Erich Kästner hat sen* mildes attisches Land *nie gefunden (...), so daß seine politischen Gedichte zu satirischen gerieten. Kästners Satire ist wirkungslos (...)* (AAL, 97/98).

Por outro lado, fala de Kästner como "o grande mestre da lírica curta" e dá um testemunho quase comovente da sua felicidade de então por trabalhar junto dum escritor reconhecido, por viver tão próximo do mundo mágico da criação literária: *"Ich ging täglich mit einem berühmten Schriftsteller um; es war unbegreiflich, ich war gerade noch Landser und Kriegsgefangener gewesen, kannte niemanden aus dieser fabelhaften Welt: der Literatur"* (AAL, 98). Esta expressão de contentamento relativa ao primeiro contacto com o universo pessoalizado da literatura é seguida duma confissão de culpabilidade pelo seu comportamento enquanto assistente do escritor no jornal: *"Ich habe Kästner enttäuscht. (...), in wie schamloser Weise ich meinen Posten als sein Assistent in der* Neuen Zeitung *dazu benutzt habe, eine andere Zeitung vorzubereiten, den* Ruf*(...) Ich lernte bei ihm das Zeitungmachen, und ich habe kein Geheimnis daraus gemacht, daß ich Kenntnisse und Materialien nur sammelte, um aus seinem Redaktionsbüro so schnell wie möglich in mein eigenes zu wechseln" (id. ibid.).*

Tal como em outras obras, este momento confessional exemplifica uma das dimensões próprias da escrita pessoal: a da possibilidade de através da palavra se produzir um fenómeno catártico, o que constitui, como vimos, uma das funções tradicionalmente atribuídas à literatura autobiográfica. Neste ponto, Andersch leva até ao fim a autocrítica: confessando o seu oportunismo (ou, pelo menos, o aproveitamento da oportunidade), reconhece melancolicamente que a sua atitude se

tornara mais grave na medida em que Kästner se apercebera de tudo e tacitamente desaprovara e lhe levara a mal, não muito, só um pouco, não por medo da concorrência, mas por tristeza, ao ver que tinha o seu respeito, mas não a sua concordância no aspecto ideológico" (cf. *id. ibid.*). O narrador de 1977 reconhece que uma significativa distância separava ambos e exprime-a glosando Sartre em *Les mouches*: *"[Ich] glaubte nicht daran, daß seine Vernunft es war, die recht behielt. (...) Ich sprach von Sartre, während er von Lessing sprach. Ich würde eine ganz andere Zeitung machen, als es die seine war"* (AAL, 98). Uma última evocação de Kästner oferece um certo interesse de ordem biográfico-literária: entre os "inestimáveis conselhos" que o escritor generosamente lhe ministrara, Andersch destaca um que rigorosamente seguiu na prática posterior a essa primeira experiência no mundo da escrita: o de não escrever nunca sob pseudónimo pois, segundo Kästner, o que se publica deve ser assinado com o nome verdadeiro e o que não se quer subscrever também não pode publicar-se" (AAL, 99)[1].

A última parte do texto, em que o narrador procura organizar o material a apresentar na escrita das suas memórias versa a releitura e a avaliação crítica da obra de Goethe *Campagne in Frankreich*, a que Andersch se dedicou durante uma das estadias no hospital de Basileia para tratamento da doença renal de que sofria desde 1974. De acordo com um dos objectivos que o escritor a si mesmo se impôs, uma dimensão relevante na totalidade da obra anderschiana deve ser atribuída à crítica literária, exercida sistematicamente em numerosos artigos e ensaios, e neste texto apresentada em forma de notas de (re)leitura. Andersch expõe o método de trabalho seguido por Goethe na composição da obra relida — uma compilação de materiais a partir de recordações pessoais de trinta anos antes (1792-3), registadas "em poucos apontamentos muito breves"; porém Goethe utiliza sobretudo o diário circunstanciado do seu camareiro Wagner, o que leva Andersch a concluir que a evocação é portanto uma reconstrução falsa (*"ein eigenes, also fingiertes [Tagebuch]* (AAL, 100)). A condenação deste processo é expressa com ironia sarcástica: *"Eine geradezu phantastisch unerlaubte Methode, aber natürlich gelingt es ihm (wie ihm eben immer beinahe alles gelingt!), das Pseudo-Tagebuch täuschend echt erscheinen zu lassen"* (*id. ibid.*). Como é característico da generalidade dos textos críticos de Andersch, também neste passo são detectáveis em entrelinhas os processos e técnicas da escrita por ele próprio usados,

---

[1] Como sabemos, antes de 1945 Andersch escrevera alguns textos sub diversos pseudónimos (Anton Windisch, Thomas Gradinger, etc).

neste caso concreto na elaboração de memórias[1]; está subentendida, por contraste, a sua intenção determinada de, dentro dos limites da falibilidade humana, perseguir a verdade absoluta, na tradução escrita das suas próprias evocações, como testemunha numa frase do primeiro relato autobiográfico que constitui uma verdadeira declaração de princípios: *"Dieses Buch will nichts als die Wahrheit sagen, eine ganz private und subjektive Wahrheit. Aber ich bin überzeugt, daß jede private und subjektive Wahrheit, wenn sie nur wirklich wahr ist, zur Erkenntnis der objektiven Wahrheit beiträgt"* (KF, 71, sublinhados nossos). Pressupostas estas normas, Andersch revela-se um severo crítico desta obra de Goethe (da sua génese e processo de realização) e também, surpreendentemente, da própria figura do escritor, que se tomaria a si mesmo e a tudo o que escrevia sempre a sério, sem nada pôr em questão: *"(...) ironisiert nicht einmal, daß er 1792 war, was er immer geblieben ist: ein rechter Fürstenknecht"* (AAL, 100).

Apontando as falhas de informação existentes na obra de Goethe sobre, por exemplo, a famosa Porta Nigra em Trier e o rico passado medieval da Vestefália (*"Er sieht es einfach nicht: Und er hatte doch, vor Zeiten, den Straßburger Münster-Aufsatz geschrieben!" (id. ibid.).* Andersch rende-se contudo perante a beleza da linguagem de Goethe e exprime-se dum modo entusiástico e simultaneamente irónico ao descobrir no estilo de qualquer texto goethiano virtudes quase curativas no plano psíquico: *"Aber die Sprache! Sie ist so, daß er meinetwegen jeden Blödsinn schreiben kann — ich würd's lesen. Besonders wenn man in einem Spital liegt, spürt man, wie diese Sprache besser wirkt als alle Tabletten und Spritzen. Ich sage: besser, nicht: heilender. An Wunderheiten durch Goethe glaube ich nicht. Aber seine Art, die Wörter zu setzen, bewirkt, daß man nicht so leicht in Depressionen verfällt, die Behandlung erträgt. Man nimmt sich zusammen"* (AAL, 100/101). Estas palavras, cuja ironia melancólica não oculta, antes torna mais pungente, a realidade do momento biográfico dominado pela doença, são as últimas do escrito, interrompido de modo abrupto eventualmente pela impossibilidade de escrever, e só retomado quase dois anos passados. Em todo o caso, num aparte, entre parêntesis, o próprio narrador afastara a hipótese de se dedicar exclusivamente à escrita introspectiva que lhe cercearia o contacto saudável com o exterior: *"(Vielleicht sollte ich aufhören zu lesen und mich*

---

[1] Provavelmente, Andersch sugere também nas suas observações a distância entre o processo gerador das suas próprias memórias e o princípio estrutural da autobiografia goethiana *Dichtung und Wahrheit*; esta é a elaboração bem ordenada de evocações por uma personalidade considerada completa, definitiva, possuidora de todas as certezas, capaz de dominar o passado em tom de omnisciência olímpica, rigorosamente o oposto da atitude anderschiana de contínua busca da verdade face às experiências do seu foro íntimo.

*vollständig auf die eigene Arbeit konzentrieren, aber die Vorstellung, Monate, vielleicht Jahre hindurch in einem fensterlosen Raum zu leben, entsetzt mich.)"* (AAL, 100). Sendo marginal, esta observação é todavia relevante para o conhecimento da postura de Andersch perante o acto solitário de escrever, numa fase da vida em que as circunstâncias o tornam ainda mais penoso; o motivo é retomado circunstanciadamente anos mais tarde no fragmento *Böse Träume.*

Para além daquele comentário ocasional sobre o labor da escrita, porém, uma grande parte, a nosso ver a mais importante, do escrito *Der Seesack* é dedicada a informações, tentativas de interpretação pessoal, correcção de interpretações alheias e reflexões *"a posteriori"* sobre o romance *Winterspelt*, que ilustram bem as relações osmóticas do autor com a sua obra ficcional e o universo dos actantes, e também a sua atitude perante o fenómeno da criação literária. Como é característico do estilo espontâneo (quase automático) usado no fragmento, o narrador retoma uma ideia-chave expressa pela imagem captada logo no primeiro contacto com a Alemanha, em que foi dominado por uma sensação de ameaça (*"Das Chaos Deutschland war eine Drohung"*, AAL, 84), alargando o seu uso a outros níveis de significação, para reconstituir na totalidade mais um momento das suas conturbadas recordações desse dia de 1945. A palavra *"Drohung"* é transposta para dentro dos limites duma vivência não generalizante mas pessoal, atingindo a esfera da intimidade mais profunda: a ameaça latente da impossibilidade de, no meio dos escombros e das convulsões do final da guerra, não encontrar "G." (é sempre com a inicial que Andersch se refere, neste e em outros textos ou nas dedicatórias das obras, a sua mulher, Gisela Andersch), que vira pela última vez na Primavera de 1944, em Winterspelt, uma aldeiazinha perdida entre as fronteiras belga e alemã, na região do Eifel, cenário da sangrenta batalha das Ardenas no Inverno desse mesmo ano. A não chegada de cartas de G. a Camp Ruston constituía um medo suplementar, pois a hipótese da sua permanência no centro das operações militares implicaria um risco certo. A evocação destas sombrias preocupações e da resolução drástica que então tomou é apresentada no quarto segmento textual: *"Die Drohung war konkret, nicht nur etwas ungenau Finsteres. Wenn sie in Winterspelt geblieben war, dann hatte sie inmitten der Ardennenschlacht gelebt (...) Wenn ich G. nicht wiederfand, weil sie in der Ardennenschlacht gelebt hatte, würde es mir leicht fallen, so schnell wie möglich wieder aus Deutschland zu verschwinden"* (AAL, 85).

A estas palavras não se segue, como logicamente esperaria o leitor, a reconstituição dos momentos do reencontro mas sim, em obediência ao princípio estrutural da sobreposição de níveis cronológicos diversos e de anisocronias, o prosseguimento da evocação de impressões do campo de prisioneiros enriquecida com as reflexões que já referimos. Propositadamente, como que sugerindo um certo véu de

mistério em torno de um evento pessoal determinante, o Eu narrador deixa em suspenso a sua evocação; esta surge quase no final do texto, artificiosamente elaborada em conjugação com o drama sartriano *Les mouches* que fora já referido antes[1], e ainda com o drama de Goethe *Iphigenie auf Thauris*, de que é transcrito um passo, catalisador do acto de memória.

O parágrafo de apenas quinze linhas dedicado a este motivo permite uma leitura multifacetada, pela variedade de elementos estéticos e referentes culturais: a dualidade da relação intertextual (entre o texto narrado e cada um dos textos dramáticos, por um lado, e, por outro, a relação destes entre si), o processo de esteticização da realidade narrada, a interpenetração entre o facto verídico natural — o reencontro do casal no teatro durante uma representação de *"Iphigenie"* — e o mundo mítico da Grécia antiga consubstanciado nas palavras de Orestes no texto goetheano, perfeitamente adaptado à situação vivida, todos estes elementos relevam dum grande rigor estético e duma capacidade de reconstituição e simultaneamente transfiguração do real por meio da arte, que fazem deste texto uma curta peça em prosa que toca a perfeição[2]: *"Und dann wir abends an der weiten See uns aneinander lehnend ruhig sassen, sagte Orest, diesmal Goethes, nicht Sartres. Wir blickten nicht auf die Bühne, sondern uns unverwandt an, die Sätze drangen nur noch in Bruchstücken auf uns ein. (...) Zu jener Zeit konnte man nicht voraussagen, wann man wo eintreffen würde, ich war am späten Abend in Elberfeld angekommen, man sagte mir, sie sei im Theater, ich ging hin, man gab die* Iphigenie, *ich holte sie aus der Reihe, in der sie saß, wir setzten uns in eine leere Reihe ganz hinten und starrten uns an, von Goethe umspült"* (AAL, 99).

Outro elemento constituinte do estilo de Andersch é facilmente detectável neste passo, sendo aliás de incidência permanente nas suas evocações, em particular do passado mais remoto, naturalmente tingido sempre duma certa aura poética: trata-se da ironia. Neste caso é quase inevitável para o narrador a ironização da cena do reencontro do casal, cena por natureza forçosamente patética, "envolvida pela linguagem elevada de Goethe", com a qual é intencionalmente constrastado o tom coloquial do narrador; é de salientar também a crítica mordaz ao gosto pelo *"pathos"*

---

[1] Este é um dos muitos exemplos de intratextualidade presentes neste texto.

[2] Em abono da nossa opinião, registamos palavras de dois críticos sobre a qualidade estética deste texto: *"Mit* Seesack, *dann (...) erreicht Anderschs autobiographische Prosa eine neue Qualität"* (Schütz, *op. cit.*, 1983, p. 42); *"Beide außeordentlich dichten, schönen Texte gehören zusammen"* (Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 148); o outro texto referido por este crítico é o poema que já abordámos, *Aus Rauch und Delphinen*, o que é prova insofismável do tom poético de *Der Seesack*, em certos passos, pelo menos, quase um poema em prosa, prática literária corrente na obra anderschiana (recorde-se o texto *Achtmal zehn Sätze*).

dominante no tempo e na mentalidade do nacional-socialismo, patente nos excessos do estilo falado e escrito e nas encenações dramáticas da realidade: *"Eine so pathetische Szene war für unser Wiederfinden bereitet, gottverdammich, ich kann's nicht ändern (...). Sie hatte die Schlacht überstanden. So endete die pathetische, die tragische Zeit, mit einer Szene in ihrem Stil"* (AAL, 99). Finalmente, é a proclamação, nunca demais repetida, da fé na mudança, da esperança num tempo novo, anunciado no texto do Goethe pelas deusas gregas que tecem o fio do destino dos homens, sendo assim consumada uma vez mais a simbiose entre os dados da realidade e as palavras da fantasia poética: *"Jetzt würde eine andere Zeit beginnen. So sangen die Parzen; es horcht der Verbannte in nächtlichen Höhlen, der Alte, die Lieder, denkt Kinder und Enkel und schüttelt das Haupt"* (*id. ibid.*).

Tal como referimos, só passadas algumas páginas após o anúncio da ameaça sobre o seu destino próximo, é que o narrador retorna ao instante em que entra num comboio em Darmstadt, rumo à aldeia de Winterspelt. A lembrança dessa viagem, decisiva para a sua vida e felicidade privadas, traz-lhe à memória muitas outras viagens através da Alemanha, quer como soldado quer em negócios. Uma frase sem verbo resume o fio das evocações e constitui mais uma marca da forte intertextualidade (interna e externa, como temos verificado) que Andersch dispersa nos seus textos: é o sintagma *"Jahre in Zügen"* (AAL, 91) título de um texto já analisado, cujo protagonista é Werner R., isto é, Werner Rott, o já consagrado primeiro *"alter ego"*.

A primeira referência nas memórias de *"Der Seesack"* ao romance *Winterspelt* é relativa à sua técnica de composição, caracterizada pelo excesso, pela exuberância da forma, como Andersch reconhece: "*Nach Winterspelt, dieser Orgie von* Komposition" (...) (AAL, 90), técnica que é objecto de todas as análises críticas da obra; nestas são sempre referidos os processos de montagem de dados da realidade à mistura com elementos ficcionais a colagem de documentos históricos e também de informações geográficas, geológicas, filosóficas e artísticas, a integração de citações (de Marx, Sartre, Klee e Espinosa), elementos díspares que todavia consubstanciam os vectores ideológicos da diegese, enfim, a estrutura da sobreposição e fusão de diversos níveis temporais. Este modo de composição literária designa o próprio autor, como já referimos, de "pontilismo ou manta de retalhos" (*"Pointillismus oder Flicken-Teppich"*, cf. AAL, 91), por analogia com uma técnica usada na pintura.

Porém, entre as numerosíssimas críticas ao romance[1], é curioso observar que apenas a de E. Schütz salienta em profundidade o papel relevante da matriz vivencial

---

[1] Ao abordar a questão da recepção do romance, Schütz contou 120 recensões críticas na imprensa escrita e 10 programas televisivos, embora considere que apenas uns vinte textos se ocuparam seriamente da obra (cf. Schütz, 1980, *op. cit.*, p. 116).

na estrutura temática e actancial do romance, enumerando os elementos autobiográficos nele existentes, precisamente no último subcapítulo da sua obra crítica, significativamente intitulado "*Eine andere Autobiographie*": "*Wie für jedes gelungene Kunstwerk gilt, daß der Autor seine gesamte Existenz in den Prozeß seiner Produktion eingebracht hat, trifft das auch auf* Winterspelt *zu. Aber darin ist ein autobiographisches Moment noch auf besondere Weise virulent.*"[1]. As outras análises, mesmos as mais recentes, referem apenas pontualmente as incidências pessoais e insistem quase somente nos aspectos histórico, filosófico, psicológico e formal (aliás brilhantemente, no caso de V. Wehdeking e Irene Leonard)[2]. Este facto é tanto mais estranho quanto o próprio autor, neste mesmo texto, de publicação anterior a essas críticas, expõe abertamente a génese autobiográfica da obra e indica os pontos de contacto entre a sua realidade existencial e a ficção da trama romanesca. Com efeito, ao evocar as muitas viagens realizadas para visitar Gisela (G.), a partir da estação de Colónia para Prüm e depois até Winterspelt (trajecto este feito "a maioria das vezes a pé"), o Eu narrador do fragmento memorialístico menciona os locais do cenário do romance e revela frontalmente a simbiose entre a figura de G. na sua existência real e a protagonista Käthe no universo ficcional.: "*Das Buch, dem ich den Namen dieses Dorf gab, halten manche für einen Kriegsroman. Aber es ist ein Liebesroman, umgeben von dem Sandkastenpiel eines Krieges, der jeder Krieg sein könnte.* Käthe Lenk *ist G. Käthe Lenks wegen fuhr ich hundertmal nach Winterspelt. Später kam die Schlatcht hinzu. In dem innersten Kern der Schlacht lebt Käthe.*"[3] (AAL, 91, sublinhado nosso).

---

[1] *Id., ibid.*, p. 133.

[2] Wehdeking desenvolve a ideia de que o romance reflecte a desilusão de Andersch em relação à até então venerada imagem da América, depois dos acontecimentos no Chile, da guerra do Vietname e do "caso Watergate"; o título dum subcapítulo é esclarecedor: "*Das veränderte Amerikabild Winterspelts im Zeithorizont der Niederschrift*" (*op. cit.*, 1983, p. 138). Este crítico também estabelece as implicações biográficas do romance com o poema "*Aus Rauch und Delphinen*" patentes no fragmento "*Der Seesack*": "*Das Gedicht und die Beschreibung Winterspelts aus einem Bild von Gisela Andersch ergänzen einander. Der über sein Leben zurückblickende Schriftsteller sieht Winterspelt in der ersten Gedichthälfte wie auf dem beschriebenen Bild seiner Frau, statisch zwischen den genannten, sich überlagernden Zeitphasen Ardennenschlacht und eigener Tagebuchherbst*" (*id., ibid.*, p. 148). Por sua vez I. Leonard, no longo e brilhante capítulo dedicado a *Winterspelt*, faz uma pormenorizada análise da estrutura e do complexo actancial formado pelas cinco personagens do romance, apoiando-se em bases filosóficas, o que dá ao seu estudo características totalmente novas. As obras do filósofo Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* e *Ästhetik des Vor-Scheins*, a de Espinosa, *Ethik* e as do pintor Paul Klee, *Über moderne Kunst* e *Schriften* são os pontos de apoio de que se serve a autora para fazer uma abordagem do romance muito rica em perspectivas.

[3] Compare-se esta apresentação da identidade entre o mundo ontológico do ser real e o mundo imaginado da personagem criada com a que diz respeito a si mesmo no caso do seu *alter ego*: "*F. Kien bin ich selbst*" (VM, 129).

A propósito da identidade de Gisela/Käthe nas palavras citadas, Schütz comenta: *"Dieser nachträgliche Erklärungsversuch Anderschs zeigt nicht nur noch einmal, wie die Figuren offen zum Leben hin angelegt sind, sondern auch den autobiographischen Impuls des Romans"*[1]. Este crítico seria os numerosos pontos concretos de semelhança entre, como grosseiramente poderíamos dizer, "vida e obra": primeiramente, a indicação de que um dos sonhos do protagonista Dincklage fora sonhado por ele mesmo; a existência de vários elementos que têm de ser descodificados: a origem da personagem Hainstock da terra natal de sua mãe, a Boémia; a doença de Dincklage que era a mesma de seu pai; a miopia de Käthe, como a sua própria; mas também elementos de referentes literários: a proximidade de Dincklage e Kimbrough, um dos oficiais americanos, ao escritor Ernst Jünger; a resposta brechtiana de Käthe (cf. WI, 248), o nome de Kimbrough extraído duma reportagem de Ernest Hemingway sobre a ofensiva das Ardenas, etc[2]. Após esta enumeração o crítico conclui que estas identificações pontuais, enquanto determinam a autonomia da obra, definem também a identidade do sujeito da escrita: *"Das alles sind Momente, in denen die eigene Biografie in ihren heterogenen Elementen über erfundene oder aus der Realität in Fiktion versetzte Figuren prismatisiert und partikularisiert wird, um sie darin, im Prozeß der Figuren mit- und gegeneinander, zu einem autonomen Werk zu machen, in dem doch gerade die eigene Identität sich versichern kann. Es ist die Identität des Schreibenden"*[3].

Há no romance uma certa originalidade no processo de apresentação da identidade quase absoluta entre Käthe e Gisela que se inicia mesmo antes da acção diegética, isto é, a nível paratextual, na dedicatória; esta obedece, tal como a textura do romance, a um princípio de montagem, que resulta num total entrosamento e quebra de barreiras entre o espaço extratextual e o interior do romance; a dedicatória torna-se assim como que uma indicação de leitura, para que o narratário, logo a partir do início, possa compreender um dos vectores essenciais da obra: *"Gewidmet jener auf Seite 22*

---

[1] Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 134.

[2] Cf., *id., ibid.*.

[3] *Id., ibid.*. Schütz vai mais longe na busca de paralelismo entre pormenores da vida de Andersch e da existência das personagens fictícias: *"Dazu gehört noch, darin die mögliche Alternative der eigenen Existenz durchzuspielen: in einem komplexen Übertragungsverfahren zwischen Käthe Lenk und ihrem ersten Geliebten Lorenz Gieding. Gieding malt die Bilder Gisela Anderschs* (S. 232) *und dort, wo Andersch in die Freiheit desertierte, findet Gieding 1944 den Tod* (S. 243)" (Schütz, *op. cit.*, pp. 134/5).

*"Die Geschichte ist die Geschichte des Fortgehens einer Frau aus einer Schlacht. Wohin? An den Rand. Käthe und G. dringen immer bis zu Rändern vor, geographischen, künstlerischen, inneren"* (AAL, 91). Com efeito, após a morte de seus pais no bombardeamento à sua casa de Berlim de que foi a única sobrevivente, a personagem ficcional Käthe Lenk enceta o caminho da fuga, passando por vários lugares mas cada vez mais para ocidente até à zona fronteiriça de Winterspelt, encontrando refúgio na natureza erma e selvagem das colinas e florestas do Eifel: *"Käthe wollte nicht ins Innere, sie wollte an den Rand. Wie eine Besessene hatte sie Ränder abgesucht: die Insel, das Bourtanger Moor, die Ufer des Niederrheins, immer in der Hoffnung, sie würde einmal in eine offene Zone geraten, in ein Rätsel-Land schwebender Übergänge, an einen äußersten, schon durchsichtigen Saum"* (WI, 244)[1]. Como reforço à ideia de fuga e ânsia de liberdade simbolizada nas linhas de demarcação entre fronteiras, Andersch atribui a outra personagem do romance — o oficial americano Kimbrough, que atravessa a linha da frente do seu exército para território alemão — o mesmo gosto de Käthe, sendo este processo de analogia parte integrante do esquema de relações internas presente na constelação actancial; o oficial, na vida civil advogado na Geórgia, observa ao seu interlocutor: *"'Finden Sie nicht, Doc', fragte er, 'daß Grenzen etwas Wunderbares sind? Ich liebe Grenzen. Er betrachtete alles, den Einödhof, die Wiese, die Apfelbäume, den Fluß, die Waldhänge, einen Bussard, der über uns im Himmel stand, meinte, einen besseren Platz hätte ich mir nicht aussuchen können. Ringsherum Krieg, sagte er, aber nicht hier. Es ist wie ein Loch in einer Decke, und niemand wird sich die Mühe machen, es zu stopfen'"* (WI, 349). Por outro lado é evidente, em relação à categoria anderschiana de "fronteira", a identidade entre Käthe/Gisela, amantes da liberdade haurida nas zonas periféricas, e Franz Kien/A. Andersch: no conto *Alte Peripherie*, cujo título indiciador dum certo espaço é

---

[1] Da presença nesta região da figura real Gisela, durante a fase final da guerra, destacamos resumidamente certos aspectos: foi professora de Arte e Desporto no Liceu de Prüm que foi encerrado no Verão de 1944 quando a frente ocidental se aproximava do Eifel. Durante os preparativos para a ofensiva das Ardenas, a sua casa (evocada em *Winterspelt*) foi requisitada como quartel do Estado Maior e Gisela (então já separada de seu marido) passou a viver com três filhos numa cabana, na floresta, a três quilómetros de Rommersheim, a aldeia que serviu de modelo a Winterspelt, no romance: *"Drei Monate blieb sie im Frontbereich mitten in äußerster Gefahr* (S. Reinhardt, op. cit., p. 128, sublinhado por nós). Viveu ainda a ocupação de Rommersheim pelo exército americano em Março de 1945 e nos finais de Junho regressou a casa de seus pais em Wuppertal. (cf. *id. ibid.*) Noutro passo da sua obra, o autor acrescenta: *"Das Ur-Bild der Figur Käthe Lenk war Gisela. Andersch wollte die Geschichte, die sie damals erlebt hatte, als er weit weg in den USA in Kriegsgefangenschaft war, noch einmal neu und anders erzählen"* (*id. ibid.*, p. 495).

já em si mesmo significativo, F. Kien nota o contraste entre o centro da cidade como lugar de perigo, e a periferia que o fascina e lhe dá a sensação de liberdade: *"Franz spürte wieder, wie jedesmal, wenn er in der Mitte der Stadt herumlief, wie gänzlich er in ihr der Peripherie entrückt war: die Straßen-Perspektiven wiesen auf nichts hinaus, sondern waren ausschließlich dazu bestimmt, Veduten zu stellen* (AP, in AAL, 33); *"Als er den Platz am Ende der Straße überquerte, spürte Franz, wie die Türe zur Innenstadt sich hinter ihm schloß"* (AAL, 35)[1].

Relativamente à identidade entre Käthe e G., o Eu narrador de *Der Seesack* acrescenta que, apesar da aproximação verificada, algo existe porém que separa a figura autêntica da personagem de ficção: *"Käthe überschreitet den Rand der Schlacht; darin unterscheidet sie sich von G., der es unmöglich war, diesen letzten Schritt zu tun. Aber bis Winterspelt ist sie immerhin gekommen. Sie mußte in der Schlacht wohnen bleiben"* (AAL, 91). Acrescente-se ainda que, tal como é característico de muitas relações de comunicação entre figuras da trama diegética construída por Andersch, mais uma vez se verifica em *Winterspelt* uma situação triangular no relacionamento amoroso entre as personagens principais, neste caso, como nos outros, uma figura de mulher, Käthe, entre dois homens, o comunista na clandestinidade Hainstock e o oficial do exército nazi Dincklage (cf. o mesmo esquema relacional nos romances *Die Rote* e *Efraim*, e nos contos *Lin aus den Baracken* e *Cadenza finale*).

Prosseguindo na sua apresentação da vertente pessoal do romance *Winterspelt*, Andersch reporta-se à génese da obra, radicando-a na pessoa de sua mulher: *"Aus einem ihrer frühen Bilder ist mein Buch entstanden: Regenwolken über einem Land, das in Wogenzügen, endlos, nach Westen läuft, unter ihnen das Dorf, wie begraben. Ihre Augen, groß in einem kleinen Gesicht, sehen das Wesen eines*

---

[1] A identidade entre Käthe e Kien é ainda notória no amor de ambos por espaços ermos e vazios; significativamente, a mesma situação narrativa e a mesma técnica de discurso indirecto livre são usados nas citações seguintes que ilustram a nossa observação: *"Es war vielleicht möglich, in einer leeren Stadt zu leben, wenn sie genügend groß war (...) Käthe stelle sich Straßen vor, in denen nichts zu hören sein würde als ihre eigenen Schritte"* (WI, 252); e em relação a F. Kien: *"Hinter diesen Remisen lagen, wie Franz Kien wußte, weite, leere, leblose Plätze (...). Aber Franz Kien liebte den Gedanken an weite, leere, regungslose Plätze zwischen großen, verlassenen Gebäuden"* (AP, in AAL, 19). A analogia atinge o pormenor da imagem dos passos de cada uma das personagens na cidade vazia: *"Die Vorstellung, München sei von allen Menschen verlassen und er, Franz Kien, ginge ganz allein in den von seinen Schritten widerhallenden Straßen umher, war eine seiner Lieblingsvorstellungen"* (*id., ibid.*, sublinhados nossos). Por outro lado, a ideia de fuga personificada em Käthe pode alargar-se à de deserção, acto fulcral na existência de Andersch. Não será por acaso que Käthe aconselha um jovem soldado a fingir-se doente ou a fazer-se prisioneiro, para não ter de lutar na guerra de Hitler. O narrador comenta omniscientemente esse episódio: *"Ihr Rat an den jungen Thelen (...) zu desertieren, war eigentlich ihre erste aktive Handlung politischen Widerstands"* (WI, 258).

*Dings. Sie trägt keine Brille, wie Käthe. Ich will mich nicht wiederholen. Ich habe Käthe beschrieben. Das Dorf, wie begraben. Literatur gräbt aus, eine Archäologie der Seele"* (AAL, 91/92, sublinhado por nós). Paradigmático do processo genético e da técnica de composição das suas obras é, nesta declaração, o facto de Andersch fazer de uma obra de arte o suporte da criação literária[1]. No romance o cenário real correspondente à imagem original criada pela pintura é objecto duma descrição minuciosa que contém uma frase totalmente coincidente com a do fragmento, ambas por nós sublinhadas: *"Prüm war eine Stadt in einem Waldtal, eingeschlossen* (WI, 247); *"Wenn man aus dem Waldtal, in dem die Stadt liegt, emporsteigt, kommt man auf ein Gebiet der Hochflächen, der Höhenrücken, der Waldhorizonte oder leeren Kämme, der Tafelberge, Steinholme und Schieferdörfer" (...) Sie entdeckte ein Land, das in Wogenzügen, endlos, nach Westen lief"* (WI, 249, sublinhado por nós)[2].

Ainda na citação supratranscrita, a descrição da força penetrante do olhar da pintora que, como artista, tem a capacidade de perscrutar a essência profunda das coisas, tem correspondência na apresentação de Käthe Lenk: *"Auch ihre Augen sind braun, enthalten Splitter von Grün (...); die durchdringende Intelligenz, die Wärme und das Leuchten von Käthes Augen. Das Leben wird lebendiger, wenn Käthes Blick es trifft — das haben alle gespürt, die mit ihr zu tun bekamen"* (WI, 224). Andersch não só descreve traços físicos e psicológicos de Käthe/Gisela como também dirige a ambas a mesma declaração de amor e veneração, prestando assim homenagem a uma criatura real transfigurada em objecto poético. A última frase da citação resume lapidarmente uma definição de literatura tal como Andersch a concebe e realiza: a imagem da aldeia

---

[1] Confronte-se o papel central que tem neste romance um quadro de Klee—*"Polyphon gefaßtes Weiß"*, a que Andersch mudou o título para *"Polyphon umgrenztes Weiß"*, com o papel desempenhado por duas outras obras plásticas, a escultura de Barlach *"Der lesende Klosterschüler"* no romance *Sansibar* e também o quadro de Giorgione *"La tempesta"*, no romance *Die Rote*. No caso das duas obras de arte primeiramente referidas há um ponto em comum: ambas são objecto da mesma acção humana perante a arbitrariedade do poder totalitário nazi, inimigo da chamada "arte degenerada"; com efeito, as personagens empenhadas politicamente, arrostando os perigos da perseguição e prisão, conseguem salvar as obras das autoridades, tornando-se esta operação de salvamento dum objecto artístico uma prova da crença de Andersch no poder da arte sobre a existência do homem e na estreita ligação entre a arte e a política.

[2] Como nota curiosa podemos acrescentar que a capa da edição de Winterspelt publicada na R.D.A. apresenta a gravura de uma aldeia aninhada entre montanhas, correspondendo, pois, à descrição. Uma descrição pormenorizada do quadro de Gisela Andersch, justamente intitulado *"Rommersheim"*, é apresentada na obra dedicada por Andersch à arte da pintora: *"In meinem Arbeitszimmer hängt ein Pastellbild von 1947. Ein Dorf in der Eifel. Ein Paar Häuser, Hänge, ein Himmel, in Braun, Gelb, Blau. Dieses Bild ist die Ur-Zelle meines Buch WINTERSPELT"*. (EZ, 18). A mesma região das Ardenas e de Schnee-Eifel, com referência à aldeia de Winterspelt, é o cenário duma "história de fantasmas" de 1958, — *"Die Letzten vom* Schwarzen Mann", cuja acção diegética se situa em 1950 e que, assim como outra *"Geistergeschichte"* (designação do próprio autor), prova pela natureza da sua temática a versatilidade da escrita anderschiana.

como que soterrada entre colinas, que a guerra arranca tragicamente ao anonimato e é ressuscitada no universo romanesco, é o modelo exemplificativo da aptidão "arqueológica" da literatura, que mergulha no subsconsciente do homem e da vida em busca de respostas autênticas para as questões mais profundas do complexo mistério universal. Claramente subentendido fica também o objectivo das memórias que o narrador escreve no momento actual: a continuação dessa procura, iniciada com a primeira obra de índole confessional, — o relato autobiográfico que constitui o primeiro elo duma cadeia contínua de evocações —, até ao final do processo marcado pelo termo da vida terrena.

O segmento textual seguinte de *Der Seesack* ocupa-se mais detalhadamente do modo de estruturação do romance *Winterspelt* como um "*Sandkastenspiel*", em que se entretece uma rede formada por cinco personagens que se determinam reciprocamente para a realização da acção central, à volta da qual gravitam as longas seiscentas páginas da obra: essa acção é, como foi dito, o plano elaborado pelo oficial alemão, chefe do batalhão instalado na região das Ardenas, para entrega dos seus homens aos oficiais americanos, partindo da premissa (sua convicção sincera) de que a Alemanha perderia a guerra, portanto, com o objectivo racional e humanitário de poupar milhares de vidas. A concepção da acção diegética como um jogo de construções na areia está contida no romance e consubstancia a relação de aproximação e distância existente entre a realidade e a ficção, ao mesmo tempo que justifica a ficcionalização duma hipótese não verificada historicamente.[1] Isto mesmo é apresentado num dos momentos de informação metatextual fornecidos pelo narrador, consciente do processo narrativo que escolheu e que procura esclarecer: *"Es mag scheinen, als sei, indem Dincklages Plan enthüllt wurde, die Katze aus dem Sack der Erzählung gelassen worden. Davon kann nicht die Rede sein. Diese Erzählung macht sich nichts daraus zu erzählen, ob und wie es dem Major Dincklage gelingt oder miβlingt, ein nahezu kriegsstarkes deutsches Bataillon den Amerikanern zu übergeben ; (...) aber wie jedermann weiβ, hat es die Übergabe eines Bataillons durch seinen kommandierenden Offizier an den Feind während des 2. Weltkrieges (...) niemals gegeben". (...) So weit*

[1] O biógrafo de Andersch informa que, segundo o crítico Jacques Koerfer, Andersch teria tido a ideia de terminar *Winterspelt* com duas soluções possíveis, inspirado no final do romance de John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, obra que o fascinava pela combinação de romance vitoriano e moderno (cf. S. Reinhardt, *op. cit.*, pp. 491 e 707).

*darf Erzählung die Fiktion nicht treiben. Ihr genügt ein Sandkastenspiel. Vielleicht zöge sich diese Erzählung am leichtesten aus der Schlinge der Fiktion, indem sie erklärte: weil es den Major Dincklage nicht gegeben hat, mußte er erfunden werden"*[1] (WI, 63). A continuação desta última frase, cujo sentido é invertido para melhor esclarecimento da ideia, mostra as potencialidades da imaginação poética em ordem à construção da realidade: *"Doch wird erst, wenn man ihn umkehrt, aus dem Satz ein Schuh: weil Dincklage erfunden wurde, gibt es ihn jetzt. Erzählen heißt ja nicht: das Lasso einer Absicht über ein Objekt werfen" (id., ibid.,* 63/4). Por meio duma metáfora ousada (o lançar do laço de uma intenção sobre um objecto), Andersch exprime a sua convicção de que a ficção ultrapassa os limites da mera intencionalidade, uma vez que pode mesmo conseguir criar o objecto.

O modo como Andersch concebe a diferença entre história e ficção está sintetizado em duas frases que constituem a chave da descodificação estrutural do romance e que justamente têm a encimá-las o título *"Sandkasten"*: *"Geschichte berichtet, wie es gewesen. Erzählung spielt eine Möglichkeit durch"* (WI, 22). Esta distinção entre a capacidade da investigação histórica limitada pela rigidez científica e as potencialidades sem limites da criação poética é a causa da complexa arquitectura romanesca considerada por Andersch como "uma orgia da composição", e é comentada pelo crítico Schütz do seguinte modo: *"So ist* Winterspelt *denn am genauesten nicht als Geschichte des Übergabeplans zu charakterisieren, sondern als* Reflexion auf das Durchspielen des Verhaltens mehrerer (...) Personen, die mit unterschiedlichen Motivationen und Intentionen an diesem Plan beteiligt sind"[2]. E ainda, referindo-se ao processo de montagem de documentos no tecido ficcional, acrescenta: *"Die*

---

[1] A despeito destes esclarecimentos do autor, que estabelece a distinção entre ficção e realidade, Wehdeking e I. Leonard evocam como modelo do major Dincklage a figura histórica do general von Rundstedt, que é aliás citado na obra (cf. WI, 590): *"So ist Dincklage nach dem Verhalten Rundstedts modelliert, der, 1944 bereits pensioniert (bei Hitler in Ungnade gefallen), nach der verlorenen Panzerschlacht von Falaise an das Oberkommando der Wehrmacht telegraphiert:* Macht Frieden, Ihr Narren!" (Wehdeking, op. cit., 1983, p. 133); *"Dincklages Verhalten wird nämlich zum Teil an dem Verhalten des wirklichen Militärs gemessen, vor allem an dem von Rundstedts; es ist bekannt und wird im Roman zitiert (...) daß von Rundstedt die Ardennen-Offensive aus strategischen Gründen für völlig widersinnig hielt, aber im Gegensatz zu Dincklage noch weniger den Mut hatte, nach seiner Einsicht zu handeln und sich dennoch Hitlers Befehl beugte, so daß die Ardennen-Offensive als* Rundstedt-Offensive *in die Geschichte einging"* (I. Leonard, *op. cit.*, 1986, pp. 208/9). Mas na obra crítica de mais recente publicação o autor, Bernhard Jendricke, vai mais longe na aproximação entre os factos reais e os ficcionais: *"Dincklages Plan ist keine reine Erfindung des Autors (...). Historisch gesichert und dokumentarisch belegt, ist jedenfalls eine Begebenheit, die sich etwas zu der Zeit, in der der Roman spielt, nur wenig weiter nördlich, im Raum Aachen, ereignete"* (B. Jendricke, *op. cit.*, 1988, p. 107); o crítico narra detalhadamente o plano do general Gerhard Graf von Schwerin de entrega do seu batalhão aos americanos e conclui: *"Der fiktive Plan Dincklages scheitert ebenso, wie der historich reale Plan des Grafen Schwerin gescheitert ist". (id., ibid.).*

[2] Schütz, *op. cit.*, 1980, 119/20.

*Fiktionalisierung wird aber darüber hinaus im Vollzug noch einmal ausdrücklich reflektiert. Beides, Herstellung der Fiktion und Reflexion darüber, endet zusammen in der Sentenz: Geschichte berichtet...* (cf. frases supracitadas). *Der Fiktion (...) kommt allein die Aufgabe zu, Vergangenheit gegenwärtig zu halten. (...). Dabei wird in der Schlußsequenz die fiktionale Konstruktion der Aktion der sechs* Einzelgänger *nach und nach aufgelöst in die historische Faktizität, soweit sie durch dokumentarische Quellen zitierbar ist (...).*[1]

No capítulo final de *Winterspelt,* sob o título realista "*Verlustziffern*", Andersch apresenta a transcrição de vários documentos verídicos, excertos de diários de militares, de registos de autoridades oficiais, cartas, etc.; o subtítulo "*Phasen eines Umschlags von Fiktion in Dokument*" (em contraposição com um outro no início — "*Phasen eines Umschlags von Dokument in Fiktion*", WI, 20, a ilustrar o movimento pendular do romance), encabeça uma série de testemunhos pessoais; os mais impressionantes são os relativos aos generais von Kluge, von Rundstedt e von Witzleben; como o próprio autor confessa em *Der Seesack* a única vez que chorou durante a escrita do romance não foi estranhamente aquando da morte estúpida e inútil do professor de arte Schefold (o intelectural esteta, o salvador idealista do quadro de Klee que foi o intermediário entre os oficiais alemão e americano), mas enquanto compilava os documentos daqueles militares (cf. AAL, 92). O narrador do romance comenta-os depois de os transcrever, observando a propósito da carta de von Kluge a Hitler em Agosto de 1944: "*Anmerkung: Schrieb's, und brachte sich um. (...) Sich. Nicht seinen Führer*"; sobre a posição de von Rundstedt: *(...) Der Generalfeldmarschall von Rundstedt:* Ihr Narren! *(...) Telegrafierte es und ging, nur zwei Monate später, daran, die ihm befohlene Ardennen-Offensive auszuführen*". (WI, 593/94). Em contraposição com este tom de crítica amarga por uma oportunidade perdida, um outro comentário mostra o reverso da medalha, o destino dum oficial cuja acção poderia ter criado uma situação histórica diversa se tivesse tido êxito: "*Anmerkung: "Die Ausnahme, oder ein Rest von Preußens Gloria. Wenn Sie nach Berlin kommen, besuchen Sie Plötzensee! (...) Erwin von Witzleben, Generalfeldmarschall, hingerichtet am 9. August 1944 wegen Beteiligung an dem Anschlag gegen Hitler*" (WI, 594).

Prosseguindo no texto *Der Seesack* a análise do processo usado na interacção das personagens romanescas para a realização do projecto comum, marcado pela inviabilidade, senão utopia, Andersch faz ressaltar o papel de Käthe: a ela cabe transformar o jogo de possibilidades em realidade concreta, e por isso são apresentadas numa relação contrapontística a rigidez do realismo de Hainstock, o convicto e

---

[1] *Id., ibid.,* p. 130.

dogmático adepto do pensamento histórico marxista, e a intuição espontânea e autêntica de Käthe: *"Hainstock weiß, was richtig, Käthe, was wahr ist. Weil Hainstock weiß, was richtg ist, bleibt er widerwillig, brummig bis zuletzt, während Käthe eine Tapferkeit entwirft, die aus dem Spiel Wirklichkeit machen soll. Der Realismus und das Unbedingte. Nur das Unbedingte ist es, das von Zeit zu Zeit aus einer realistischen Erkenntnis Wirklichkeit macht. Das Buch schildert einen Konflikt zwischen Erkenntnis und Tat"* (AAL, 92). O autor, em aparente contradição com o anteriormente exposto, reitera a autenticidade das personagens ficcionais presentes no conflito das Ardenas, com base em documentos reais, passíveis de verificação; deste modo a construção diegética não se reduz a um simples "jogo de faz de conta", à exploração fictícia duma ideia utópica, como se fosse um jogo infantil, portanto a um objecto estático esgotado em si mesmo mas trata-se, sim, dum plano que se projecta num horizonte mais amplo que os contornos limitados duma ofensiva militar.

Com efeito, o que fundamentalmente constitui o estímulo e o objectivo da obra é a demonstração, através da ficção, de uma ideia: a de que o fluir histórico não deve ser tomado apenas e rigorosamente tal como se processou na realidade[1] mas, de acordo com a convicção expressa por Hainstock, segundo uma concepção dialéctica da história: *"'Wenn man darauf verzichtet, sich vorzustellen, wie etwas hätte sein können, verzichtet man auf die Vorstellung einer besseren Möglichkeit überhaput. Dann nimmt man die Geschichte hin, wie sie eben kommt"* (WI, 99/100). Na filosofia aqui exposta de que os factos históricos não precisam de ser tomados tal como aconteceram mas devem ser encarados numa perspectiva aberta, de disponibilidade para desenvolvimentos diferentes dos que realmente tiveram lugar, está contido o carácter da obra, que não é um acto "pacifista", mas pelo contrário, uma "declaração de guerra" à política militarista dos marechais: *"Ein Kammerspiel um den Gedanken herum, man brauche Geschichte nicht hinzunehmen, wie sie gekommen. Nie. Kein pazifistisches Buch, sondern ein Akt des Denkens gegen die Philosophie der Generalfeldmarschälle"* (AAL, 92). Tal resulta numa recusa da teoria dos factos consumados e numa consagração da teoria do possível. Esta ideia, que dá forma estrutural ao romance, é esclarecida por Andersch em *Der Seesack* através do relato duma experiência concreta por ele vivida: em diálogo com o Professor Carl Schmitt, (*"der brillanteste Faschist, den ich jemals getroffen habe"*, AAL, 92), defende a existência do que apelida "frases condicionais históricas", que Schmitt considera impossíveis, porque o que poderia ter acontecido simplesmente não aconteceu: segundo o exemplo dado, não interessa especular sobre a convicção de que Hitler

---

[1] Esta ideia é lapidarmente resumida por Reinhardt: *"Durchgespielt wird in* Winterspelt *gegen die reale Geschichte die Möglichkeit einer Gegengeschichte"* (S. Reinhardt, *op. cit.*, p. 534).

"teria" ganho a guerra em 1940 se então tivesse invadido a Inglaterra, pois o que prevalece é o facto real de ele não o ter feito e por isso ter perdido a guerra. Este raciocínio objectivo e realista do facto consumado é comentado pelo narrador, "consternado", embora o exemplo ardilosamente apresentado por Schmitt constituísse "uma possibilidade pior": *"Immoralismus, wertfrei, oder heruntergekommener Nietzsche, Theorie-Einsatz für den Faschismus? Tragischer Fatalismus oder banale Rechtfertigung jeder Schweinerei durch einen linguistischen Trick: die Diktatur des Indikativs?"* (AAL, 93). "À ditadura do indicativo", o narrador opõe um pouco mais adiante, em frase isolada, o que constitui a sua teoria: *"Denken im Konjuntiv"* (*id. ibid.*).

Neste ponto das memórias torna-se ainda mais claro o intercâmbio permanente entre o acervo das vivências pessoais e o universo fictício dos pensamentos e acções das personagens criadas pela imaginação romanesca: depois de contar este episódio, ao desviar logicamente o curso das evocações para a situação histórica da Alemanha depois de Janeiro de 1933, Andersch defronta-se com a sua personagem Hainstock que nessa data, como comunista ortodoxo, seguira a política imposta pela direcção do seu partido de não acção contra o avanço do nazismo. Reincarnando o seu próprio papel de jovem comunista discordante que é apresentado na primeira parte de *Die Kirschen der Freiheit*, critica (embora tente compreender), a atitude de Hainstock: *"Er wollte sich gedulden, bis die historische Situation reif sei. Fixiert auf den Begriff der Geschichte, wartet die hegelianische Linke auf den Weltgeist. Nicht, daß sie nichts täte, um sein Kommen zu beschleunigen. Aber für den Marxismus ist die Wahrheit immer eine historische"*. (AAL, 93). Tal como no relato de 1952 em que, lutando contra "a ditadura do indicativo", usara frases condicionais para exprimir a sua concepção de possibilidade / probabilidade da história (*"Dies wäre der Augenblick des Aufstandes gewesen, der Deutschland vielleicht ein anders Gesicht gegeben hätte (...). Sicherlich, es wäre nur ein kleiner Sieg gewesen (...) abe er hätte genügt"* (KF, 35); *"(...) hätten wir München in zwei Stunden in eine tobende Hölle verwandeln können"*. (KF, 37, sublinhados nossos), também neste texto Andersch se reafirma como adepto do "raciocínio no conjuntivo"; mantém, portanto, a mesma concepção dinâmica da história em contraposição com a rígida posição de Hainstock: *"Ich halte jedoch an meiner Überzeugung fest, daß die Partei im Januar 1933 den Bürgerkrieg hätte auslösen müssen. Sie hätte eine gute Chance gehabt, ihn zu gewinnen, wenn sie schon von 1930 an die Politik der Volksfront betrieben, und wenn sie sich militärisch auf den Faschismus vorbereitet hätte (...). Ein deutscher Bürgerkrieg hätte der Welt einen Weltkrieg erspart"* (AAL, 93, sublinhados nossos).

A mesma concepção da história no condicional é ilustrada por um outro motivo do relato de 1952 que reaparece em 1977 como elemento de uma obsessão permanente: a evocação das prisões maciças de comunistas em 1933 e do seu próprio internamento em Dachau: *"Ich habe Glück gehabt, ich bin aus Dachau schnell wieder herausgekommen, aber meine Genossen blieben im Lager, zwölf Jahre lang, wenn sie die Zeit überlebten. Ich weiß, was sie zwölf Jahre lang gedacht haben; da hätten wir ja auch kämpfen können! Lauter Konditionalsätze. Historische."* (AAL, 93, sublinhado por nós). Um parágrafo é inteiramente dedicado a um dos camaradas comunistas, Hans Beimler, figura que de acordo com as notas dos manuscritos (cf. Man. 784826, DLA) constituiria um dos cinco pontos temáticos do esquema organizado para elaboração das memórias as quais, como já podemos concluir, deveriam abarcar todos os momentos decisivos do passado. A propósito de Beimler, que também já fora evocado no relato de 1952,[1] Andersch emprega de novo uma frase "histórica condicional" nesse parágrafo, que pode considerar-se um embrião do que seria a completa evocação dessa figura declaradamente venerada por Andersch: *"Hans Beimler, der einzige, dem es gelungen war, aus Dachau zu fliehen, fiel drei Jahre später in Madrid. Wenn ihm noch einige Sekunden des Bewußtseins vergönnt waren, ehe er starb, muß er gedacht haben: aber da wär's doch eigentlich besser gewesen, in Berlin zu fallen!"* (AAL, 94).

Ao mencionar Hans Beimler no seu primeiro relato autobiográfico, juntamente com outros nomes de militantes comunistas assassinados na prisão de Dachau (cf. KF, 42), Andersch considera-os como representantes de uma geração (a sua) cuja pureza revolucionária fora destruída. Porém, como acima dissemos, era intenção do escritor nos últimos anos de vida conceder a Beimler um lugar especial na projectada autobiografia, o que pode ser confirmado: entre as muitas notas presentes no referido manuscrito de *Der Seesack* encontra-se um esquema em que são registados cinco tópicos para o trabalho de evocação autobiográfica, sendo os primeiros os textos realmente escritos e publicados, *Der Seesack* e *Böse Träume;* entre os restantes não realizados figura, além de *Nominalismus* e *Onsernone -Tal,* o título *Beimler.* Por sua vez, o editor da revista *Tintenfaß,* onde foi publicado o texto *Böse Träume,* inclui neste a cópia duma outra página do espólio do autor que apresenta anotações de trabalho, umas dactilografadas outras manuscritas, sob as quais se pode ler uma legenda

---

[1] Na evocação dos militantes comunistas seus camaradas em 1932/33, Andersch destaca a figura de Hans Beimler num tom de comoção nostálgica um tanto fatalista, resumindo a sua curta existência de revolucionário: *"(...) als der Leiter der Partei, Hans Beimler, aus dem Lager geflüchtet war. Der aber saß mit seinem harten Schlossergesicht unter uns und ahnte abensowenig wie ich von dem Soldaten-und Revolutionärs-Tod, der ihn einige Jahre später als Kommandeur der Brigade Thälmann in Madrid holen würde, in der Geschoßgarbe eines marokkanischen Maschinengewehrs"* (KF, 26/7). Mais uma vez é evidente a fixação de Andersch em certos motivos, situações e personagens, a que regressa ciclicamente na sua obra, tornando-os presentes em formas diversas de evocação.

explicativa: "*Der letzte Arbeits-Plan von Alfred Andersch*", (a que S. Reinhardt acrescenta a data — inícios de 1979); aí se destaca como quarto capítulo da sua autobiografia inacabada "*Beimler*", devendo o terceiro e o quinto ter como temas "*Nominalismus*" e "*Berzona/Reisen*" (cf. BT, 62). De interesse literário, pelo facto de admitirem uma possibilidade de intertextualização (e transdiegetização) relativamente à eventual figura literária de Hans Beimler em relação com uma personagem da ficção romanesca de Hemingway, são as palavras do crítico Wehdeking no capítulo da sua obra em que refere o romancista americano como um dos modelos de Andersch e concretiza a influência por este recebida quer no aspecto temático quer estilístico; ao reportar-se ao romance de Hemingway *For whom the bell tolls* (1940), Wehdeking afirma: "*Für Andersch kam noch eine biographische Identifikation mit der Figur Robert Jordans über den eigenen kommunistischen Freund aus dem KZ Dachau, Hans Beimler, hinzu. Das vierte Kapitel seiner nicht mehr vollendeten Autobiographie war* Beimler *überschrieben (...)*[1]; o paralelismo biográfico "por meio de interposta personagem" apontado pelo crítico, pode mesmo levar-nos a falar de uma "interpersonalização" ou "interfiguração".

Mais recentemente, considerando a questão numa outra perspectiva e aduzindo mais pormenores, a obra de B. Jendricke, de 1988, apresenta algo de novo: no capítulo intitulado "*Das* Wiederfinden der Linken" (as aspas usadas pelo autor justificam-se, pois a expressão surge nas notas dos manuscritos), o crítico informa que nos últimos anos de vida Andersch se confrontara mais uma vez com um problema sempre presente ao longo da sua existência pessoal e literária: a razão por que não tinha sido impossível impedir o fascismo. Acrescenta que esse tema seria objecto duma peça radiofónica cujo protagonista deveria ser o funcionário comunista e deputado parlamentar Hans Beimler que fora presidente do Partido Comunista da Baviera; a sua figura surgiria como o representante da esquerda revolucionária que não capitulara perante o fascismo e contudo sucumbira; a peça, iniciada após o acabamento de *Winterspelt* e interrompida por doença grave de Andersch, permaneceu como fragmento.[2] O crítico acentua a importância atribuída por Andersch à transposição literária da figura política de Beimler como meio de esclarecimento de questões para ele vitais: "*Die Erinnerung an den Tod von Beimler wurde für Andersch zum Anlaß, sich selbstkritisch damit zu beschäftigen, ob der Sieg des Faschismus unvermeidbar gewesen war oder wie weit die Linke durch ihre eigenen Fehler, durch ihre innere*

---

[1] Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 27.

[2] Cf. Jendricke, *op. cit.*, pp. 109/110.

*Spaltung und ihr zögerndes Verhalten indirekt dazu beigetragen hatte"* [1]. Também esta opinião sobre a (in)evitabilidade do nazismo e a responsabilidade da esquerda sugere implicações de ordem pessoal na abordagem da figura de Beimler que, pelo menos no fragmento referido, se tornaria mais uma personagem da ficção autobiográfica anderschiana.

É compreensível que o destino ironicamente trágico de Hans Beimler fascinasse Andersch dum modo especial: para além de constituir uma homenagem a um herói do seu tempo de juventude, a escrita sobre esta figura contribuiria com elementos vitais para a sua visão da "história no conjuntivo", isto é, a exploração ficcional de hipóteses não realizadas. Isto mesmo é confirmado pela informação minuciosa de S. Reinhardt do que viria a ser a *"Beimler-Hörspiel"*, uma vez que o capítulo projectado para as memórias não seria escrito. A peça radiofónica, de que o próprio Andersch gravou apenas o esboço e alguns tópicos, seria um documento histórico e assentaria basicamente na questão "condicional": o que aconteceria, se Beimler e o partido comunista alemão, em vez de se entregarem aos nazis como cordeiros, tivessem desencadeado a guerra civil em 1933?[2]

É relativamente à evocação de Hans Beimler como participante e vítima da Guerra Civil de Espanha que é feita pelo narrador uma última reflexão/confissão, na forma de autocensura, pelo facto de, tendo sido durante algum tempo militante comunista e sempre antifascista, não se ter alistado como voluntário no exército republicano contra Franco, como tantos em toda a Europa entre 1936 e 1939. Por mais razões objectivas e subjectivas que pudesse aduzir como justificação da sua não colaboração com os revolucionários espanhóis, apenas uma ele considera rigorosamente verdadeira mas que torna as coisas nesse momento ainda mais graves: *"Ich werfe mir vor, daß ich nicht am spanischen Bürgerkrieg teilgenommen habe (...) ich habe eine feine Entschuldigung: ich bin überhaupt nicht auf diese Idee gekommen. Wirklich, ich schwöre es: der Gedanke, ich könne nach Spanien gehen, ist mir niemals gekommen (...), aber daß ich nicht ein einzigesmal daran gedacht habe, es zu tun, ist eigentlich unentschuldbar* (AAL, 94). Estas são as palavras expiatórias com que o evocador de 1977 revolve no seu íntimo a sua condenável atitude de omissão, de não-acção de solidariedade política. Deste modo as memórias, neste como em outros passos tornam-se , segundo a expressão de Andersch, uma "arqueologia da alma", de que ao

---

[1] *Id. ibid.*, p. 109.

[2] *Vd.* S.Reinhardt, *op. cit.*, pp. 584 e 605.

longo da evocação ele vai descobrindo as sucessivas camadas para se apresentar em abertura total. Esta sequência termina com a repetição da ideia desenvolvida no relato de 1952, da sua introversão como resposta consciente à situação de caos exterior que então se vivia na Alemanha: *"Stattdessen introvertierte ich, vom Faschismus umschlossen, vor mich hin. Ich habe nicht das Recht, irgendjemanden anzuklagen, weil er nicht gehandelt hat. Alte Geschichten. Und da kam dieser Carl Schmitt und meinte, es sei sinnlos, über versäumte Gelegenheiten nachzudenken"* (AAL, 94). Na última frase, tingida de ironia, está contida mais uma justificação do direito e validade das frases condicionais aplicadas a factos históricos; por outro lado, este passo de reflexão sobre um erro/omissão do passado confere ao texto memorialístico a qualidade dum texto de catarse. Podemos ilustrar esta afirmação e, simultaneamente, justificar concretamente uma vez mais a existência de relações de osmose, no aspecto psicológico, entre Andersch e as suas figuras romanescas, com as seguintes palavras, com que o narrador de *Winterspelt* caracteriza a personalidade de Käthe Lenk: *"Sie war fähig, sich selber zu beobachten, festzustellen, wie ihre Kritik an Dincklage immer wieder umschlug in Verlangen. Dann mochte sie sich selber nicht. Überhaup Fähigkeit zur Selbstkritik. Sie war stets bemüht, sich ins Bewußtsein zu rufen, daß sie nicht besser war als die, die sie kritisierte"* (WI, 275).

Terminamos a análise da parte do escrito *Der Seesack* respeitante às implicações pessoais do romance *Winterspelt,* justificadamente os passos que nesse texto nos mereceram maior atenção, com referência à intertextualidade, sempre presente na sua obra e por isso continuamente sugerindo relacionamentos mais ou menos evidentes entre muitos dos seus textos. Com efeito, reportando-nos à citação supratranscrita, é indubitável que Andersch se revê nas suas personagens, mesmo para afirmar a sua ignorância acerca da verdadeira personalidade das mesmas, e consequentemente de si mesmo. Este fenómeno de desconhecimento de quem é realmente e, portanto, de busca contínua da verdade está patente no poema que tem por título a máxima *"Gnothi seauton"* ("conhece-te a ti mesmo"), em que o poeta começa por enumerar as seis figuras principais do romance *Winterspelt,* considerando-as "figuras abertas", pelo que não faz ideia que tipo de pessoas realmente são, "senão não as teria descrito" (cf. EHB, 101); em seguida, transpondo rapidamente para si mesmo a tentativa inútil de conhecimento autêntico, conclui: *"sie beschrieben habend/weiß ich's/noch immer nicht/weiß ja nicht einmal/wer ich bin/und will's*

*auch gar nicht/so genau wissen" (id., ibid.).*[1] Pensamos ser este o melhor testemunho do escritor sobre a sua concepção da existência humana como um esforço de progresso no conhecimento de si mesmo e do mundo, uma espécie de programa de vida, portanto uma boa maneira de coroar a análise destas memórias-descobertas "arqueológicas".

*"Nach einer Pause von etwa zweieinhalb Jahren beginne ich am 17. Dezember 1978 damit, diese Aufzeichnungen fortzusetzen"* (BT, 43): estas são as palavras iniciais da segunda parte do registo de memórias, cujo título — *Böse Träume*[2] — anuncia o seu teor sombrio, marcado por uma certa resignação e fatalismo, contrariados aliás pelo vigor da escrita. Na opinião de B. Jendricke há numerosos indícios de que Andersch pressentia, desde a sua grave doença na primavera de 1974, que não lhe restaria muito tempo; assim, logo após a cura, começou a fazer um balanço literário da sua vida com a escrita de *Der Seesack* e, depois da interrupção desta devido a nova doença, procedeu à sua continuação ainda na clínica, em 1978,[3] num texto-fragmento com novo título — *Böse Träume: "Er nahm, was er bisher immer abgelehnt hatte, den Plan im Angriff eine Autobiographie zu schreiben".*[4] Andersch tinha, portanto, em mente um projecto

---

[1] A propósito deste poema é interessante acrescentar qur I. Leonard, na análise de *Winterspelt*, depois de o transcrever num subcapítulo intitulado *"Utopische Elemente, im Roman* Winterspelt *und Ernst Blochs Theorie des Vor-Scheins"*, demonstra que a influência, já anteriormente referenciada, das doutrinas de Bloch presentes no pensamento de Andersch é mais notória nesse romance. A sua compreensão da relação entre uma teoria filosófica e uma obra de ficção abre uma perspectiva nova e muito original do romance, pelo que transcrevemos as suas conclusões: *"Vor-Schein ist das Fragment in seiner gezielten dynamischen Offennheit, in seiner deutlich die eigenen Grenzen transzendierenden Gestalt. Das Fragmentarische seines Kunstwerks* Winterspelt *wird von Andersch zum Programm erhoben (...)"* (*op. cit.*, p. 254); a estas palavras segue-se a transcrição do poema, que é portanto justamente considerado, para além de programa de vida, segundo o nosso ponto de vista, um programa estético: a "teoria da revelação" blochiana pressupõe uma estética do fragmento que é aplicável também ao conhecimento da verdade do Eu; este não deve ser uma mera cópia de factos, mas um progresso contínuo, como conclui a autora: *"Für Bloch wird Ästhetik des Vor-Schein Ästhetik des Fragments; es ist eine Ästhetik, die sich der* musealen Kontemplation verweigert. *Die kritische Aneignung versucht sich an Leerstellen, versucht, sie mit eigenem Inhalt zu füllen. Mit dem Künstler, der dem Rezipienten sein Kunstwerk anheimstellt, wird von Andersch, wie von Bloch, dem* Dogma des Abbildens *das Dogma des* Fortbildens *gegenüberstellt, ein Fortbilden, das sich sowohl ästhetisch als auch politisch versteht"* (*op. cit.*, p. 255).

[2] O texto foi pela primeira vez publicado parcialmente na *Marbacher Magazin für Alfred Andersch*, em 1980, como atesta o organizador do volume ao transcrever alguns excertos da parte final. Em 1981 surgiu a publicação de todo o fragmento, seguida de três poemas recolhidos do espólio do escritor, na revista *Tintenfaß. Magazin für Literatur und Kunst*, Nr. 2 (hg. v. Gerd Haffmans), Zürich, 1981.

[3] Cf. Jendricke, *op. cit.*, p. 118.

[4] *Id., ibid.*.

autobiográfico de âmbito global (ao contrário das realizadas evocações fragmentárias) que a doença e depois a morte impediram de concluir.[1] Dadas as condições da escrita, justificam-se os vários momentos deste texto dedicados à reflexão sobre a doença e repercussões desta na prática da escrita; deste modo mais uma vez o leitor crítico de Andersch não pode fazer a dissociação entre as experiências pessoais e a sua passagem para a literatura, que o próprio autor define do mesmo modo que em *Der Seesack* (cf. AAL, 92): *"die Literatur, diese Archäologie der Seele"* (BT, 54). O escrito pode assim ser olhado como um testamento do escritor, que aliás apresenta não só o que ainda conseguiu produzir durante as pausas entre os tratamentos (*"Immerhin habe ich in den Jahren meiner Krankheit ein Hörspiel geschrieben (...), ein paar Gedichte, jenen Brief an den russischen Dichter Konstantin Simonow (...), eine Erklärung für die Freilassung von Peter Paul Zahl (...) und eine Erklärung gegen die Neutronen (...) und einiges andere.* [2]*Gelegenheitsarbeiten"*. (BT, 47/48), mas também o muito que ainda lhe faltava ordenar e completar, que ele enumera exaustivamente com algum humor, logo no início: *"der Zustand meiner Schränke, die angefüllt sind mit Manuskripten, Rezensionen, Belegstücken, Korrespondenz, Karteien über Menschen und Ideen, Rechnungen (gezahlten!), Steuer-Erklärungen, Kalendarien, leerem Papier, Fotos, Foto-Alben, Film-Rollen, Erinnerungsstücken*[3]*, ist hoffnungslos"* (BT, 43).

Tendo mencionado a casa onde vive em Berzona, escondida num vale de montanha numa aldeia isolada, refere depois a casa de Zurique onde tem forçosamente de habitar algum tempo por causa dos tratamentos necessários à sua doença. Manifesta o seu apreço pela cidade — é uma oportunidade de ir a livrarias e ao cinema e de captar certos aspectos da sua beleza: *"(...) und es gibt Momente, in denen ich Zürich liebe, beispielsweise an einem November-Abend un fünf Uhr, als Wolken in allen Schattierungen von Grau vor cinem hinter ihnen helleren Himmel und über einem See aus Perlmutt schwebten (...)* (BT, 44). São referidas também a propósito as conversas amigáveis quer com banqueiros, grande industriais e comerciantes, quer por outro lado com livreiros, intelectuais, estudantes e militantes de esquerda cujos argumentos ele

---

[1] Devemos relembrar que o autor ainda escreveu, a partir de Maio de 1979 até pouco antes da morte, a história de Franz Kien, *Der Vater eines Mörders*.

[2] Esta lista de trabalhos realizados a que Andersch acrescenta ainda algumas recensões literárias revela não só a continuação da sua actividade de criador mas também a persistência do interesse pelos problemas da actualidade política.

[3] *"Erinnerungsstücke"*: com esta referência o autor confirma o que constitui o objectivo da sua escrita na última fase da vida, o prosseguimento da elaboração das suas memórias.

pesa cuidadosamente, sendo contudo compreendido por ambos os lados. Por contraste são evocadas também as conversas no Ticino, muito diferentes, sobre as cores duma pintura, uma primeira edição de Heine, etc; com o seu vizinho e amigo Max Frisch não só conversa sobre as mágoas que cada um sente em relação ao seu próprio país, mas sobretudo debate problemas respectivos à forma literária; debates sobre "objectos estéticos" que incluem visitantes da Alemanha. (cf. BT, 44/5). Uma conclusão surpreendente finaliza este primeiro parágrafo: "*Zürich ist seltsam, ich kann nicht damit aufhören, Zürich und den Rest der Welt, geheimnisvoll zu finden*" (BT, 46).

Como pode deduzir-se da leitura do circunstanciado manuscrito de *Der Seesack*, muitos dos tópicos ali registados não se concretizaram nesta mas apenas no escrito seguinte, *Böse Traüme*. Porém, grande parte, senão a maior, pelas razões aduzidas, permanece apenas como trabalhos prévios, muito numerosos e densos que, a serem tratados literariamente, teriam sem dúvida grande interesse. Quase no início uma das notas refere-se a duas hipóteses sobre a forma que teria a obra: "*geschloss. gedankengang od. freie assoziation*" (Man. 8561, DLA). Pela leitura do texto concluimos que, como em *Der Seesack*, é a livre associação de ideias e não a forma fechada que domina o tom de *Böse Traüme*. Aliás, no final do manuscrito Andersch afirma que descobriu subitamente a designação correcta para o processo de escrita do seu livro: "*Improvisation. Es muß von der ersten bis zur letzten Seite improvisiert sein*" *(id., ibid)*.

As reflexões do narrador sobre a doença concentram-se insistentemente sobre o que é geralmente esperado de um artista doente; tal constitui um testemunho deveras comovente dos seus últimos anos: "*Von dem kranken Künstler wird erwartet, daß er sein Werk der Krankheit abgewinne*" (BT, 66); conclui depois que disso há exemplos célebres, quase sempre aliás de doentes do coração ou dos pulmões, doenças indolores e silenciosas, que permitem ao artista não apenas prosseguir a sua obra: "*(...) sondern sie machen auch, wie es scheint, die Wörter, Töne und Farben, die er benutzt, und das Bezugssystem, das er zwischen ihnen herstellt, dringlicher, eindringender. Das Leben zieht sich in das Innere des Körpers zurück, wirkt dort, obwohl verlöschend, oder gerade weil es verlöscht, intensiver (...)*" (BT, 45). É assim elaborada uma distinção entre os diversos graus de intensidade da dor para se estabelecer a correlação entre o estado de doença e as potencialidades de realização artística, com destaque para a ideia de que do sofrimento resulta a agudização da sensibilidade à magia do cor, do som ou da palavra. A doença é olhada como um elemento catalisador da obra de arte que torna mais profundas e penetrantes, porque forjadas na dor, a poesia, a música ou a pintura do artista doente, fazendo dele um quase herói, disso sendo exemplos Chopin e Kafka,

que trabalharam na sua obra musical e literária até ao fim da sua tuberculose, provando assim a heroicidade específica exigida aos artistas (cf. *id. ibid.*). Num tom racionalizado e objectivo, como que pretendendo assim superar a dor, Andersch reconhece não ser esse o seu caso: a sua doença, embora indolor, tornava-o incapaz de qualquer trabalho reduzindo-o a um estado de fadiga absoluta, com predominância de uma sensação de impotência seguida de resignação por ser forçado a suspender a escrita, apesar do afluxo de recordações que se perdiam no vácuo: *"Ich blickte von einem Buch auf, starrte halbe Stunden lang in das schattentiefe, fast schwarze Grün eines Baumes: Leere"* (BT, 47).

Para este sentimento de vazio totalmente negativo, desprovido de qualquer estímulo para a criação, que o leitor não pode deixar de relacionar com as suas primeiras experiências de tédio e apatia mental no limiar da adolescência[1], uma única resposta lhe era possível: a aceitação de uma vida dominada pela incapacidade física concomitante com a vigília intelectual, aliás inoperante. Para além do que está explícito, o leitor pressente nas entrelinhas do texto a amargura que a plena consciência do seu estado provoca no narrador, embora as suas reflexões tomem a forma de uma análise lógica, ao encararem a doença como um combate insano entre corpo e espírito, entre matéria e vontade consciente, combate que faz do doente um prisioneiro algemado. É longo e circunstanciado o discurso sobre este motivo, por isso destacamos o passo que apresenta maior força e beleza imagéticas: *"Bösere Streiche spielt der Körper dem Geist nicht nur da, wo der physische Schmerz sein Terror-Regime errichtet, sondern auch bei jener Gruppe von Krankheiten, welche die beste Eigenschaft des Nervensystems, — daß es dem Einfluß des Willens und des Bewußtseins entzogen ist —, in seine schlechteste verkehren. Weil es sich nicht beeinflussen läßt, liefert es den Kranken der Krankheit mit gebundenen Händen aus. Es gibt Ärzte, die Mittel gegen die Wehrlosigkeit verordnen. Die Psycho-Pharmaka lassen den Patienten für Stunden vergessen, daß er Handschellen trägt"* (BT, 47).

Concluindo as observações relativas aos efeitos destruidores da doença sobre o espírito do artista, Andersch contrapõe à "heroicidade" que atribui a Kafka e a Chopin, criadores até ao extremo da sua consumpção física, a dúvida sobre as suas próprias possibilidades de "criação heróica". Ao fazer a exposição dos "trabalhos de ocasião" que realizou, acusa um sentimento misto de orgulho natural e de lúcido cepticismo que reflecte, não sem uma certa ironia, um surdo desespero face à sua quase definitiva

---

[1] Pode, com efeito, traçar-se uma linha motívica desde as recordações da infância narradas no primeiro relato (cf. KF, 11, 14 e 54) até às experiências vividas pelo sexagenário doente; é um fio ideológico que atravessa toda a vida e tem justamente neste texto um desenvolvimento mais cuidado, como teremos ocasião de verificar: "Langeweile, ennui, spleen. *Um wieder einmal dieser Stimmung auf den Grund zu kommen ...*" (BT, 66).

incapacidade criativa: *"Das Buch über G.'s Zeichnungen wurde fertig und kam heraus. Darauf bin ich natürlich stolz. (Ich erinnere mich noch, wie ich das Vorwort zu meinem Lesebuch zwischen zwei Phasen von Bewußtseinslosigkeit, — nicht Bewußtlosigkeit! — schrieb.) Aber bin ich deshalb schon ein Held der Literatur? Ich glaube nicht.* Meine *Krankheit ließ literarisches Heldentum nicht zu"*. (BT, 48). A experiência particular permite-lhe generalizar, inferindo das relações de dependência entre o artista e a sua doença a seguinte conclusão eivada dum tom sobremaneira cáustico: *"Einige Werke, ohne die man sich die Literatur gar nicht vorstellen kann, wären niemals geschrieben worden, hätten ihre Verfasser an* chronischer Niereninsuffizienz *gelitten"* (BT, 48).

Por força do fenómeno da associação de ideias, estas reflexões levam o narrador, no parágrafo seguinte, à questão sempre oportuna e que lhe é especialmente cara, racional e afectivamente, dos pressupostos da produção artística e da situação do artista no seio da sociedade do trabalho: *"Kunst, Künstler, Kunstwerk. Ich gebrauche diese Wörter nicht naiv, sondern aus Überzeugung. Ich betrachte Kunst als Produktionszweig in einer arbeitsteiligen Gesellschaft, ich arbeite als Künstler, ich stelle Kunstwerke her, gelungene, weniger gelungene. (...) So muß es denn (für mich) dabei bleiben, daß ich das Wort* Künstler *als Berufsbezeichnung benutze, wie die Wörter Arzt, Biologe, Physiker (...), Handwerker und Kaufmann"* (BT, 48/49). O problema da caracterização da arte em geral e da *sua* arte em particular, aqui objecto de algumas observações definitivas de que damos um exemplo esclarecedor, é tratado frequentemente por Andersch ao longo do tempo em ensaios teórico-críticos e em entrevistas, e constitui um dos seus temas favoritos, razão pela qual terá de ser abordado mais longamente e em diversas perspectivas no próximo capítulo deste trabalho.

Após esta primeira abordagem do texto *Böse Träume*, com a referência a um dos motivos fulcrais nele focados — o condicionamento da escrita pela doença — pode desde já observar-se que existe realmente uma coincidência total entre as intenções do autor presentes nos manuscritos a respeito da técnica narrativa a usar e a apresentação final destas memórias. Com efeito, este fragmento não prossegue em linha directa o fio das reminiscências de *Der Seesack* embora constitua a sua sequência, como o autor expressamente declara no início: vai-se construindo um encadeamento de ideias que só aparentemente surgem ao sabor de uma espontaneidade pura, desmentida pela consulta da versão original das diversas partes do texto patente no manuscrito. Pode concluir-se que as numerosas páginas de tópicos, esboços, anotações, expressões soltas ou apontamentos mais ou menos completos são um ponto de partida fixo mas

suficientemente maleável para sobre eles serem possíveis as "improvisações" desejadas por Andersch; por outro lado, o autor anuncia com veemência , quase no final do texto definitivo, que na obra a escrever só abordará temas que verdadeiramente sejam do seu interesse: *"Ich bin radikal geworden, nach meiner Krankheit. Radikal, und daher fest entschlossen, auf diesen Blättern über nichts zu schreiben, über das zu schreiben mir nichts als ein Angang wäre"* (BT, 64)[1].

Contudo, a despeito dessa promessa feita a si mesmo, é forçado a reevocar um momento do passado que, por ter sido demasiado referido, queria silenciar, reconhecendo todavia em termos de grande distanciação irónica que, na qualidade de instância narrativa, é responsável pela selecção e organização do material a tratar[2]: *"An dieser Stelle dieser Aufzeichnungen angelangt, müßte ich nun von meiner Zeit im* Ruf *und von meiner Teilnahme an Tagungen der* Gruppe 4 *erzählen. Der Erzähler fühlt, — und manchmal weiß er es sogar —, an welchen Stellen eines Textes er eine Szene, eine Situation ausführen muß"* (BT, 64). Este seria portanto logicamente, segundo escreve, o momento indicado para dar continuidade cronológica às recordações do seu primeiro trabalho jornalístico no *Neue Zeitung* registadas em *Der Seesack*. Porém, o modo como evoca em *Böse Träume* as actividades imediatamente posteriores, como director dum jornal próprio e participante-fundador do "*Grupo 47*", leva-nos a considerar este passo da sua escrita mais como uma anti-evocação ou uma evocação "*malgré soi*". A sua aversão ao tema é frontal: *"Jetzt also wäre der* Ruf *und die* Gruppe 47 *fällig. Aber ich mag nicht. Ich habe keine Lust dazu. Die Erinnerungen an den* Ruf *und die* Gruppe 47 *langweilen mich (...). Über den* Ruf *könnte ich nicht mehr schreiben, als was in jener Zeitschrift selber steht. Die Archive der* Gruppe 47 *sind geöffnet"* (BT, 64).

Apesar destas afirmações, numa linguagem coloquial que traduz com violência um sentimento de saturação, evoca uma vez mais em poucas palavras as intenções também políticas que presidiram à fundação, em 1946 e 1947, das duas instituições literárias mais influentes no imediato pós-guerra: *"Ja, in Gottes Namen, Hans Werner Richter und ich, wir traten im* Ruf *für den Sozialismus und für Deutschland als Brücke zwischen dem Westen und dem Osten ein, ja, zum Teufel,*

---

[1] Algumas páginas antes, um desabafo irónico acerca da escrita deste texto (ironia expressa por *"understatements"* à maneira de Hemingway), é bem caracterizador do seu duplo interesse: pelo seu labor como intérprete do mundo e de si mesmo através da palavra, e pelo prazer entusiástico de observador desse mundo "ao vivo", actividades que ele, aliás, conseguiu habilmente coordenar na prosa viagística, por si só digna de estudo específico: *"(...) Also auf nach New Albany! Wenn ich nur schon mit diesen verdammten Aufzeichnungen fertig wäre! Reisen ist viel schöner als Schreiben!"* (BT, 61).

[2] Como é habitual, Andersch uma vez mais faz observações críticas ao seu modo de escrita no próprio acto desta, usando frequentemente de ironia (cf., por exemplo, KF, 14).

*Hans'* Gruppe 47 *war die große Widerstandszelle der westdeutschen Schriftsteller gegen die Restauration der Bourgeoisie, gegen das Regime Konrad Adenauers. Soll ich das noch oft wiederholen?"* (BT, 65). Tais considerações despoletam em fluxo contínuo uma verdadeira "corrente de ideias" que revelam ao estudioso de Andersch a essência profunda da sua personalidade como artista da palavra, para quem o que realmente conta, ao fazer o balanço do passado, é a experiência susceptível de ser plasmada na narração: *"Fällt mir deshalb nichts mehr ein, was ich von jenen Unternehmungen* erzählen *könnte? Was keine Erzählung in mir hervorruft, langweilt mich. Was ich nicht erzählen kann, scheint mir nicht wert, aufgeschrieben zu werden. Jedenfalls nicht von mir* (BT, 65). O tom radical destas afirmações, em que se detectam vincadas ressonâncias kafkianas[1] e que nos merecerão ainda uma atenção especial, testemunha a virulência própria de quem está firmemente seguro dos seus sentimentos e particularmente consciente e cioso das suas realizações, tom que se mantém no desenvolvimento natural da ideia; à sensação de tédio junta-se a de penoso desagrado (*"Peinlichkeit"*), face à evocação da perda de influência de que já sofria o grupo (designado pejorativamente de " droga "— *"die Droge, die* Gruppe 47 *hieβt", (id. ibid.)*, justamente quando ele mesmo, já afastado, se encontrava sentado à sua mesa de trabalho, dedicando-se totalmente à criação literária. Quase insensivelmente, sem perder todavia o seu conteúdo crítico, a linguagem de protesto modifica-se, traindo simultaneamente a ligação amorosa do artista à sua escrita e a beleza imagética dessa mesma escrita, num momento de reflexão metatextual sobre a literatura, em que é igualmente proclamada a vitória da prática concreta do realismo poético contra o poder de qualquer instituição literária: *" (...) indessen jenes Gespenst, die Literatur, mich anblickte. Die Augen der Literatur sind grau, ihre Blicke sind kühl, sie ist ein Wesen von unheimlicher und eisiger Realität. Realismus heiβt nichts weiter, als auf Drogen zu verzichten, während man arbeitet"* (BT, 65). São visíveis neste passo algumas constantes da figura literária de Andersch: a obsessão de rigor consigo mesmo e de autenticidade em todos os pormenores respeitantes à sua relação com o "grupo 47", em simultâneo com o recurso à força da linguagem metafórica, por ser esta mais rigorosamente autêntica ( como é sua opinião ); de anotar igualmente a confirmação do seu entendimento da vida e do mundo como a única matéria prima de efabulação, a

---

[1] Feitas as devidas reservas relativamente às profundas diferenças entre os dois escritores, anote-se a curiosa semelhança com a seguinte reflexão de Kafka sobre a sua relação específica com a literatura: *" Alles, was sich nicht auf Literatur bezieht, hasse ich, es langweilt mich, Gespräche zu führen selbst wenn sie sich auf Literatur beziehen"* (F. Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, 21/7/1913, Frankfurt a. M., 1976, p. 228.

verdadeira fonte de beleza e verdade a ser plasmada na escrita literária, o que redunda numa declaração de adesão à arte realista[1].

As reflexões que integram toda esta sequência de *Böse Träume* são despoletadas por uma ideia veiculada pela crítica francesa, contida numa única frase, citada por Andersch de uma recensão sobre a tradução em francês da obra *Winterspelt*, ideia que ele, recorrendo a um certo humor de coloração fortemente naturalista, contesta indignadamente: *"Jetzt lese ich sogar schon in den französischen Rezensionen meiner Bücher, ich sei* aus der Gruppe 47 hervorgegangen. (...) *Hervorgegangen bin ich einzig aus dem Samen meines Vaters und dem Schoß meiner Mutter"* (BT, 64). A estas palavras segue-se imediatamente a explosão de pensamentos e emoções que acabámos de descrever e cujo sentido profundo tentámos explorar, para assim obter uma dimensão mais ampla da pessoa do escritor. Mais pormenorizado que a versão final, porém, o manuscrito logo no início apresenta um longo comentário às opiniões da crítica expressas na edição francesa do romance. Nesse comentário irónico, omitido no texto publicado, Andersch detém-se no verbo *"hervorgehen"* que a sua sensibilidade linguística considera incorrectamente aplicado à acção indicada (*"ich sei aus der Gruppe 47 hervorgegangen"*); implicitamente, condena a ideia expressa, por esta não corresponder à verdade e também, dum modo explícito, por motivos de rigor semântico que ele, como vimos, apresenta dum modo humorístico, mascarando de sarcasmo a sua irritação face à questão crucial do seu relacionamento com o *"Grupo 47"*. Consideramos este desabafo totalmente justificável, pois a sua posição dentro do grupo é, com efeito, alvo constante da incompreensão dos críticos, que assim minimizam o valor real da sua obra na globalidade.

No parágrafo imediatamente a seguir a esta diatribe, no fundo dirigida contra todos os que eventualmente o consideram um escritor "nascido do Grupo 47", o narrador concentra apenas em quatro linhas mais um fragmento evocativo em torno das suas actividades jornalísticas, nomeadamente em *Der Ruf*. Apesar de muito curto, o texto, que assenta num princípio de oposição expresso pelo uso do substantivo *"Macht"* e do adjectivo *"machtlos"*, pode ser lido a vários níveis. Numa forma apenas em parte dramatizada, pois o diálogo previsto volve monólgo, são abrangidos dois momentos diferentes do passado do Eu evocador; é reconstituído, através da leitura das entrelinhas, o espírito duma época determinada da história cultural da Alemanha do pós-guerra em que se integra um elemento de pessoalidade vivencial (na forma de

---

[1] Destacamos nesta citação elementos da estética anderschiana já presentes em outros textos: a aplicação metafórica à literatura dos atributos *grau* e *kühl* (recorrentes no seu acervo de metáforas) e a sua insistência na inevitabilidade do realismo literário como única possibilidade de transpor para a arte da palavra, "sem quaisquer drogas", a realidade do homem e do universo.

possibilidades de opção de trabalho). Na apresentação da sucessão de dois tempos distanciados três décadas pressupõe-se como inalterável a identidade do sujeito no que respeita à opção escolhida trinta anos antes, escolha que o define como ser livre preterindo as ambições e regalias do poder em favor do exercício pleno da sua liberdade; finalmente, a essência do texto contém implicitamente uma premissa: a concepção do jornalismo como uma força social e política que pode tornar-se ou um verdadeiro agente de poder, apoiante do poder vigente ou, pelo contrário, o chamado "antipoder"; neste último sentido processa-se no texto também uma sobreposição de níveis temporais, tornados próximos pelo fenómeno intemporal da relação do homem com o poder. Devido ao seu interesse múltiplo transcrevemos integralmente este curto parágrafo, em que a concentração narrativa confirma um dos traços da prosa anderschiana e muito particularmente de certos passos de *Böse Träume* — a redução extrema do narrado à sua essência fundamental, cujo significado pleno deverá ser intuído pelo leitor: *"Hätten wir Journalisten werden sollen, eine* Macht?" *habe ich Hans gefragt, dreißig Jahre später. Und mir selber die Antwort gegeben:* Ach nein, besser doch nicht. Mir ist, machtlos, ganz wohl in meiner Haut." (BT, 65).[1]

O corolário lógico da referência a Hans (Werner Richter) é o segmento textual que contém uma breve, mas tão incisiva quanto poética homenagem, ao seu "amigo de toda a vida" que escolheria como modelo, se precisasse de apresentar numa narrativa a figura de um "homem bom": *"Ein freundlicher Mann (...); (...) diese Bonhomie, der ein Gran Härte beigemischt ist, so, wie zu seinem mächtigen und herzlichen Gesicht unter der schwarzen Haarkappe nicht nur Weichheit gehört, Stromebenen-Geduld, sondern auch Gliederung, Leben, Reflexe vom Licht aus den Bernstein-Brandungen. Ein Kopf für Bildhauer. Ein deutscher Slawe aus Pommern."* (BT, 65/66). O parágrafo termina com uma *"pointe"*, habitual no estilo anderschiano, neste caso significativamente colocada entre parêntesis, traduzindo um desvio natural do pensamento do narrador, para o leitor um aparte inesperado que, num tom de amarga ironia, tem como alvo, muito para além das pessoas do sujeito ou do amigo evocado, a melancólica evocação do destino histórico da Alemanha e da Europa Central depois de 1945. São três frases curtas, pergunta, resposta e comentário que, na sua coloquialidade e aparente ligeireza a acompanhar o fluxo associativo das ideias, têm um sentido profundo e são o indicativo claro de que é para Anderch impossível situar qualquer reminiscência fora

---

[1] Esta citação, que contém uma questão ainda a aprofundar, — a da opção e fronteira entre o jornalismo e a literatura, — confirma duma forma original um traço autobiográfico, como outros transferido literariamente para uma figura ficcional, a de Efraim, jornalista-escritor, protagonista do romance homónimo de 1967.

do contexto histórico-político que balizou a sua existência e a dos seus contemporâneos: *"(Wo hat Pommern gelegen? Ach, Pommerland ist abgebrannt. Ich habe es nie gesehen.)"* (BT, 66).

Para além dos parágrafos dedicados à filosofia nominalista e portanto às figuras de Roscellin, Abelardo e Ockam a que oportunamente nos referiremos em pormenor, grande parte do fragmento é preenchido com variadas reflexões de ordem literária e filosófica, traindo o pendor de Andersch para o raciocínio filosófico, ou simplesmente o desejo de pensar as coisas em profundidade, "filosofando"; ao fazê-lo, porém, enquanto preconiza *"Es darf wieder philosophiert werden"* (BT, 53), usa abundantemente a arma defensiva da auto-ironia: *"Das Lächeln der Auguren, die mir über die Schulter blicken, während ich philosophiere"* (id., ibid.).[1]

Existem no texto duas referências de sinal contrário ao romance *Winterspelt*, que são um claro testemunho da vigilância do autor em relação ao acto de criação artística, e de rigorosa intransigência relativamente à "propriedade intelectual" *("In Fragen des geistigen Eigentums bin ich sowieso eher pingelig"*, (BT, 49) e, simultaneamente, da sua reacção atenta à mínima crítica aos seus livros. No primeiro caso constata com mágoa e fúria que lhe desagrada, por exemplo, que uma autora que escreve tão excelentemente e portanto não precisaria de fazer isso, tenha aberto o texto integral do seu livro mais recente com as duas frases de William Faulkner que ele mesmo usara como epígrafe a *Winterspelt* (cf. BT, 49). As frases (a que a seu tempo dedicaremos mais demorada atenção), são as seguintes: *"Das Vergangene ist nie tot. Es ist nichteinmal vergangen"* e a escritora é Christa Wolf que inicia desse modo o romance *Kindheitsmuster*, não usando aspas, e que escreve logo de seguida uma outra frase da sua autoria: *"Wir trennen es von uns ab und stellen uns fremd"*.[2] Informando que Faulkner pronunciou essas frases muito antes da sua morte em 1962, em entrevista a um jornalista, Andersch acusa frontalmente a escritora: *"Ausgeschlossen ist es, daß ihr genauer Wortlaut zwanzig Jahre später jener Autorin eingefallen ist.*

---

[1] Confronte-se esta irónica observação de 1977 com a "seriedade" das palavras de 1951/2: *"Entwarf eine Skizze meines Bildes vom Menschen (...). Bin kein philosophischer Kopf. (...) Ich habe den Menschen nicht interpretiert, wie die Philosophen es tun, sondern ich habe ihn beschrieben"* (KF, 88). Seria certamente um tema aliciante a explorar, a delimitação de fronteiras entre Andersch romancista e Andersch ensaísta/ "fi lósofo"; levar-nos-ia à polémica e complexa questão de uma cabal definição do género romance. Como em muitos outros casos de perplexidade do autor sobre problemas de teoria literária respeitantes à sua própria obra ou a obras alheias, Andersch dá-nos a resposta neste mesmo texto, duma forma sucinta, radical e defi nitiva: *"Romane eignen sich gut dazu, Flugblätter zu verbreiten. In ihrer Strömung kann alles mittreiben: Philosophien und Küsse, Hinrichtungen und Atemzüge"* (BT, 52, sublinhado por nós).

[2] Christa Wolf, *Kindheitsmuster*, Darmstadt, 1980, p. 9.

*Aber sie gibt ihre Quelle nicht an. Jeder, der ihr Buch liest, muß annehmen, diese beiden riesigen Zünd-Sätze des Geistes seien Christa Wolf eingefallen"* (BT, 49/50). Considerando estas frases ainda mal conhecidas mas tão significativas como o *Cogito, ergo sum* cartesiano, declara que não podem ser citadas por ninguém sem a indicação da fonte, como se fossem de autoria própria, (cf. BT, 50) e termina com um certo humor: *"Das ist etwas ganz anderes, als wenn man irgendwo einen Apfel klaut. Oder sogar einen silbernen Löffel. — Ich mag so etwas nicht. Niemand mag es"*. (BT, 50).

Por outro lado, em dois curtíssimos parágrafos muito distanciados do anterior, Andersch cita um dos argumentos usados contra o romance não nomeado mas que consideramos ser *Winterspelt*: *"Der Roman wird nur noch von Frauen gelesen"* (BT, 61), o que lhe dá a oportunidade de, com evidente agrado, fazer um elogio à capacidade da inteligência feminina, comentando deste modo aquela frase: *"Ausgezeichnet! Dieser Satz (...) bestätigt, was ich schon immer vermutet habe: daß die Frauen eine intelligentere Rasse sind als die Männer"* (BT, 64). Na sequência do raciocínio exposto pelo crítico (não identificado por Andersch), de que "os homens preferem os livros sobre assuntos práticos" (*id. ibid.*), o narrador-comentador, no parágrafo seguinte, serve-se do humor cáustico para lançar o seu desprezo sobre tal crítica e simultaneamente vibrar um glope certeiro contra a insensibilidade (pelo menos aparente) e o receio dos homens de ceder aos imperativos da fantasia: *"Sie [die Männer] blättern im* Großen Brockhaus, *weil sie Angst haben, Stendhal und Conrad könnten sie* ablenken. *Die Frauen lassen sich gerne* ablenken. *Sie haben Angst vor einem Leben, in dem nichts sie* ablenkt" (BT, 64). Estabelecendo a relação intratextual entre os dois segmentos analisados verifica-se que Andersch, enquanto destrói o mito da diversidade entre o homem como ser "racionalista" e a mulher como ser "sensível", vê confirmada a sua convicção a respeito da inteligência da mulher; implicitamente, reconhece que o homem pode amar a leitura de Stendhal e Conrad cedendo, portanto, à voz da sua fantasia e sensibilidade. Nas entrelinhas o leitor lê que desta verdade pode ser o próprio Andersch o modelo, o que é facilmente demonstrado pela selecção dos seus textos preferidos, de que constam os referidos autores (cf. *Mein Lesebuch*). Pode subentender-se também que o homem está incluído na sua conclusão de que a existência da inteligência na mulher é inimaginável sem a necessidade de *"Ablenkung"* facultada pelo seu envolvimento no mundo ficcional.

Do texto *Böse Träume* constam portanto algumas reflexões decorrentes da experiência vivida com as próprias obras, isto é, as repercussões pessoais de factos com elas relacionados. Pode verificar-se uma vez mais a inseparabilidade entre a pessoa do

autor e a sua realização literária e ao mesmo tempo a sua tendência permanente para a prática da meta-análise, da reflexão sobre as produções próprias. Por outro lado, Andersch expande-se em digressões de teor filosófico-literário, a mais longa das quais é a que tem como foco de origem a frase já citada de William Faulkner. Depois de, como vimos, lamentar e condenar a atitude de Christa Wolf, Andersch prossegue com uma divagação de tipo filosófico aparentemente, como outras, não programada mas totalmente ao sabor da associação livre de ideias, espontânea e, até certo ponto, dotada de originalidade, por ser considerada de um ponto de vista pouco usual: da perspectiva não de um filósofo mas de um escritor. Afirmando não ser legítimo usar as frases de Faulkner sem indicação da sua autoria, utiliza depois a técnica da distanciação e questionação[1] para fazer a desmontagem de frases tidas como "verdades inabaláveis", revendo assim a sua interpretação da frase de Faulkner e também da máxima cartesiana, que tinha citado a propósito: *"Hat Faulkner eingentlich recht mit seinem* Das Vergangene ist nie tot. Es ist nicht einmal vergangen?" *Es sind gerade die unbezweifelbaren Sätze, die man von Zeit zu Zeit bezweifeln muß. Auch das* Cogito ergo sum — *bin ich denn wirklich nur, weil ich denke? Wäre ich nicht auch, wenn ich nicht dächte?"* (BT, 50).

As divagações sobre o *"cogito"* cartesiano levam o narrador à conclusão de que o pensamento não precede a essência, sendo o objectivo do filósofo demonstrar que a principal preocupação do homem, cuja existência/essência é portanto anterior ao pensamento, deve ter na realidade uma preocupação fundamental: *"die Weisheit"*. Na óptica de Andersch, este pensamento contém uma supreendente crítica ao sistema capitalista actual vinda de um tempo tão recuado como a primeira metade do século XVII, tornando-se portanto Descartes um pensador precursor da revolução burguesa. Andersch aproveita o ensejo para, por sua vez, criticar a conjuntura geopolítica e económica da sua própria época, na qual não domina o espírito; destacando a importância dos conceitos de "sabedoria" e "racionalismo" (*"Weisheit"* e *"Aufklärung"*) e as concepções dos pensadores verdadeiramente materialistas, contrapõe-lhes o materialismo grosseiro que caracteriza o nosso século: *"vulgärer Materialismus, ein Gemisch aus Konsumterror und Geopolitik regiert die Stunde"* (BT, 52). Considerando que certos passos do prefácio de Descartes à sua obra "Princípios da filosofia" deveriam ser difundidos na forma de panfletos, conclui que as dúvidas sobre a verdade do "*Cogito, ergo sum*" levam sempre à sua concordância com o

---

1

pensamento cartesiano. Passados alguns parágrafos, em que se entrega a outras reflexões filosóficas, Andersch leva mais longe a sua interpretação do filósofo, enveredando por uma compreensão mais pessoal da sua doutrina, que considera a poesia um outro e melhor meio de conhecimento do que a essência e a filosofia: *"Descartes war ein Tiefgelehrter. Er stellte die Dichtung über die Philosophie. Er war unter den ersten, die erkannten,* daβ den elementaren Wirkungen des Schönen einfache mathematische Relationen zugrunde liegen *(...). Aber die Kunst liebt es, zu spielen. Deshalb hat Descartes sie über die Philosophie gestellt"* (BT, 53). Comentando este passo, S. Reinhardt afirma que tanto Andersch como sua mulher, pintora, tentaram "jogar" no sentido cartesiano: Gisela na sua pintura concreta, construtivista e Andersch com a composição do texto; e conclui o que facilmente se deduz das reflexões *supra* sobre o sentido do *"cogito"* cartesiano: *"Er war ein denkender Künstler, letztlich aber rangierte die Kunst vor der Philosophie, das anschauliche Beschreiben vor der Abstraktion"*[1].

Tal como Descartes, também Espinosa é materia de reflexão por parte de Andersch, mas em relação directa com uma das suas obras: num dado momento do romance *Winterspelt*, é transcrito um passo da *"Ética"* espinosiana, como objecto de leitura de uma personagem, um soldado alemão em plena frente de combate que, devido à concentração na leitura filosófica, falha na sua vigilância como sentinela de serviço. O narrador, responsável por esta ficcionalização da realidade no campo de batalha, facilmente faz a extrapolação desta insólita atitude de um soldado culto e idealista para uma ideia generalizante sobre a finalidade da filosofia e, simultaneamente, para uma declaração franca e imediata do seu pacifismo convicto; o romance torna-se assim neste passo (como aliás em outros e também no seu conjunto) o que realmente Andersch considera ser o grande objectivo: uma espécie de panfleto para divulgação de verdades, políticas ou filosóficas (tal como o prefácio da obra de Descartes): *"Er [der Schütze Borek] liest in der* Ethik, *während er Posten schiebt, begeht damit ein Wachvergehen. Ich wünsche mir eine Philosophie, die zu Wachvergehen verleitet."* (BT, 52). Eis, pois, mais um momento da escrita pessoal anderschiana em que se desvenda um total entrosamento entre a vivência e reacção pessoal a uma leitura de carácter abstracto, e a sua projecção no comportamento prático de uma figura do seu universo ficcional, uma personagem secundária mas convincente, ao compor o perfil de um intelectual sonhador perdido nos meandros da absurda desumanidade da

---

[1] S. Reinhardt, *op. cit.*, pp. 606/7.

guerra. Andersch realiza a transposição da sua ideia de pacifismo e antimilitarismo para a acção concreta da resistência de um simples soldado; esta transição é apresentada pelo romancista-poeta e filósofo de uma forma sintética, com a habitual ironia e também com a marca da transfiguração poética: *"Die Posten denken — oder träumen — die Kasernen sind in Gefahr"* (*id. ibid.*). O mesmo dogmatismo e igual sentido poético da linguagem estão contidos na frase que resume a sua visão dos dois filósofos citados e também de Pascal: *"Descartes, Pascal, Spinoza. Helle, nur nach Wolkenbrüchen getrübte Strömungen über dunklen Flußbetten"* (BT, 53).[1]

É porém de escritores que Andersch mais largamente se ocupa reiterando, a propósito de experiências ou preocupações pessoais, as suas preferências literárias: a propósito de uma contradição —embora Claudel como escritor católico e Brecht como escritor comunista escrevessem para divulgar as suas convicções, nas suas obras didácticas há lugar para o homem, são pois dotadas de humanismo—, Andersch manifesta a sua adesão a Brecht: *"Ich zum Beispiel, obwohl ich zu Partei Brechts gehöre, (...)"* (BT, 57). Há um parágrafo totalmente apoiado na figura e numa obra do poeta francês Baudelaire, que se inicia com três lexemas em três línguas diferentes e que significam um estado de espírito próprio do indivíduo Andersch projectado autobiograficamente e também nas sua criações ficcionais, um estado de alma existencial que o narrador pretende reconsiderar neste texto: "Langeweile, ennui, spleen.[2] *Um wieder einmal dieser Stimmung auf den Grund zu kommen, ziehe ich die* spleen - *Geschichte aus den* Blumen des Bösen *zu Rate"* (BT, 66). *"Spleen"* é justamente o título de um dos poemas baudelairianos na obra *Les fleurs du mal*; depois de mencionar as diferenças entre as várias traduções alemãs do poema, o narrador concentra-se sobre o conceito de tédio que já focara no primeiro escrito autobiográfico. Neste passo de *Böse Träume* caracteriza este conceito por meio de sinonímia, verificando-se a grande dificuldade de uma definição rigorosa devido à multiplicidade de sentidos que contém: *"Schwermut, Leere, Selbstvernichtung. Langeweile ist überhaupt ein zu vieldeutiges Wort für dieses Verweilen im Nichts"* (BT, 68). Ao personalizar a sensação de tédio, tal como fizera em *Die Kirschen der Freiheit*, justifica de modo irónico a sua fuga da cidade e o seu refúgio no campo,

---

[1] A confirmar o processo associativo de criação que dá à escrita anderschiana um quase permanente tom poético, registe-se que esta citação é antecedida de uma curta frase solta, evocando dois desenhos de Gisela Andersch que seguramente lhe sugerem a "claridade" das doutrinas dos três filósofos: *"G.'s zwei große Zeichnungen, die jetzt in Sidney hängen: Dunkle Strömung I + II"* (BT, 53).

[2] Lembramos que a categoria *tédio* é abordada não só em *Die Kirschen der Freiheit* mas também no romance *Efraim*.

considerando a expressão cómica só usada na Renânia, *"Armes Dier", "als bester deutscher Ausdruck für die Sonntagnachmittagsmelancholie, vor der ich aus der Stadt auf das Land entflohen bin (...)" (id. ibid.).*

É contudo ao escritor norte-americano William Faulkner e especificamente ao romance *Light in August* que Andersch dedica a mais longa reflexão deste fragmento. Fiel à sua condição de escritor, reitera a sua confiança absoluta na versatilidade e no poder da escrita de ficção para reconstituir as mais variadas formas de realidade: *"Romane eignen sich gut dazu, Flugblätter zu verbreiten. In ihrer Strömung kann alles mittreiben: Philosophien und Küsse, Hinrichtungen und Atemzüge"* (BT, 52). Como representante desta sua concepção de romance, Faulkner domina como o grande modelo de arte comprometida e eficaz sobre os leitores. Assim o afirma Wehdeking: *"Wie eine verspätete Antwort auf Enzensbergers beharrliche Frage (in einem wichtigen Gespräch mit Andersch 1974)*[1] *nach der gar nicht nachprüfbaren Wirkung engagierter Kunst und großer literarischer Form liest sich Andersch am Beispiel Faulkners konkretisierte Hoffnung auf die Motivierbarkeit des Lesers"*[2]. Com efeito, regressando ao seu confronto com a afirmação faulkneriana de que "o passado não está morto, nem sequer passou", Andersch comenta que, embora Faulkner não tenha escrito romances históricos, os seus livros reflectem e estigmatizam condições semifeudais nos estados do Sul dos Estados Unidos (cf. BT, 55). Sendo o romance *Light in August* o relato de uma acção de justiça por linchamento, é sobretudo um retrato do negro que é linchado, e com esta precisão, Andersch distingue nitidamente os planos da História e da Literatura: *"Das bringt keine Geschichtsschreibung fertig, nur Dichtung, die aber Geschichte nicht schreiben will, sondern Geschichten. Erzählend löscht sie in den Herzen der Leser den Rassenhaß aus (...): Aus dem Schatten der Dokumente löst sich eine schwarze Gestalt: endlich ist das Vergangene nichteinmal mehr vergangen."* (BT, 55/6). Esta frase, que confirma a validade da sua crença na permanência do passado no presente, está de acordo com a sua técnica habitual de, pela via de obras alheias, interpretar e esclarecer certos aspectos da sua própria. Andersch apresenta assim a consubstanciação de toda a sua temática, tanto na escrita pessoal como na ficção: a presentificação do passado, com a finalidade de o arrancar ao esquecimento, avivando assim a memória do leitor e obrigando-o por sua vez à

---

[1] Trata-se da entrevista, que largamente citámos, intitulada *Die Literatur nach dem Tod der Literatur* (vd. ÜAA, pp. 200-221).

[2] Wehdeking, *op. cit.*, 1983, XIII.

reflexão criativa sobre eventos passados. Esta mesma ideia está ainda exposta com maior clareza num outro segmento textual deste escrito, em que o autor contrapõe a memória do escritor à do historiador, marcando a fronteira entre a arte poética e romanesca e a ciência histórica, ambas com o olhar sobre o passado: *"Die Literatur, diese Archäologie der Seele, besteht natürlich auf der Gegenwart der Vergangenheit. Romane und Gedichte entstehen aus Erinnerungen, der schöngeistige Schriftsteller fühlt sich als der Hüter des Gedächtnisses, doch eines ganz anderen, als es der Historiker im Sinne hat (...)* " (BT, 54).

A parte final de *Böse Träume* é ocupada pela tentativa do narrador de responder à questão frequentemente posta a si mesmo sobre o motivo por que não teria começado a escrever ficção imediatamente a seguir à guerra. Como este é um problema vital e permanente para Andersch e um dos pontos fulcrais do nosso estudo, reservamos a sua abordagem para uma investigação mais elaborada no final do último capítulo deste trabalho, considerando obviamente as declarações de Andersch neste texto.

Ao terminar a análise de *Böse Träume,* podemos facilmente justificar o seu título, sombrio e de certo modo provocador: a meditação sobre a doença ensombra grande parte deste fragmento, que regista igualmente momentos de manifesta irritação do indivíduo Andersch nas suas relações com o meio literário público, o chamado "*Literaturbetrieb*". Mas por outro lado, como que a contradizer a conotação negativa de pesadelo contida no título, permanece no texto evocativo e reflexivo, como que em jeito de testamento do autor cuja morte estava iminente, um certo vislumbre de optimismo: parafraseando parcialmente o título do romance de Faulkner, consideramos que há, com efeito, uma luz de esperança na declaração de princípios sobre a capacidade de a literatura despertar a consciência do leitor para a reflexão e para a acção. A realização da projectada e não conseguida autobiografia teria certamente de demonstrar a confiança final de Andersch na validade das suas evocações do passado para interpretar com mais verdade e consistência as realidades do presente.

Nos manuscritos dos seus últimos anos encontra-se o registo dos projectos autobiográficos de Andersch, agrupados sob diversos tópicos, em que sobressai o uso do seu *"alter ego"* Franz Kien, o que revela as suas intenções de prosseguir a escrita autobiográfica na terceira pessoa: *"Adlerlehn oder Augenblicke auf dem Leben des Franz Kiens"; Stationen des Franz Kiens"; "Eine Autobiographie in der dritten Person"; "Selbstkritik"*. Entre outros pontos que designam os títulos das histórias já

escritas de Franz Kien, figura um que chama particularmente a atenção por estar escrito em letras maiúsculas, indício da sua especificidade. *MAMMA*. Tal como este, outros não vieram a ser abordados literariamente: *"Kinder. Infragestellung der Familie"; "Die Linke (gegen Resignation)"* e *"Das Beimler*-Denkmal". (*Cf.* Man. 8016, DLA, Marbach).

No tópico *Beimler* é feita a discriminação dos pontos a serem abordados, por exemplo *"Flucht"* referente à sua fuga de Dachau e à morte na guerra Civil de Espanha, com analepses relativas à adesão ao Partido Comunista e ao seu interesse pela filosofia marxista. Neste manuscrito está mais explícita a intenção de Andersch respeitante ao futuro texto intitulado *Adlerlehn*, que é designado de *"Romanskizze"*. As anotações referem a deserção dum oficial alemão em Roma, em 1963, com evocações de guerra e uma história de amor, o que denuncia a insistência do escritor no tema fulcral da sua obra — a deserção, consubstanciada em diversas formas.

Há ainda um título que desperta a atenção e é suficientemente esclarecedor: *Tagebuch mit Rückblenden*, considerado como um mosaico de recordações, com reflexões de tipo diarístico, sendo portanto uma forma aberta. Nota-se a intenção de continuar a escrever uma autobiografia segundo os moldes até então usados, cristalizada à volta do mesmo núcleo temático: *"Selbstporträt in der dritten Person als Franz Kien", "Die 65 Jahre des Franz Kien", "Eine Autobiographie in Erzählungen"*, são algumas tentativas de títulos, todos riscados, enquanto outros são mantidos: *"Fragment eines Lebens", erzählt"; "Ein Gefühl von Veränderungen. Aufzeichnungen"; "Aufzeichnungen aus der grauen Kladde"; "Adlerlehn."* (*Cf.* Man, 784826, DLA, Marbach).

# Capítulo IV

## Posturas vitais

Terminada a análise dos vários motivos que consubstanciam esteticamente o percurso biográfico de Andersch e concorrem para um conhecimento mais exacto do Eu autobiográfico, presente sob diversas formas nos textos estudados, cumpre abordarmos a sua personalidade literária a partir de uma outra perspectiva, complementar da adoptada: tentaremos uma aproximação global da escrita anderschiana tomando como núcleos de análise as atitudes pessoais e estéticas do autor perante a necessidade de confrontação com categorias ontológicas inerentes à condição do ser humano. Assim, é necessário detectar o modo como é apreendida e transposta literariamente nos textos evocativos a realidade do espaço, como se processa a vivência do fenómeno da passagem do tempo, qual o papel da memória na reconstituição estética do passado, qual a dose de verdade e autenticidade nessa evocação, que lugar ocupam na criação anderschiana as noções de fuga, liberdade ou o fenómeno da Arte. Para fazer esta abordagem teremos de lançar um olhar panorâmico sobre o conjunto da obra; porém, a incidência das nossas observações será naturalmente maior sobre os escritos autobiográficos, salvaguardando embora os riscos de repetição relativamente ao já analisado.

Focaremos, pois, as diversas posturas vitais do indivíduo Alfred Andersch como escritor, isto é, a atitude pessoal e literária face à sua circunstância de ser humano, criado num universo modelado por valores e conceitos determinados que, não sendo imutáveis através dos tempos, são também por ele mesmo mais ou menos valorizados e diferentemente concebidos. O indivíduo é condicionado por determinantes externos — o seu posicionamento geográfico e temporal na História — e também por factores idiossincrásicos; surge assim, num dado momento, como a consubstanciação de todos os elementos pessoais, sociais, históricos e políticos que contribuem para fazer dele o que é, e simultaneamente o desafiam para ser o que deseja. Esta observação genérica adquire maior acuidade se o indivíduo participa de um universo em convulsão, num espaço-tempo de ruptura e se, pela singularidade da

sua sensibilidade e imaginação criativa, tem a capacidade de captar mais intensamente o espírito da época e o mistério do ser humano. Desde sempre este papel foi atribuído ao poeta-intérprete do mundo, desde a Antiguidade até à actualidade. Devido a uma determinada conjuntura espácio-temporal, histórica e individual, o caso de Alfred Andersch pode ser um paradigma do escritor alemão nascido no início deste século, particularmente abalado por acontecimentos desestabilizadores fortemente marcantes para a definição de um perfil humano e literário. O que tentaremos pôr em questão é o modo como Andersch, na sua qualidade de cidadão, a partir de certos pressupostos e através da sua visão dos diversos fenómenos vitais, surge como escritor, criador de arte por meio da linguagem, um artista da palavra. Iniciamos este estudo com a análise do modo como a categoria *espaço* é abordada literariamente na obra anderschiana, reportando-nos às observações genéricas sobre o assunto registadas no ponto 9 do capítulo I deste trabalho.

## 1. A vivência do espaço e a arte da descrição

Podemos distinguir dois tipos de espaço físico no universo autobiográfico de Andersch: o espaço eufórico, isto é, "as imagens do espaço feliz",nas palavras de Bachelard, e em contraste o espaço disfórico, onde se situam experiências dolorosas. Obedecendo a um critério de ordem lógica e cronológica, iniciamos esta análise com os primeiros espaços vividos, determinantes na existência de todo o indivíduo: a casa paterna, a escola, a cidade natal. Estes são na biografia de Andersch espaços claramente disfóricos, apenas com alguns vislumbres da "felicidade" perdida da infância, poeticamente decantada por Bachelard. Com efeito, são numerosos os testemunhos da vivência desses espaços sombrios de tédio e tristeza recolhidos no primeiro relato autobiográfico, nos passos referentes à infância e à adolescência: *"Die Geschäfte gingen schlecht, indessen meines Vaters politisches Fieber zusammen mit seiner Zuckerkrankheit anstieg (...). Wieder einmal kehrt er in unsere schon Spuren des Elends zeigende Kleinbürgerwohnung geschlagen zurück"* (KF, 16); *"Ich mußte zu den Händlern gehen, um die Lebensmittel, die wir brauchten, zu holen und anschreiben zu lassen"* (KF, 17). O espaço físico da casa é aqui quase totalmente omitido; porém, na

última obra que escreveu sobre a sua perturbada adolescência, Andersch evoca detalhadamente, através da figura de Franz Kien, um canto acolhedor da sala em que domina a presença tranquilizante da mãe, espaço que se torna *"un espace heureux"* bachelardiano: *"Das Sofa stand mit dem Kopfende gegen das Fenster, hinter dem es bereits Nacht geworden war, eine Lampe mit einem grünen Seidenschirm beleuchtete den schon abgeräumten Eβzimmertisch, Franz' Mutter hatte ein gehobeltes Brett auf den Tisch gelegt und walkte Nudelteig, dem sie aus einem groβen irdenen Topf nahm, Franz sah ihr dabei zu, er sah gerne zu, wenn seine Mutter Nudelteig walkte"*[1] (VM, 122).

Igualmente a escola funciona como lugar de negatividade, totalmente despojado de motivos de atracção, exceptuando os aquários com os seus peixes doirados (*cf.* KF, 11). Na *"Schulgeschichte"* intitulada *Der Vater eines Mörders*, o carácter inequivocamente disfórico do espaço escolar está concentrado exemplarmente na aula de Grego que seria a última da breve carreira de Andersch como estudante: são transmitidos directamente os angustiados pensamentos do seu *"alter ego"*: *"Der Rex wird mich in Griechisch prüfen. Herrgottsakrament. Himmmelherrgottsakrament. Ein Unglück. Ein Unglück ist geschehen"* (VM, 72); *"Lust und Liebe? Kenn ich nicht. Nicht in der Schule (...). Ich finde die Schule öd, öd, öd:* (VM, 94/5); *"Jetzt ist schon klar, daβ ich rausgeschmissen bin, daβ ich nur noch ein paar Tage lang in den Kasten gehen muβ, das Wittelsbacher Gymnasium"* (VM, 119).

As ruas de Munique, reflectindo na monotonia das suas fachadas a sensação de tédio do jovem, configuram ainda na memória retrospectiva do sujeito narrador, mesmo no tempo presente, um espaço de disforia que se torna simbólico dum começo de vida marcado por um sentimento de depressão: *"Wenn ich an sie (meine Kindheit) denke, ergreift mich wieder das Gefühl der Langeweile, das mich umklammert hielt, als ich zwischen den charakterlosen Fassaden der bürgerlichen Mietshäuser aufwuchs, aus denen der Münchner Stadtteil Neuhausen besteht. Meine damals schon bebrillten*

---

[1] É curioso referir que este é praticamente o único passo em que é descrito o interior do espaço real de sua casa. Eventualmente isso viria a constituir um motivo relevante na obra que Andersch projectava escrever sobre sua mãe, intenção que, como vimos, consta dos seus últimos manuscritos e que já não lhe foi possível concretizar.
De qualquer modo, esta ligeira referência à mãe do seu *"alter ego"* Franz Kien cuja vulgar actividade doméstica o narrador/reflector envolve de poesia e afectividade, iluminando assim o espaço desolador da casa, deve ser visto como um momento de homenagem de Andersch a sua mãe.

*Augen blickten in eine Landschaft verwaschener Häuserfronten, toter Exerzierplätze, aus roten Ziegelwänden zusammengesetzter Kasernen"*[1] (KF, 11).

Em contraposição com o exposto, surge como primeiro espaço eufórico na vida e na literatura anderschianas o parque e o castelo de Schleißheim que, não tendo grande beleza ou imponência, eram contudo um lugar de refúgio contrastante com a casa, a escola e a cidade: "*Ich aber floh, wenn ich Zeit hatte. Fuhr oft mit dem Rad nach Schleißheim bei München, (...) Das Schloß, nichts weiter als ein großes, festliches Haus, erhob sich, weiß und etwas verwahrlost, über die Bäume eines bayerischen Dorfplatzes (...). Da war nichts als eine mäßig breite Blumenfläche, geschwungene Petunien--Rabatten, und dann die große Allee aus alten Bäumen und Eichen - oder Buchsbaum-Hecken (...)* (KF, 19). No mesmo passo se nota o potencial de magia que o sujeito da evocação reconhece existir num espaço do passado, sem nada de invulgar, mas tornado imenso e pleno de significado pela perspectiva infantil: "*Merkwürdig, daß die Abgeschlossenheit eines Parks, eines weißen Schlosses, stiller Blumen mir das Gefühl einer verwunschenen Unendlichkeit mitteilen konnte*" (KF, 20).[2]

Correspondentemente ao espaço limitado do parque, outras "tentativas de fuga" à estreiteza da sua existência ensombrada pela ameaça de perseguição após o seu empenhamento político concretizam-se no espaço aberto da natureza, nos longos passeios de bicicleta através da paisagem bávara. Um reflexo destas fugas encontra-se na pujante descrição da natureza na história escrita em 1944, *Erste Ausfahrt* (que analisamos) em que o protagonista, que tem a função de primeiro desdobramento da identidade do escritor, vive intensamente o contacto com a imensidade e a liberdade dos grandes espaços. Numa linguagem mais contida que a deste conto dos seus inícios literários, o Eu narrador do relato autobiográfico apresenta-se de mochila subindo de bicicleta uma estrada de montanha: "*Zum Beispiel Kesselbergstrasse. War man oben, lag der Walchensee vor einem, blaugrün, und dahinter die vordere Karwendelkette. Fuhr weiter, an der hellgrün und weiß schäumenden Isar entlang, über Waalgau die riesigen Kalkmauern des Gebirges, unerträglich blitzend unter dem kochend blauen*

---

[1] Não pode deixar de ser intencional a relevância dada por Andersch aos espaços militares portadores de negatividade para um pacifista e, por outro lado, constituirá um motivo irónico o facto casual de ele próprio ter nascido e crescido num espaço dominado pela arquitectura de caserna.

[2] Muito para além de ser um lugar em que Andersch esquecia os mortos da revolução, a monotonia do bairro de Neuhausen, o horror da escola, a decadência social da família pequeno-burguesa e mesmo o sofrimento do pai (cf. KF, 20), o parque como espaço eufórico atinge também a importância de um símbolo.

*Himmel (...). Kam nach Mittenwald, das war rosaschattig im Abend, geigenverhangen, glühend die Bergwand, die aus der Wiese stieg. Schlief dort und ging am nächsten Morgen durch den Wald steil hoch, siebzehn Jahre alt, kam aus dem Wald heraus, auf die Geröllhalden der westlichen Karwendelspitze"* (KF, 31/2).

Ao contrário da carga negativa que envolve os cenários das primeiras idades da vida, a casa e a escola, apenas alegradas pela presença da figura tutelar de sua mãe e de um ou outro professor, outros lugares habitados por Andersch devem ser referidos como espaços de felicidade: entre eles ressaltam alguns locais de trabalho, focos irradiantes de maiores conhecimentos ou de uma sensação de pertença e poder; por exemplo, sobre o laboratório químico da fábrica onde trabalhou como publicista em Hamburgo, escreve com entusiasmo: *"Ich mochte die Wissenschaft, die weißen Kittel, die Gläser, die chemischen Substanzen, die in rotes Licht getauchten Dunkelkammern"* (KF, 53); e o seu escritório no jornal *"Neue Zeitung"* que é descrito com grande deleite de pormenor: (*cf.* o conto *Der Redakteur*, 1952).

Mas principalmente a sua casa e jardim no Ticino são declaradamente espaços de euforia; há na sua descrição uma imagética muito rica que envolve de uma aura quase romântica o espaço real da velha casa de granito afundada num vale isolado; através de imagens e metáforas é captada a verdadeira "alma" do lugar e a sua *"Stimmung"* (*vd. supra*, capítulo II).

Outro espaço disfórico presente no relato autobiográfico é obviamente o campo de concentração de Dachau: *"(...) entsann mich des Anblicks der hellen, langgestreckten Baracken aus Zement"* (KF, 41). *"An diesem Abend hörten wir zum erstenmal den Laut von Schüssen, die uns galten. Wir alle standen an der Mauer, an der Goldstein und Binswanger erschossen wurden. Der peitschende Knall überfiel uns, als wir zwischen den Baracken auf Brettern saßen und unsere Abendsuppe löffelten"* (KF, 42). Com estas imagens prisionais constrastam porém, como já vimos , as imagens positivas do espaço vivido por Andersch como prisioneiro de guerra nos Estados Unidos, ficcionalizado na personagem Franz Kien: *"Der Adler, der unter den schleierigen Schlierenwolken seine Kreise zog, flößte Franz Kien nicht den Wunsch nach Freiheit ein. (...) Der Stacheldrahtzaun in der Ferne war nichts als ein filigranes Gitter ohne Bedeutung"* (FCF, in AAL, 65).

No conjunto da obra autobiográfica e ficcional destacam-se espaços urbanos que reconstituem aspectos topográficos particulares mas também a atmosfera e a

"alma" de algumas cidades em países e épocas diferentes: o bairro de Neuhausen na periferia de Munique surge no conto *Alte Peripherie*, em todos os pormenores das suas ruas, praças, casas, quarteis, e mesmo "o eléctrico da linha 22", em que o jovem aprendiz Franz Kien seguia para o trabalho: *"Mit der Wendlstraße begannen die ruhigen Viertel, dei beim Schloß Nymphenburg endeten, Viertel, die ruhig waren, ohne direkt langweilig zu sein, hellgraue Straßen, noch im Herbst von gelegentlichen Blumenreflexen, Gartengeraschel und Erwartungen durchflossen."* (AAL, 21). Um aspecto específico de Munique nos primeiros anos do regime hitleriano é perspectivado pelo opositor político F.Kien, no conto *Die Inseln unter dem Winde*; a placidez e a familiaridade duma típica zona residencial numa pequena cidade americana, possível cenário, aliás, de factos estranhos, domina a narrativa *Mein Verschwinden in Providence.*[1] É ainda descrito um porto do Mar do Norte na Alemanha de 1938, no romance *Sansibar oder Der letzte Grund*; vive-se o mistério e a intemporalidade de Veneza em *Die Rote*; é apresentada a "alma" das cidades de Londres, Berlim e Roma, nos anos 60, em *Efraim*.

A cidade portuária de Rerik surge no romance *Sansibar* como a materialização, num espaço limitado, do clima de ameaça e perseguição omnipresentes na Alemanha de Hitler. Essa sensação está presente logo no primeiro contacto de um dos protagonistas com a cidade e é expressa alternadamente em discurso directo e discurso indirecto livre: *"Es gab also nur Feststellungen: Kiefernwald, Fahrrad, Straße. Wenn der Wald zu Ende war, würde man die Stadt und die Küste erblicken — keine Kulissen für ein Spiel, sondern den Schauplatz einer Drohung, die alles in unabänderliche Wirklichkeit einfror"* (SG, 8, sublinhados nossos). Como presenças dominantes desse espaço ominoso através de todo o romance, como objectos simbólicos que se tornam *"Leitmotive"*, surgem aos olhos da personagem as torres vermelhas das igrejas: *"Aber die Stadt war zum Staunen. Sie war nichts als ein dunkler, schieferfarbener Strich, aus dem die Türme aufwuchsen. Gregor zählte sie: sechs Türme. Ein Doppelturm und vier einzelne Türme, die Schiffe ihrer Kirchen weit unter sich lassend, als rote Blöcke in das Blau der Ostsee eingelassen, ein riesiges Relief"* (SG, 20); *"Aber obwohl die Türme leer waren, fühlte sich Gregor von ihnen beobachtet. Er ahnte, daß es schwierig sein würde, unter ihren Blicken zu desertieren"* (SG, 21). Para além de caracterizarem a cidade a partir do seu exterior, as torres são assim interiorizadas pela personagem, como que personificadas, objectos inanimados

[1] Refira-se que todos estes textos foram analisados no capítulo III.

que desempenham o papel humano de perseguidores ao longo de toda a diegese. Porém essa ameaça latente que, na perspectiva de Gregor, se torna aparente nas torres, desaparece no final da obra, após concluído o perigoso acto de salvamento (de uma jovem judia e de uma obra de arte proscrita) realizado por força da sua vontade; concomitantemente, é resolvido também o seu dilema interior entre a fidelidade à militância comunista e o desejo de deserção, acto que, pode o leitor deduzir, será certamente concretizado para dar lugar a uma vida nova: *"Als er aufsah, erblickte er die Türme von Rerik in der Ferne. Von hier aus gesehen waren sie keine schweren roten Ungeheuer mehr, sondern kleine blasse Klötze im Grau des Morgens (...). Das graue Morgenlicht erfüllte die Welt, das nüchterne, farblose Morgenlicht zeigte die Gegenstände ohne Schatten und Farben, es zeigte sie beinahe so, wie sie wirklich waren, rein und zur Prüfung bereit. Alles muß neu geprüft werden, überlegte Gregor"* (SG, 134, sublinhados nossos). Esta série de citações que apresentam um espaço físico em que ressaltam objectos reais portadores de significados ocultos (que depois surgem de novo na sua realidade de matéria inerte) são um bom exemplo das possibilidades de metamorfose do espaço real em espaço simbólico através da imagem poética, processo frequente em Andersch, como temos verificado.

De Veneza surgem, no romance *Die Rote*, como primeiras imagens fixadas pela óptica da protagonista recém-chegada, os vetustos palácios sobre os canais, à noite, espaços carregados de ameaças que adensam os seus medos, estabelecendo-se portanto uma correlação íntima entre o seu sentir num momento grave da sua existência e o espaço nocturno que a rodeia: *"(...) sie hörte nichts als das Rauschen der Bugwelle, und sie blickte auf die dunklen Paläste links und rechts, undeutliche Massen zwischen dem Schwarz des Wassers und dem undurchsichtigen nebeldurchschleierten sternlosen Blaugrau des Himmels. Es gab Lichthöhlen in den Palästen, (...). Da und dort große Laternen, schwarzes Eisen, zu Dolchen geformt, mit eisengrauem Licht die Einmündung eines Rio bedeckend, aber sonst Dunkelheit, Einsamkeit, vielleicht Feindschaft, auf jeden Fall Schweigen"* (DR, 30/31, sublinhados nossos). Tal como verificámos no romance anterior, também neste está presente um processo de antropomorfização dos espaços e objectos cuja força "anímica" se transmite à personagem tornando-a por instantes como que sua presa.

Por outro lado, a técnica pontilista é usada na descrição eufórica das cores e objectos da Praça de S. Marcos vista na perspectiva da protagonista: *"Vielleicht habe ich nie etwas Schöneres in einer Stadt gesehen, gerade jetzt, wo es mich nichts angeht, muß es mir passieren, daß ich in einer Januar-Nacht auf die Piazza San Marco gerate*

*(...). In jedem Bogen der Prokurazien hing eine Kugellampe, eine Kette von hundert runden Lampen an drei Seiten vom Campanile bis zum Torre dell'Orologio um den breiten, fast menschenleeren Marmorteppich des Platzes, der in der Mitte dunkel war und nach den Rändern zu heller wurde, inmitten des Platzes konnte man sich in der Nacht verbergen, während die gelben Lampen in den Prokurazien die silbern durchsichtige Nebelluft einer adriatischen Meeres- und Januar-Nacht zart zersprühten"* (DR, 33). Com a mesma obsessão do pormenor topográfico é reconstituída a atmosfera plena de mistério que se desprende do dédalo de ruas e canais venezianos, cuja topografia única domina a obra, um romance psicológico mas cruzado por um trama de cariz policial: *"(...) sie tastete sich durch kleine Calli vorwärts, machte Umwege (...), geriet deshalb ein- oder zweimal in nächtliche Sackgassen, die an einem Rione endeten, mußte zurückgehen, kam endlich auf den Campo Morosini, (...) die große Arterie zwischen der Salute-Insel und dem Zentrum, kannte sich aus, bog rechts um die Ecke, ging zwischen der hohen Mauer des Parks, der zum Hotel Gritti gehörte, und Häuserfronten hindurch, sah die hölzerne Brücke mit den Stufen, die zu ihr hinaufführten, die Accademia-Brücke, links von der Brücke lagen Boote, vom Licht der Bogenlampen beschienen, entlang einer steinernen Treppe, die zum Canal Grande hinabführte (...)"* (DR, 185).

Berlim é uma das capitais europeias descritas no romance *Efraim*, cujo protagonista tenta reconstruir os anos da sua infância num espaço concreto da cidade, nos primeiros tempos do nazismo; nesses lugares revisitados procura a sua identidade, porém a sua visão é marcada por um certo distanciamento entre o sujeito narrador e os locais do passado, olhados a partir do presente (1962) e descritos com todo o rigor topográfico. A citação seguinte é paradigmática (e é, por isso, intencionalmente longa) das numerosas descrições de espaços urbanos que são simultaneamente espaços de memória na obra de Andersch: *"Es gibt jetzt schnurgerade Verkehrtangenten, die es zu meiner Zeit in Berlin nicht gab. Erst als Taxi von der Potsdamer Straße rechts abbiegt und Zehlendorf durchquert, beginne ich mich auszukennen. Der S-Bahnhof Schlachtensee, die Spanische Allee. Das Taxi gestern hat mich über die Avus herausgebracht. Ich lasse am Bahnhof Wannsee halten, steige aus und bezahle. Neben dem Bahnhof das Klinker-Halbrund aus einigen Läden, einer Kaffeestube, einer Bierkneipe. Als ich noch zwischen Wannsee und Lichterfelde West hin und her fuhr, weil ich das Gymnasium in Dahlem besuchte, —am S-Bahnhof Lichterfelde West nahm ich den Omnibus bis Thielplatz—, gab es diese Ladenzeile noch nicht. Es gab*

*damals nur das Restaurant am Motorbootsteg unten, das es auch heute noch gibt"* (EF, 23/4).

Igualmente a cidade de Roma emerge da visão do protagonista — um Eu narrador, jornalista-escritor que, com a precisão e sensibilidade de bom observador, consegue reconstruir o traçado de ruas e praças, mas também captar a sua luminosidade mediterrânica: *"Ich stehe auf und trete auf den Balkon hinaus, ich stütze mich auf das Geländer und sehe eine Weile in die heute sonntagsstille Via Borgognona hinab, ihrem Lauf mit dem Blick in östlicher Richtung folgend, weil von dort das Sonnenlicht kommt und die Schatten des Palastes der Spanischen Botschaft durchdringt. Im Ausschnitt der Straßenöffnung steht das goldene Licht grell als hohes Rechteck, durch das die Flaneure auf der Piazza Mignanelli gehen (...)"* (EF, 44).

Finalmente, é transposta para o universo literário com a mesma preocupação de realismo, a atmosfera de certos bairros de Londres e, com grande relevo, o encanto típico do "metropolitano", que surge em perfeita consonância com a identidade do narrador, aliás viajante permanente entre as três cidades e procurando-se nelas: *"Nirgends fühle ich mich so zuhause wie auf den Rolltreppen der londoner Untergrundbahnhöfe. Gewisse Bezirke Londons sind meine Heimate geworden: Bayswater, Kensington, Holborn, Bloomsbury; (...) "In Berlin mußte ich mir manches rekonstruieren (...), während ich auf der Rolltreppe von Queensway Station in die Tiefe der* tube *schwebe als in ein vertrautes Element, in dem ich mich vollständig auskenne"* (EF, 81). Na descrição duma rua londrina de arquitectura vitoriana, o protagonista evoca a sua primeira impressão da cidade assoociando os seus medos de criança à violência das cores das casas: *"Es waren vielmehr die durch ihre Tiefe schwelenden Farben, bei deren Anblick mich ein Grauen überkam. (...) Denn da hatte man für Weiß den Ton bläulichen Schimmels oder ein fahles Bleiweiß gewählt, für Grün die Farben von Absinth oder Vitriol, für Rot das Inkarnat von Geshwüren, Entzündungsrändern oder gestocktem Blut, für Gelb das Gelb von Galle oder krankem Henna, und Schwarz oder Blau verweste in Tinten" (...)* (EF, 80). Este é um dos passos da obra de Andersch que melhor ilustra, por um lado, a reconstituição de um espaço através da riqueza cromática e por outro lado a inter-relação possível entre a consciên cia do espaço exterior e a vivência interior da personagem.

Se, como preconizou um crítico na já longínqua década de trinta, é possível distinguir entre "lugar" e "espaço", sendo o primeiro o conjunto de locais puramente topográficos e facilmente verificáveis, e o segundo o espaço vivido, cenário de

vivências[1], podemos concluir que, no caso das descrições anderschianas, as cidades com seus parques, ruas, monumentos, pessoas são "locais" autênticos, referenciados ou referenciáveis, mas transfigurados por acção da palavra-imagem em espaços vivenciais de evocação, deste modo reconstituindo um universo quase mítico que se projecta no imaginário do leitor.

Tal como afirma Jean Poulet a propósito da obra de Marcel Proust, também pode dizer-se que a viagem, como meio de descoberta de espaços desconhecidos (no exterior e no interior do viajante), toma um lugar importante na personalidade e na realização literária de Andersch.[2]

A viagem é já, por si mesma, objecto temático único de algumas extensas obras de Andersch que constituem o subgénero intitulado pelo próprio autor "reportagens de viagens": *Wanderungen im Norden. Reisebericht* (1962), *Aus einem römischen Winter. Reisebilder* (1966), *Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze. Reisebericht* (1969). No posfácio à primeira obra mencionada, Andersch faz um comentário ao modo como o narrador do texto e os seus companheiros de viagem aos países nórdicos e, duma maneira geral, todos os viajantes, são penetrados pelo "espírito dos lugares", dominados por tudo aquilo que — seres animados e objectos — povoa os espaços: *"(...) und dann geschieht das einzig Wichtige und Wesentliche, das ihm, dem Touristen, widerfahren kann: er wird von Stimmugen berührt, von Farben, von Gerüchen, von Formen, von der Essenz fremden menschlichen Lebens oder von der Substanz toter Steine"* (WN, 191). Dois exemplos desta mesma obra bastam para apresentar as capacidades descritivas de Andersch de quaisquer formas da natureza, quer miniaturais — uma flor do gelo — ou então em toda a sua grandeza: *"(...) jene bestimmte, sich nirgends mehr wiederholende Anordnung von sechs weißen Blütenblättern, die einen Reifen von gelben Fühlern einfassen, von gelben Staubfäden um einen grünen Fruchtkern, eine kreisende weiße Bewegung um gelb Flügelndes, den Tanz von weiß und gelb Blühendem um die Eruption einer Samenkapsel. (...); (...) Das Herz des Waldes bestand aus langen, silbernen Seen, silbern wie blind gewordene*

---

[1] É um crítico contemporâneo que, ao enumerar os raros estudos sobre a questão do espaço na arte narrativa, se refere a uma obra de 1934 de R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*: *"Robert Petsch führt in seinen Analysen zwei neue Begriffe ein: Lokal und Raum. Damit unterscheidet er zwischen rein topographischen Angaben einerseits und dem nicht meßbaren, sondern erlebten Raum andererseits"* (J. De Cort, "Das Raumgefüge als Gestaltungselement in der epischen Dichtung", in *Archiv Für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 207. Band, 122 Jhg., Heft 5, Januar 1971, p. 324).

[2] Cf. George Poulet, *L'espace proustien*, Paris, 1982 (1ª ed., 1963), pp. 92 ss.

*Spiegel, um die Seen war der Wald fast schwarz, aber gegen den unübersehbaren Horizont wurde er, aus Schwarz und Grau aufsteigend, immer heller blau, von jenem Blau, wie es im einem zarten Gelb, wie ein goldenes Gerät, das man mit weißen Schleiern verhängt hat".*

Na obra *Hohe Breitengrade* os grandes espaços do Pólo Ártico são apresentados na sua plenitude eufórica; mas para além das descrições cientificamente rigorosas e pormenorizadas dos fénomenos geológicos ou metereológicos e das impressões de cores e formas, dos jogos de luz e sombra na água e no gelo, o Eu narrador[1] reflecte sobre os efeitos "psicológicos e míticos" que tem sobre o viajante a contemplação de paisagens, animais, plantas e pedras. A sua entrega à beleza dos espaços da natureza polar é de tal forma profunda que, no posfácio, é expressa a ideia de que, à semelhança das teorias botânicas, zoológicas, hidrográficas, etc, sobre os diversos fenómenos existentes no Pólo Norte, igualmente seria necessário uma "teoria estética da natureza" (cf. HB, 157). O forte pendor de Andersch para a reflexão, qualquer que seja o objecto-estímulo, é evidente também nos relatos viagísticos, o que faz destas obras algo mais que simples reportagens; essa tendência é assim comentada pela crítica Lívia Wittmann que dedica a esse tema longo capítulo: *"Die exakt nuancierte Schilderung und Verblendigung von Naturerscheinungen oder einschlägigen Kupferstichen und Litographien sorgt nicht nur für die Anschaulichkeit eines spezifischen Naturphänomens oder topographischen Bereiches, sondern dient zugleich als kronkreter Anknüpfungspunkt für weitläufige lebensphilosophische Überlegungen"*[2].

No mesmo sentido destas conclusões se pode afirmar que a viagem significa para Andersch, para além de fonte de informação sobre os lugares visitados, também um espaço privilegiado de experiências positivas, de movimentos de descoberta, sendo uma possibilidade de autoconhecimento por parte do viajante, o qual, perante espaços desconhecidos, tende a debruçar-se sobre o espaço interior de si mesmo e sobre o mundo circundante. O acto de viajar adquire assim um âmbito muito vasto, ultrapassando os limites rigorosamente materiais e atingindo uma nova dimensão, a dimensão do espiritual. Assim se exprime o autor ao tentar responder à questão por

---

[1] Cumpre dizer-se que, como é afirmado numa nota final, este relato resultou das experiências recolhidas pelo autor como chefe de uma expedição de fimagens da Televisão Alemã em 1965, da qual foi realizado o filme *"Haakons Hosentaschen"* (cf. A.Andersch, HB, 209). A ilustrar a obra escrita, quarenta e oito gravuras coloridas de fotografias da competente autoria de Gisela Andersch, que complementam por meio de belíssimas imagens a atmosfera e a imensidade dos espaços de Spitzbergen descritos pelas palavras do autor. Tratando-se de um verdadeiro trabalho de equipa, é natural que a primeira pessoa do singular usada pelo narrador seja muitas vezes substituída pela forma correspondente no plural.

[2] L. Wittmann, *op. cit.*, p. 96.

que motivo se viaja: *"In Wirklichkeit reist man aus Ungenügen, aus Neugier, aus Unruhe. Jede Reise ist ein kritisches Unternehmen, eine Form der Selbstkritik, der Kritik an den Zuständen, in denen man lebt, der schöpferischen Unruhe, des Zwanges, sich der Welt zu stellen"* (RW, 104).

Após estas observações sobre os diversos lugares físicos que marcam alguns percursos anderschianos (pessoais e ficcionais), facilmente se pode concluir que o escritor, ao tomá-los como um elemento realista integrante da estrutura narrativa, procede simultaneamente à sua esteticização. Desse modo, como que elabora, espontanea e assistematicamente, uma verdadeira estética do espaço; nesta cabe toda a gama de possibilidades reconhecidas por Bachelard como inerentes à categoria *espaço*, que vão da dialéctica entre espaços abertos e fechados e exteriores e interiores até à "topografia do ser íntimo", à "estética do oculto", isto é, às imagens e recordações armazenadas na imaginação ("a casa das coisas")[1]. Igualmente é possível deduzir das citações apresentadas que, do espaço concreto, real, descrito pelo(s) narrador(es) com grande abundância de pormenores e que constitui o pano de fundo das vivências e acções dos sujeitos actantes, emerge distintamente no universo pessoal e na ficção a atmosfera própria, única, de cada lugar. Assim tornam-se presentes ao leitor, dum modo impressionista sucessivas imagens que captam na totalidade e simultaneamente através de múltiplos detalhes o que podemos designar de "espírito dos lugares". Este facto é particularmente notório nos livros de viagens, como acentua Livia Wittmann, que descreve a técnica pictórica presente na imagética anderschiana: *"Stimmungsbilder, hier und da aufleuchtende suggestive Einzelheiten von Farben, Formen und Lauten schaffen die Atmosphäre, die dem Bericht seinen spezifischen Charaker verleihen. (...). Andersch* malt *hier das Bild regelrecht aus der Perspektive des dem Sichtbaren verpflichteten Maler-Konstrukteurs (...). Eine wirklichkeitsbezogene impressionistische Stilhaltung"*[2]. Em outro passo da sua crítica,a mesma autora defende a ideia de que uma das bases em que assenta a estética de Andersch é o "ambiente" *("Stimmung" )* caracterizador de uma certa "atmosfera", um "ambiente" peculiar: *"(...) und der Ästhetik Anderschs, nicht nach einem vorbedachten, strengen Entwurf zu arbeiten, vielmehr einer Stimmung nachzugeben, um die sich dann die Gestalten und die Handlung seiner Romane*

---

[1] Cf. Bachelard, *op. cit.*, pp. 18/19.

[2] Wittmann, *op. cit.*, pp. 97/98.

*herauskristallisieren*"[1]. É também a linguagem da pintura impressionista que é usada pelo crítico A. Bühlmann para caracterizar a atitude estética de Andersch no que respeita à descrição de lugares: "*Die Welt hinter einer Glasscheibe, einer durschsichtigen Folie zeigen denn auch meistens die Landschaftschilderungen in Anderschs Werk; die Umwelt als Vedute, als Gouache, als Stahlstich in die Entfernung gerückt und durch diffuses Licht, Dunst, Nebel, Regen oder Dämmerung verwischt und verschleiert*"[2]. É aliás este crítico que mais longamente insiste na importância do espaço-ambiente ("*Atmosphäre*") no universo anderschiano e que dá deste complexo conceito uma definição completa, relacionando-o com outros motivos nucleares: *Stimmung heißt Übereinstimmung mit der Umwelt, Einklang mit der Realität oder einfach Kommunikation mit der äußeren Wirklichkeit. Dieses Gestimmtsein ist nur möglich im Schwebezustand menschlicher Eigenschaften und Möglichkeiten, in der Atmosphäre der Freiheit. In ihr allein verwirklicht sich eigentliches Leben und schöpferisches Dasein. Andersch gehört nach seinem eigenen Bekenntnis zu den Künstlern, die jenen Äther von Stimmung brauchen, ohne den ihnen die Welt nicht lebendig und glaubhaft erscheint*"[3].

O próprio narrador do relato autobiográfico *Die Kirschen der Freiheit* inclui nas suas frequentes reflexões a categoria "*Stimmung*" ("*die Atemluft unseres Geistes*", KF, 86), como um elemento fundamental da natureza do homem e da sua relação com a realidade do mundo exterior: "*Zur Freiheit disponiert, schweben unsere Eigenschaften im Äther der Stimmung (...). Was uns umgibt, ist die Luft der Stimmung, die als ätherisches Element zugleich das ästhetische ist. (...) Als der Stimmung Ausgesetzte machen wir Kunst*" (KF, 85).

---

[1] *Id. ibid.*. L. Wittmann usa nesta afirmação quase as mesmas palavras que constituem a resposta de Andersch numa entrevista de 1967 à pergunta sobre qual era o seu ponto de partida para a escrita de um texto: "*Ich muß als erstes haben... etwas, was ich nicht näher bezeichnen kann. Das, was man Atmosphäre nennt, ich kann es nicht rational definieren. Das kann eine landschaftliche Atmosphäre sein oder die Atmosphäre eines...was weiß ich...einer Kneipe, oder...irgend etwas. Damit fängt es an. Und dann müssen Figuren da sein, die mich interessieren. Eine oder mehrere, das muß sich dann so langsam an das, was ich Atmosphäre nenne, ankristallisieren. Und aus dem muß sich dann einiges entwickeln*" (Pat Garian, "Berzona und Efraim", in *Westermanns Monatshefte*, Heft 11, November, 1967, p.54). A despeito (ou talvez justamente por causa) do tom um pouco hesitante e do teor aproximativo e modulatório desta afirmação, cremos ser ela a mais consentânea com a própria índole do factor estético denominado *Atmosphäre* ou *Stimmung*.

[2] Bühlmann, *op. cit.*, p.16.

[3] *Id., ibid.*, p. 28.

"Pintor" de impressões colhidas no real, Andersch revela-se simultaneamente criador de espaços imaginários, construídos na interioridade de cada figura. Uma vez que a apresentação da realidade objectiva oculta/desoculta uma realidade subjectiva, os objectos descritos elevam-se à categoria de símbolos, pelo que pode justamente falar-se, a próposito da arte anderschiana, de uma verdadeira simbologia do espaço, expressa numa linguagem que, sendo simbólica é, porém, acentuadamente realista (Bühlmann designa-a de *"Realistische Chiffren-Sprache"*[1]. São numerosos os espaços-símbolos nos vários textos, alguns dos quais foram já referidos; destacamos especialmente dois, simultaneamente idênticos e distintos na sua imensidade e solidão, nos seus horizontes vastos e imprescrutáveis: o mar e o deserto.

Nos romances *Sansibar* e *Die Rote*, o mar Báltico e a laguna de Veneza são, respectivamente, presenças constantes na consciência das personagens, fazendo parte intrínseca da sua vida: no primeiro, o mar representa para o jovem ajudante de pescador, personagem intencionalmente desprovido de nome próprio que introduz a sintagmática narrativa, a única via possível de evasão para alcançar o reino maravilhoso entrevisto nas leituras de Mark Twain: *"Der Mississipi wäre das Richtige, dachte der Junge (...). Man mußte weg sein, aber man mußte irgendwohin kommen (...) Erst dann ist man weg, dachte der Junge, wenn man hinter der offenen See Land erreicht"* (SG, 7). Esta figura—protótipo da fascinação da juventude pela aventura longínqua e simultaneamente vítima dum tempo de crise — concentra todos os pensamentos e desejos da sua ainda curta existência na ansiosa busca dum paraíso imaginado cuja designação constitui o título da obra[2]: *"Während er auf Rerik blickte, dachte er Sansibar, Herrgott nochmal, dachte er, Sansibar und Bengalen und Mississipi und Südpol. Man mußte Rerik verlassen (...), weil es Sansibar gab, Sansibar in der Ferne, Sansibar hinter der offenen See, Sansibar oder der letzte Grund"* (SG, 77). Neste romance, o mar é não só o cenário como imagem de beleza natural e o alvo dos sonhos dum jovem mas é também o próprio espaço determinante da evolução diegética: a fuga duma jovem judia perseguida pelo regime nazi e a salvação duma obra de arte oficialmente proscrita fazem-se através do Mar Báltico, a via da liberdade. O mar torna-se mesmo um espaço de euforia alargado a um nível cósmico e, simultaneamente, é um lugar de íntima esperança, indiciante da grandeza insondável do Universo que se

---

[1] *Id., ibid.*, p. 113.

[2] De notar que, não só nesta como em outras obras, é um elemento topográfico que é escolhido pelo autor para desempenhar a relevante função de título, o que demonstra o papel dominante da categoria *"espaço"* na arquitectura narrativa: *Alte Peripherie, Mein Verschwinden in Providence, Winterspelt.*

impõe à limitação da natureza humana, dominada pelo peso da ameaça: *"Erst jenseits des Hoheitsgebietes der Drohung, sieben Meilen von der Küste entfernt, auf einem Schiff nach Schweden (...), würde das Meer, zum Beispiel das Meer, sich wieder mit einem Vogelflügel vergleichen lassen, einer Schwinge aus eisigem Ultramarin (...). Bis dahin war das Meer nichts anderes als das Meer, eine bewegte Materiemasse, die man zu prüfen hatte, ob sie geeignet war, eine Flucht zu tragen. Nein, dachte Gregor, nicht vom Meer hängt es ab, ob ich fliehen kann. Das Meer trägt. Es hängt von Matrosen und Kapitänen ab (...). Es wäre einfacher (...) vom Meer abhängig zu sein, statt von den Menschen"* (SG, 8).

A magia do mar está também presente no horizonte luminoso da laguna veneziana, no romance *Die Rote*: para o velho pescador de *Die Rote*, figura reflectora cujos monólogos interiores encerram cada uma das quatro macro-sequências da obra, as águas da laguna veneziana constituem o centro em torno do qual gravita toda a sua existência exterior e interior, tanto os seus actos concretos como o movimento ondulante de pensamentos e sensações: *"das boot, die lagune, gestern waren die reusen leer, die frühe, (...), die kälte, die stange stoβ ich ins dunkel, die kälte, wenigstens martas schal, rosas schal, der nebel, das dunkel wasser, der nebel, ich gleite, aale, paludi della rosa, ich fühle mich schlecht"* (DR, 78).

Na narrativa *Diana mit Flötenspieler*, cujo cenário é a costa do Mar do Norte, mais precisamente uma das ilhotas frísias (as chamadas *"Halligen"*), o mar de baixios (*"Wattenmeer"*) sujeito ao fenómeno de marés de grande amplitude e o isolamento insular constituem a materialização da liberdade: para a protagonista em luta contra o regime nazi, é a única possibilidade de refúgio, para um aviador inglês caído durante a guerra em território inimigo é um esconderijo seguro: *"(...) sagte sie zu ihm: Sie können hier bleiben. Solange Sie sich im Watt aufhalten, sind Sie frei. Das ist Friesensitte"* (DF, in GL, 35); *"Nach trostlosen Minuten erst spürte sie, daβ sie frei war, wenn auch teuer freigekauft mit der Münze der Einsamkeit"* (GL, 38).

Estes são alguns dos momentos ficcionais em que é evidente como o mar constitui um espaço essencial na imagética anderschiana e desempenha por vezes funções simbólicas, para além de ser pano de fundo da diegese. Porém, antes de se constituir como elemento de ficção, fora já um aspecto essencial da vivência de Andersch na juventude: a possibilidade de visão do mar constituíra um dos secretos desejos do adolescente, que surge na evocação do relato autobiográfico atraído pela

vasta Natureza mas confinado às florestas das montanhas bávaras: *"Fortgehen, dachte ich, während ich das Brot aus meinem Rucksack kramte, immer weiter gehen, alles zurücklassen, neue Berge, Ebenen, und die nie erblickte See"* (KF,32). Constitui assim um momento de quase perfeita ventura a contemplação do mar, que pela primeira vez surgia perante os olhos do narrador, no horizonte sombrio e ameaçador da Alemanha de 1938: *"Suchte das Meer auf, das ich nun endlich sah, grellblau hinter den roten Riesentürmen von Wismar,*[1] *opalgrau jenseits der Deiche von Husum. (...) Über der Kimmung, weit im Westen, zerging eine Wolke im Äther"* (KF, 56, sublinhados nossos).

A vastidão e a solidão das águas do mar e das regiões litorais são pois um motivo recorrente em várias obras e o mar representa na estética anderschiana o principal espaço simbólico da liberdade. Segundo Bühlmann, contudo, a "fascinação" pelo mar que domina as personagens ficcionais, para além do lado positivo da possibilidade de fuga a situações de opressão ou compromissos limitadores da liberdade individual, pode conter uma ameaça fatal (em *Sansibar* o pai do jovem foi vítima do mar, em *Diana mit Flötenspieler* é evocado o destino do poeta inglês Shelley, afogado nas águas da baía de Spezia)[2]: *"Diese todesgefährliche Faszination des Meeres, das Rufen der unheimlichen See, ist bei Andersch gleichsam die Nachtseite der Freiheit"*[3]. Porém o crítico conclui o seu comentário com palavras que definem justamente a atitude interior do indivíduo Andersch e simultaneamente do artista perante a insondável imensidade do mar: *"Aber die Verlockung der offenen See und die Vision des kimmerischen Todes in der Faszination der Freiheit hat Andersch selbst zweifellos bedrückend heimgesucht"*[4].

A mesma conotação de ânsia de liberdade, limitada embora por força das condições inerentes ao ser humano, está contida no motivo do deserto —*"Die Wüste"*, com a variante *"die Wildnis"*, conceito que na poética anderschiana corresponde a lugar ermo, o espaço ideal de liberdade. A descrição da vivência do indivíduo Andersch como ser momentaneamente livre, ligada à topografia específica dum lugar isolado e selvagem, constitui o instante nuclear e a razão última da escrita da obra-

---

[1] Anote-se igualmente o diálogo intratextual construído sobre o elemento espacial *"Turm"*, usado insistentemente com acentuado valor simbólico no romance *Sansibar* .

[2] *Cf.* Bühlmann, *op. cit.*, p. 143. Como nota curiosa e exemplificativa da tendência de Andersch para as referências culturais, sobretudo literárias, lembramos o facto de ser um poema de Shelley — *"The cloud"*, um dos textos incluídos no seu volume *Mein Lesebuch.*

[3] *Id., ibid..*

[4] *Id., ibid.*, p. 145.

-confissão *Die Kirschen der Freiheit*, já analisada neste trabalho. Como concluímos, a simbologia do lugar deserto como cenário do acto decisivo de uma existência — a deserção — que preenche a parte final do relato, é clara e minuciosamente expressa pelo Eu narrador, que faz uma descrição realista da paisagem "cada vez mais romântica" mas inabitada, bela mas sombria, uma "terra de ninguém", palco de ausências e eventualmente de morte. São aliás frequentes as expressões de Andersch pertencentes a este campo semântico para caracterizar o que está compreendido nos conceitos *"Wüste"/"Wildnis": "toter Punkt", "toter, leerer Platz", "Niemandsland", "am Ende der Welt, am Ende des Lebens"*. Bühlmann comenta a atracção do escritor e das suas figuras por locais remotos e desertos (a ilha isolada da condessa Diana), ou tão densamente habitados que o indivíduo como que se perde: no dédalo inextricável das ruelas de Veneza, como a heroína de *Die Rote*, tentando encontrar-se a si mesma num lugar pleno de mistério, ou o herói de *Efraim*, no anonimato das praças de Roma e do metropolitano londrino:*"Eine tote, leere Wildnis am Ende der Welt ist der Ort der Freiheit. Aber Andersch liebt dieses Niemandsland. (...). Wie Andersch selbst, sind auch seine Helden alle Deserteure, und* Deserteure sind Leute, die sich selbst in die Wüste schicken, *schreibt er in* Kirschen der Freiheit.[1] Nesta mesma obra o próprio autor, antecipando porventura cenários de obras futuras, enumera diversos lugares onde vive a liberdade: *"Die Freiheit lebt in der Wildnis. Ich ziehe mich gerne in Wildnisse zurück. Ich meine damit die Uferlinie des Wattenmeeres bei Kampen (...), ich meine die Felsen von Cap Finistère, das Tal des oberen Tet in den Ostpyrenäen (...) und die großen Wälder von New Hampshire und Maine. Auch jene Viertel der ganz großen Städte meine ich, in denen die Häuser zur Wildnis werden, wie es in Rom geschieht (...)"* (KF, 112).

Nos livros de viagens os motivos do mar e do lugar deserto fundem-se para dar origem a descrições eufóricas dum mundo natural ainda pleno da beleza e pureza originais, e a reflexões mais elaboradas sobre a viabilidade da liberdade, confrontada com uma nova realidade imposta pelos limites físicos dum lugar extremo situado "no fim do mundo": Andersch apresenta no próprio subtítulo de um dos relatos viagísticos, *"Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze"*, o conceito espacial de fronteira e dele dá a sua original interpretação no corpo da obra. Começando por citar as palavras do próprio escritor numa recensão crítica a uma obra de W.Koeppen, Bühlmann evidencia a existência na escrita anderschiana do "mito da fuga" que, sendo um motivo dominante na literatura alemã do pós-guerra (em W.Koeppen, por

[1] *Id., ibid.*, pp. 49/50.

exemplo), adquire particular relevância na mundividência estética de Andersch: "Fortzugehen in die Wüste, das Synonym für Reinheit, Strenge, Schweigen, die Chiffre der Einsamkeit. *Es ist offensichtlich, daß Andersch hier vor allem das* innerste Geheimnis *seines eigenen Schaffens formuliert (...). Der Mythos eines erstrebenswerten und erlebbaren Ortes und Zustandes absoluter Freiheit ist das* innerste Geheimnis *seiner eigenen Dichtung. Seine permanente Geste des Fortgehens an die Grenzen der Welt und des Lebens ist ein Suchen nach der Realität dieses Mythos. Die Reisebücher* Wanderungen im Norden *(1962) und* Hohe Breitengrade *(1969) sind Zeugnisse seiner eigenen Suche nach jenen Wildnissen an den Grenzen, nach der Stimmungslandschaft der Freiheit".*[1]

Citamos de uma destas reportagens de viagem apenas um dos inúmeros passos descritivos que podem exemplificar o agudo sentido do espaço revelado por Andersch — do macro-espaço, na pintura descritiva de vastos horizontes e do micro-espaço, no recorte miniatural de objectos; esta percepção permite-lhe transmitir objectivamente a magia única de um dado lugar que impressionou a sua subjectividade: *"Ich erinnere mich nicht mehr genau, wo zum erstenmal der Eissturmvogel auftauchte, aber sicherlich geschah es hier, vor der Wolken- und Nebelwand, welche die Küste verbarg, daß er auf einmal um das Schiff strich. Auf dem Meer war es schön, nicht gerade sonnig, aber doch helles Wetter, das Schiff hielt Abstand von der Küste, vor der Eisfelder lagen, Eisfelder und darüber Nebelbänke uns noch höher Perlmuttergewölk, als der erste Eissturmvogel flach über einem flachen Wellental heranglitt, in der gleichen sanften Kurve, welche die Woge nach oben beschrieb, sich hob, um sich wieder in die Mulde der nächsten — oder war es die gleiche? — sinken zu lassen. Der Vogel, der niemals ruht, der immer fliegt, wenn der Wind weht."* (HB, 22).

Nesta obra a imensa paisagem gelada de Spitzbergen é a própria imagem do infinito, a consubstanciação da ideia de liberdade, de que o vento, a onda e a ave são para Andersch os principais *"Leitmotive"*. É também *"ein Horizont aus ungeheurer Einsamkeit"* ( *Cf.* HB, 109), onde o narrador "perde o seu sentido do tempo e a memória" (HB, 110) e, na interpretação de Bühlmann, um lugar onde o homem sente

---

[1] *Id., ibid.*, p. 51. A confirmar a sua atracção por espaços ermos junto de fronteiras, registe-se a resposta de Andersch numa entrevista, justificando a sua expedição ao Pólo Norte, em 1965, com uma equipa de cinema que filmou a zona de Spitzbergen e das sete ilhas descritas na obra *Hohe Breitengrade: "Ich wollte einmal in meinem Leben an die Packeisgrenze kommen"* (Pat Garian, *A. Andersch*, "Berzona und Efraim", *in Westermanns Monatshefte*, H. 11, November, 1967, p. 54).

a impressão do nada, da ausência do tempo e tem um pressentimento da eternidade; é, em suma, uma região-limite, à margem da vida e da civilização.[1] O espaço polar dos glaciares configura pois, simultaneamente, a visão dupla de horizontes abertos e do traço de uma fronteira que leva o homem a confrontar-se com a sua finitude e com o desejo de ultrapassar a sua condição de criatura limitada. Dialecticamente, Andersch eleva a simples noção de fronteira à categoria de ideia-base duma antropologia do espaço que define mais rigorosamente a sua concepção utópica da liberdade: *"Als unvorstellbar gilt, der Mensch könne sich aus freiem Entschluß zurückziehen. Grenze sind dazu da, überschritten zu werden: dies gilt als Lehrsatz und als Schicksal, am unerbittlichsten bei denen, die von Freiheit sprechen; den furchtbaren Widerspruch zu ihr, der in einem Zwang zum Überschreiten steckt, bemerken sie nicht. Freiheit wäre da, wo wir an einer Grenze sagten: es ist genug. Es reicht uns. Dies ist meine Utopie, und sie ist so gut wie jede andere"* (HB, 43). Mais adiante no mesmo texto, um momento dialógico regista o comentário do sujeito narrador à questão posta a si mesmo como uma provocação sobre a dualidade aparentemente contraditória liberdade/fronteira: *"Danach blieb die Wüste leer. Sie wird überflogen: das gilt nicht . Die Packeisgrenze im Norden ist eine Grenze, an der wir gesagt haben: es ist genug. Es reicht uns"*(HB, 87).

É esta experiência da fronteira, da ultrapassagem duma linha de risco, vivida pela personagem feminina Äsa[2], que se destaca num momento narrativo do texto (cf. HB, 108/9); é a vivência dum limite extremo permitido, para além do qual a ousadia do homem se confronta com o perigo da solidão e da morte. Na concepção de Andersch o homem, ao deter-se ante a fronteira polar, que é arriscado ou mesmo impossível ultrapassar, pode experimentar a sensação de plenitude e liberdade. Uma recensão crítica logo após a publicação da obra releva este aspecto, geralmente ignorado pelos críticos: *"Dieser Gedanke*[3] *färbt den Bericht. Er gibt den Schilderungen von Oberflächen von Äußerem — er gibt dem Sinnlichen die Dimension des Geistigen (...); Reisebericht, Bericht vom Menschen in seiner Bewegung an Grenzen hin, über eine*

---

[1] Cf. Bühlmann, *op. cit.*, p. 52.

[2] Confronte-se esta personagem, mais uma vez numa relação intertextual dupla muito clara, com a figura ficcional Käthe de *Winterspelt* e com a pessoa real que é seu modelo, Gisela Andersch, cujas relações de semelhança analisámos no texto *Böse Träume*, assim como as profundas implicações do conceito de fronteira na trama diegética do romance (*vd. supra*, Cap. III, 8).

[3] O recensor transcreve antes as citações que apresentámos *supra* referindo-se, portanto, à ideia de fronteira.

*Grenze weg; Nachdenken über Maß im Maßlosen. (...).* Hohe Breitengrade *ist ein wunderbar humanes Buch — auf die Selbständigkeit des Menschen, auf seine innere Freiheit bezogen"*[1]. Igualmente um comentário radiofónico de 1970 a propósito da prosa de Andersch termina com a citação de *Hohe Breitengrade* sobre "a utopia da liberdade na fronteira do glaciar", que merece ao seu autor as seguintes considerações impregnadas dum certo moralismo: *"Das sind ermutigende Worte, wieder aus dem Gedanken der Freiheit entwickelt — diesmal der Freiheit zur Selbstbescheidung, nicht zum Glück im Winkel, sondern zur Askese. Die* Utopie *von A. Andersch ist das Ergbenis einer Erfahrung, über die wir nachdenken sollten"*[2].

A atracção pela atmosfera de fronteiras comum ao próprio Andersch e a muitas das suas figuras está patente mesmo numa personagem fantasmática criada pelo escritor numa história de 1958 que ele classifica de *"Geistergeschichte"* e cujo cenário é a região das Ardenas, o mesmo do romance muito posterior *Winterspelt*, onde também se movem, como vimos, figuras apaixonadas por zonas fronteiriças; trata-se do conto *Die letzten vom* Schwarzen Mann, em que a descrição duma paisagem imensa, oculta e isolada deixa antever, já em 1958, a sensibilidade de Andersch à magia do espaço, o seu sentido do "espírito dos lugares" e, por outro lado, o seu domínio da técnica descritiva considerada por ele mesmo como base da escrita literária:*"Die Straße führte oben auf dem Kamm hinauf, und von dort aus hatte man einen endlosen Blick über einen Ozean von flachen Tälern und Wäldern, die aus dem Westen herandrängten, von St. Vith und Malmédy. Ein ziemlich geographisches Gefühl. Roland liebte Grenzen, weil an ihnen die Länder unsicher wurden. Sie verloren sich in Wäldern, zerfransten sich in Karrenwegen, in Fußpfaden, unterm hohen gelben Gras, das niemand schnitt, in Sümpfen, Ödhängen, Wacholder, verrufenen Gehöften , Einsamkeit, Verrat und Busardschrei. Schnee-Eifel hieß das, Ardennen, Hohes Venn..."* (GL, 40/41, sublinhados nossos).

Pode dizer-se que um elemento fundamental domina a relação dos heróis e dos narradores anderschianos com o espaço: o elemento do escapismo; a ideia de fuga em busca de novos horizontes por vezes ermos e distantes é inerente à acção dos protagonistas da ficção romanesca e também do Eu narrador de *Die Kirschen der Freiheit* e *Hohe Breitengrade*. Neste relato viagístico esse torna-se mesmo o motivo

---

[1] *Vd. "A. Andersch. Zu seinem Buch* Hohe Breitengrade", in *Neue Zürcher Zeitung*, Nr.642, 26/10/1969, p. 49; o autor é designado apenas pelas iniciais Wb).

[2] Horst Rüdiger, *"Reflexion über den Roman als Thema des Romans. Über die Prosa von A. Andersch"*, in ÜAA, 1980, p. 46.

central, explícito na transcrição de excertos de uma obra sobre Fridtjof Nansen, o explorador da região polar descrita na obra: *"Er war überzeugt, daß der Schlüssel zum Schicksal des Menschen in der Persönlichkeit liegt, darin, daß er individuellen Charakter entwickelt, und daß der Mensch nur im Schweigen und in der Einsamkeit der Wildnis, allein mit der Natur hoffen kann, sich selbst zu entdecken. Ohne Zweifel gibt es ein Element von Eskapismus in dieser die Seele suchenden nordischen Haltung, und in der Tat war Flucht für Nansen eine Notwendigkeit"* (*apud* HB, 117/8). Tal como podemos inferir da leitura dos textos analisados, estas palavras são rigorosamente aplicáveis à vivência de Andersch e das suas figuras que consiste essencialmente na fuga para espaços isolados susceptíveis de oferecerem refúgio e possibilidade de autodescoberta.

Destas considerações sobre a concepção estética do espaço na obra de Andersch, pode concluir-se que a sua arte descritiva é de natureza fortemente visual: a realidade palpável do mundo — objectos e acontecimentos, mas também sentimentos e estados de alma — não é apresentada de modo abstractizante mas apreendida fisicamente pelo olhar, revelando para além do factual algo de mais profundo, isto é, a sua essência autêntica. Esta constatação leva Bühlmann a reconhecer nas descrições de Andersch as técnicas e os traços das artes fotográfica e fílmica:[1] *"Das Gezeigte wird dadurch zur Chiffren-Sprache einer tieferen Wirklichkeit. Deutung und Analyse geschieht häufig nicht durch Kommentar, durch Dinge und durch die Art und Weise des Zeigens"*[2]. Deste modo, a descrição objectiva dum espaço ou dum motivo da natureza, a enumeração dos pormenores relativos a um fénomeno físico significam, isto é, são sinais de alguma coisa para além da sua mera realidade aparente, o que é demonstrado pelo mesmo autor: *"So ist in Anderschs beschreibender Prosa immer wieder von Zeichen, Signalen, Chiffren die Rede. Die Dinge der sichtbaren Realität sind ihm Geheimzeichen einer verborgenen Wirklichkeit, die es zu ergründen gilt (...). Ein einzelnes Phänomen, ein Ding, eine Farbe, eine Form, ist für Andersch wesentlich als Bedeutendes, als Signal eines Sinnbezuges (..). Anderschs Forderung nach Genauigkeit, nach wissenschaftlich exakter Deskription des Seienden dient also letztlich der Suche nach einer Wirklichkeit zwischen und hinter den Dingen"*[3].

---

[1] Cf. Bühlmann, pp. 129 ss.

[2] *Id., ibid.*, p. 133.

[3] *Id., ibid.*, pp. 114/115.

## 2. A experiência do *tempo* e do *espírito da época* na consciência subjectiva

Tomando como pressuposto as considerações gerais expostas no capítulo I sobre as implicações da categoria *tempo* na literatura narrativa, especificamente na escrita autobiográfica, limitar-nos-emos neste ponto do nosso estudo a focar numa perspectiva global o que nos parece mais relevante para caracterizar a mundividência de Andersch no que respeita à vivência do tempo. Da análise do factor temporal nas diversas obras abordadas, a que procedemos com a minúcia possível, pode facilmente deduzir-se que,através de experiências vividas num dado momento, o fluir do tempo e a projecção deste na consciência individual são motivos que constituem por si mesmos o núcleo de toda a escrita pessoal e, consequentemente, o tema permanenete da obra autobiográfica anderschiana (e também mesmo da ficção). O modo de consciencialização do tempo por parte de Andersch autobiógrafo e das suas figuras de ficção não implica tanto a reflexão filosófica sobre a identidade abstracta *tempo*, como antes foca a perspectivação do tempo vivido no sentido concreto, histórico e psicológico, a *"durée"* bergsoniana; trata-se da interacção entre o indivíduo e o período da história que enquadra a sua existência física e moral e, consequentemente, a sua reacção pessoal perante as marcas da passagem do tempo fixado na memória, tempo que se impõe à sua consciência em forma de passado, o tema recorrente. Na citação de W. Faulkner usada como epígrafe do romance *Winterspelt* — *"Das Vergangene ist nie tot; es ist nichteinmal vergangen"* — estão consubstanciadas a atitude de Andersch face ao passado e a motivação nuclear da sua literatura.[1]

O tratamento literário dado por Andersch às experiências passadas não obedece, como demonstrámos já, a um processo de ordenação intencionalmente cronológico (como é o caso das autobiografias tradicionais); há uma recusa evidente da

---

[1] A próposito desta visão do passado, datada dos anos trinta, é curioso citar uma declaração recente dum escritor português que nas suas obras se confronta com a memória do passado de todo um povo, portanto na forma de passado colectivo. Afirma José Saramago numa entrevista: *"Toda a História é História Contemporânea. Isto é uma revolução no modo de olhar os factos, aquilo a que chamamos passado (...). Eu tomo toda a História como História Contemporânea. Penso que tudo aquilo que eu sou, e tudo aquilo que nós somos, não depende apenas do que pensamos e nos acontece hoje, mas de todo um tempo passado (...). Acho, portanto, que todos somos feitos muito mais de passado do que de presente (...). Tendo eu esta ideia, tomo todo um tempo que é meu tempo. Não vivo apenas o dia de hoje . Viveria, se fosse capaz, todo o tempo passado, porque esse tempo está presente em mim, em tudo aquilo que sou"* (José Saramago, entrevista conduzida por João Garcia, in *"O Jornal Ilustrado"*, suplemento de "O Jornal", nº 739, 21-27 de Abril de 1989, pp. 44/5).

cronologia linear, pelo que é predominante na sintagmática diegética a interpenetração de vários momentos apresentados em dois ou mais planos temporais como reflexo vivo da pluridimensionalidade da vida. Pode falar-se de um tempo politemporal construído pela memória e que é expresso em forma de movimento pendular: com efeito, no decurso das reminiscências, a acção da memória vagueia num movimento de vaivém que, como vimos, condiciona a "desordem" mais arbitrária na reconstituição do passado através da escrita. Disto é o exemplo mais significativo o facto de Andersch, pouco tempo antes da morte, se ter fixado numa das suas primeiras recordações em *Der Vater eines Mörders* que acabou por ser a última obra publicada em vida, enquanto a primeira obra editada (o relato *Die Kirschen der Freiheit* ) focava acontecimentos vividos num tempo muito recente relativamente à sua escrita. Esta constatação leva-nos a considerar a obra autobiográfica de Andersch como um todo em que os tempos evocados, os mais díspares e dispersos, constituem um tempo plural face ao qual, pela impossibilidade e inutilidade de narrar "tudo", O Eu narrador funciona como instância selectiva, destacando determinados momentos, estabelecendo prioridades[1], impondo uma ordem *sui generis*. Assim, mantendo embora as devidas distâncias, pode afirmar-se em relação à escrita pessoal de Andersch o que o crítico Jean Poulet escreve sobre a obra de Marcel Proust, o modelo por excelência da ressurreição do passado através da estilização literária: *"Aussi peut-on dire de l'oeuvre entière de Proust ce que, dans* Les Plaisirs et les jours, *il disait lui-même de certaine époque de sa vie, que c'était* une suite coupée de lacunes"[2]. Na análise feita, em que procedemos ao levantamento desses momentos diversos, verificámos a insistência quase obsessiva em apenas alguns determinados e ainda a importância da função da memória associativa, aliás muito à maneira de Proust, o que teremos ocasião de aprofundar.

Importa interrogarmo-nos sobre uma questão: se a escolha do material autobiográfico literarizado revela alguma arbitrariedade ou se, ao contrário, obedece a uma intencionalidade específica. Do já analisado facilmente se conclui que Andersch evoca, voluntariamente, apenas certos períodos do seu tempo vivido, abrindo por isso muitas lacunas na reconstituição do passado. É justamente a localização temporal e a própria natureza dessas reminiscências o que define o tipo de evocação anderschiana; o

---

[1] Cf. Carlos Reis, *op. cit.*, 1987, p. 389.

[2] Jean Poulet, *L'espace proustien*, *op. cit.*, 1963, pp. 53/54.

escritor concebe a passagem do tempo, e consequentemente a dinâmica temporal da escrita, não como uma linha regular de momentos sucessivos de valor uniforme, mas antes como uma curva oscilante com pontos climáticos de tal modo relevantes, que podem determinar toda a sua existência. Assim se deve entender a concentração da memória em certos anos-chave: 1928 (VW), 1933 (as histórias de F.Kien), 1944 (KF, WI, FE), 1945 (igualmente algumas histórias de F. Kien). No mesmo sentido devem ser lidas as seguintes palavras retiradas dum curto texto do seu espólio — *"Der Erzählte"* —, palavras que são um testemunho muito simples e directo do seu processo evocativo, amplamente demonstrado nos textos que analisámos, alguns aqui referidos: *"Ich habe ein schlechtes Gedächtnis. Ich erinnere mich nicht an mein Leben. Ich erinnere mich an Augenblicke meines Lebens. Mein Leben verdichtet sich für mich in Erinnerungen an Augenblicke. Schon* Die Kirschen der Freiheit *liefen auf einen Augenblick zu. Sie beschrieben den Prozeß eines einzigen Augenblickes. Nachträglich sind mir noch ein paar Momente dieses Prozesses eingefallen. Der Leser kann also, wenn er will, diese Nachträge in sein Exemplar* Kirschen *einkleben"*[1]. Esses "aditamentos" a que Andersch alude nesta comunicação um tanto irónica com o leitor são os contos de Franz Kien.

Em toda a escrita anderschiana, quer ficcional quer autobiográfica, o tempo pessoal narrado em forma de momentos evocativos transfigurados literariamente emerge de um tempo histórico real facilmente referenciável nas suas convulsões político-sociais; reflecte assim uma realidade vivida por numerosos indivíduos neste século e que alguns filtraram através da sua subjectividade dando dela uma visão literária pessoal. Como afirma Wehdeking, associando Andersch-poeta à figura do escritor americano Edmund Wilson que lhe inspirou o poema *"In E.Wilsons Haus"*, (cf. EHB, 63-65), ambos se situam sob a égide da busca proustiana do tempo perdido: *"Was Andersch an Wilson so anzieht haben beide bei Proust gelernt: sehr persönlich und psychologisch sensibel zu erinnern; beide bleiben aber auch den sozialen Fragen der Zeit kritisch und unüberhörbar verbunden"*[2]. A responsabilidade de todo o escritor perante "as questões do seu tempo" assumiu-a totalmente Andersh na prática literária

---

[1] In *Kürbiskern* 1/1981, p. 114.

[2] Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 143.

e resumiu-a numa única frase: *"Die Literatur ist Arbeit an den Fragen der Epoche, auch wenn sie dabei die Epoche transzendiert"* (BK, in AAL, 217).

Como já tivemos ocasião de ver, cada evocação pessoal de Andersch tem como pano de fundo um evento real, de tal modo que a leitura integral da sua obra proporciona como que o desdobramento de um painel onde pode ser reconstituído o fluxo temporal da história. A relação de polaridade do autobiógrafo com o tempo e o *seu* tempo pode encontrar-se logo no relato de 1952: num primeiro momento, é patente a consciência dolorosa da perda do sentido do tempo por impossibilidade de integração do Eu na realidade contemporânea e consequente fuga para a sua interioridade; posteriormente manifesta-se, no pólo oposto, a sensação de domínio do tempo, no instante supremo da decisão de desertar por motivos ideológicos e morais — o único instante de liberdade possível. Assim, a interioridade do Eu narrador em 1938, ano que marca um momento de apogeu nacional-socialista, é apresentada em função da vivência do tempo: *"Aber die Szene wurde immer leerer, die Zeit verlor sich immer mehr ins trübe Licht (...). Es gab keine Zeit mehr. Für mich nicht"* (KF, 55/6). A esta imagem disfórica da degradação de um tempo que se esboroa na consciência do sujeito corresponde, por contraste, o estado de euforia expresso mesmo no final da obra com as palavras seguintes: *"Sie sollen warten, dachte ich. Ich habe Zeit. Mir gehört die Zeit, solange ich diese Kirschen esse"*. (KF, 130).

A importância do factor *tempo* na obra de Andersch é salientada por Guy David John que, de acordo com a temática do seu trabalho, estuda as reacções do intelectual anderschiano[1] ao fluir do tempo na sua relação com a permanência do espaço e conclui que o processo intelectual da experiência do tempo e do confronto com o tempo é um motivo fulcral na escrita de Andersch. E especifica: *"Das Motiv der Reise ist bei Andersch oft eine Reise in die Vergangenheit. Der Intellektuelle ist von seiner Vergangenheit fasziniert und fühlt sich gezwungen, Orte wiederaufzusuchen, wo er früher gewesen ist"*.[2]

---

[1] Lembramos que são intelectuais quase todas as personagens de Andersch.

[2] G. David John, *art. cit.*, 1977, pp. 58/9.

Como vimos, o fenómeno entre as categorias de tempo e espaço a que a teoria literária dá o nome de cronótopo[1], elemento literário sempre mais ou menos presente em todas as narrativas, pode ser tão intensificado que leva ao desaparecimento de fronteiras entre ambas e à total integração de uma na outra. Este fenómeno está bem patente num curto texto já referenciado cujo título definitivo, *"Drei Phasen"*, (assim como o original *"Anfang und Ende"*) contém o elemento denunciador do movimento temporal; nele se pressupõe uma sucessão de espaços correspondentes aos diversos tempos diegéticos. Numa outra perspectiva, mais elaborada esteticamente, se situa um passo da narrativa *Mein Verschwinden in Providence*, o qual pode ser considerado um modelo perfeito da acção do fluir do tempo sobre um dado espaço, com efeitos de ordem psicológica no Eu vivencial: em dois momentos distanciados de muitos anos, o mesmo lugar — o campo de Fort Kearney em Rhode Island — é vivido pelo prisioneiro Andersch e revisitado pelo protagonista T., portanto revivido por força da memória; não só se projecta no mesmo cenário a erosão do tempo[2], mas os efeitos dessa usura são visíveis na alma de T. que, com supresa evidente, toma consciência clara da indiferença sentida perante um espaço de tão profundo significado na sua vida passada. *"Ich blickte, nach 25 Jahren, wieder auf: den weißen Leuchtturum in der Mitte des Fahrwassers, die niedrigen Hügel (...), die Öffnung der Bucht zum Meer. Ich empfand nichts"* (MVP, 241).

No plano puramente ficcional, é a figura de Efraim no romance homónimo que ilustra esse fenómeno do regresso a um certo espaço num outro tempo e também a acção do fluir temporal sobre o espaço exterior de uma casa ou de uma rua e sobre a interioridade do Eu vivencial. Tal como T., Efraim experimenta quase indiferença, uma certa frieza afectiva diante duma casa em Berlim, onde nascera e vivera com seus pais desaparecidos, lugar que revia passados quase vinte anos: *"Zum erstenmal kommt mir der Verdacht, daß diese ganze Gegend hier, diese Villen in ihren Gärten (...), daß alle diese Dinge sich überlebt haben. Sie sind noch da, liegen lautlos unter einem*

---

[1] Lembramos a definição de cronótopo, segundo M. Bachtin. *"No cronótopo literário tem lugar a fusão dos conotados espaciais e temporais num todo dotado de sentido e concretude. O tempo que se faz denso e compacto torna-se artisticamente visível; o espaço intensifica-se e insinua-se no movimento do tempo, do entrecho, da história"* (*apud* Carlos Reis, *op. cit.*, p. 133).

[2] *Cf.* Carlos Reis, *op. cit.*, pp. 132/3.

*leeren Herbsthimmel, aber sie sind nicht mehr lebendig.* (EF, 25/26); *"In unserem Haus in Wannsee habe ich wenigstens ein paar alte Erinnerungen aufgefrischt, aber an meine Eltern beispielsweise habe ich mich dort nicht lebhafter entsinnen können als an jedem anderen Ort in der Welt. (...) Ich werde kein zweiteswal hier herauskommen"* (EF, 32). Assim, a diferença entre a imagem na recordação de Efraim e a realidade presente mostra a passagem do tempo: por exemplo, a velha casa está ainda de pé mas em muitos aspectos está mudada relativamente ao tempo da sua infância: *"(...) ihre weiß-rosa und braun-goldenen Blüten hängen schon erloschen, von den ersten kalten Regengüssen des Herbstes schon verwaschen"* (EF, 26). Mas é sobre os sentimentos que é mais visível a acção erosiva da passagem do tempo, pelo que o protagonista se sente vazio de um passado: *" Es gibt keine Spuren mehr, ich, ich besitze nicht die Spur einer Vergangenheit. (...). Ich übertreibe: man gibt mir das Haus meines Vaters zurück. Aber das Grab meines Vaters kann man mir nicht zeigen. Und es hat mich nicht erregt, es hat mich nicht zornig gemacht, ich habe nichts gefühlt, nichts, nichts, nichts"* (EF, 45). O crítico G. John justifica as sensações da personagem Efraim considerando-as paradigmáticas do sentir do próprio escritor: *"Raum und Zeit verbinden sich also bei Andersch miteinander. Der Raum weist auf die Vergänglichkeit hin, weil die Welt sich ständig ändert. (...). Die Reise in die Vergangenheit bleibt eine Reise in die Erinnerung".*[1]

Contrastando até certo ponto com a vivência do tempo revisitado como um tempo morto e não despoletador de sentimentos fortes, experimentada pelos protagonistas destas duas obras, está porém a atitude global de Andersch face ao passado, encarado como um espaço de tempo permanentemente presente em todos os instantes do fluir temporal, tal como evidencia a frase de Faulkner por ele adoptada. Independentemente do contexto em que foi pronunciada por Faulkner[2], é evidente que Andersch, ao usá-la como epígrafe do romance *Winsterspelt* — a ficcionalização de um momento histórico da Alemanha cuja realidade é "corrigida" e ultrapassada pelo jogo da imaginação —, revela a necessidade imperiosa de manter presente um tempo definitivamente passado, para que este jamais seja esquecido. É, pois, indício da

---

[1] G. D. John, *op. cit.*, p. 60.

[2] Temos conhecimento de que a frase pertence a uma entrevista concedida por Faulkner a um jornal, em 1934, contudo não nos foi possível a sua leitura.

urgência dum árduo trabalho da memória, "trabalho de luto e tristeza" pelo sucedido (*"Trauerarbeit"*, na expressão de Alexander e Margaret Mitscherlich), com o fim de ser conseguido o domínio consciente, a assunção plena do passado. Reportando-se à temática global de Andersch, Wehdeking cita Mitscherlich[1], definindo a "missão" do escritor: *"Andersch hat mit seinem beharrlichen Rekurs auf das düsterste Kapitel deutscher Geschichte, angefangen mit den* Kirschen *bis zum* Vater eines Mörders, *in unverminderter Aktualität Trauerarbeit versucht. (...). Er trägt exemplarisch zum reiferen Geschichtsbild einer neue Generation bei, das Margarete Mitscherlich noch 1977 in einem Nachwort fordert*: Erst nach Durcharbeitung seiner Vergangenheit ist ein Volk imstande, aus seiner Geschichte zu lernen, dem Wiederholungszwang zu durchbrechen und notwendige gesellschaftliche Veränderungen und Erneuerungen durchzuführen"[2]. Nestas frases consubstancia-se o trabalho de Andersch e de quase todos os escritores do pós-guerra, que na sua escrita realizaram o que é designado de *"Vergangenheitsbewältigung"*.

O controverso poema de 1976, *artikel* 3/3, que constitui a resposta de Andersch à questão lançada pelo jornal *Frankfurter Rundschau* sobre a possibilidade de nos anos de 1975/76 haver ou não um debate cultural na R.F.A., e que refere a lei de discriminação profissional por motivos políticos (*"Radikalenerlaßgesetz"* ou, simplesmente, *"Berufsverbot"*) demonstra, para alguns críticos de um modo excessivo e injusto, como Andersch, passados trinta anos sobre a queda do nazismo, mantém bem viva a recordação desse tempo. O poema constitui uma advertência, eventualmente demasiado radical mas extremamente sincera, relativamente aos perigos do regresso, na actualidade da R.F.A., à repressão da liberdade de pensamento e expressão: *"ein volk von/ ex-nazis/ und ihren/ mitläufern/ betreibt schon wieder/ seinen lieblingssport/ die hetzjagd auf/ kommunisten/ sozialisten/ humanisten/ dissidenten/ linke/*.(EHB, 109/10). A escrita torna-se assim uma arma contra o risco de obliteração da memória, arma que Andersch usou incessantemente partindo da sua experiência existencial.

---

[1] A obra referenciada é a seguinte: Alexander und Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*, München, 1967, 1977.

[2] Wehdeking, *op. cit.*, pp. 64/5.

## 3. A função da memória na reconstituição literária do passado

*"Erinnerungen, meistens gleichgültige, bilden unbekannte Strukturen des Ich, werden vergessen, kommen zurück, verschwinden wieder. In einer einzigen Weise gewinnen sie Dauer: im Kunstwerk.* (A. Andersch, 1972, BK, 85/6).

É sobre o tempo da memória, um tempo cheio de eventos vividos, que assenta a estruturação de todos os textos reminiscentes. O Eu autobiográfico reconstitui o tempo existencial, enquanto as personagens de ficção possuem igualmente o seu tempo subjectivo próprio: aquele exprime os seus conteúdos psíquicos, o tempo da consciência, por meio da evocação conscientemente assumida através da expressão na primeira, por vezes também na terceira pessoa; estas expressam-se por meio de monólogos interiores ou do discurso indirecto livre, que podem preencher várias páginas do "tempo de narração". Da importância teórica dada por Andersch ao papel da memória em toda a obra literária e na sua própria é testemunho um ensaio já por nós referido, publicado pela primeira vez em 1972 com o título significativo *"Anamnese, Déjà-vu, Erinnerung"*,[1] que passamos a analisar, não só devido ao interesse que contém por si mesmo, mas também pelo seu valor sugestivo para a correcta interpretação dos textos já estudados. Estes podem ver-se como a face prática da teoria nele exposta, sem que tal signifique uma transposição exacta, o que negaria a flexibilidade e a liberdade inerentes a um criador cuja personalidade e obra são sujeitas a contradições, aliás patentes neste texto.

O artigo, que pouco excede quatro páginas, não é de leitura muito fácil, não só pelas suas implicações de ordem filosófica e literária, mas também pelo estilo usado, demasiado conciso em certos pontos, o que dificilmente pode levar o leitor a tirar conclusões precisas e definitivas. Antes de iniciarmos a análise detalhada das reflexões de Andersch sobre o assunto, impõe-se definir, com base na terminologia psicológica, os dois termos estrangeiros usados nos títulos: o grego *"anamnese"* e o francês *"déjà-vu"*.

Aristóteles fazia a distinção entre os fenómenos de *"mneme"* e de *"anamnesis"* e esta distinção vigorou em toda a Idade Média: segundo São Tomaz de Aquino, por exemplo, ao primeiro corresponde a operação da *memória* e ao segundo a

---

[1] A. Andersch, *"Anamnese, Déjà-vu, Erinnerung"*, in *Die Blindheit des Kunstwerkes*, Zürich, 1979, pp. 82-87).

da *reminiscência*. O termo *memória* seria usado no sentido mais geral, compreendendo a memória orgânica inconsciente e a faculdade de recordação.[1] Por outro lado, *anamnese* (decomposto etimologicamente — *ana+mneme*, isto é, "acção de chamar à memória") é, do ponto de vista psicanalítico e no foro psiquiátrico, a evocação voluntária ou mesmo metódica do passado.[2] Contudo os diferentes autores não são unânimes nestas definições: segundo Kretschmer, *"mneme"* é a faculdade que nos permite conservar impressões anteriores e explorá-las a seguir, no sentido de uma melhor adaptação ao mundo ambiente, e o termo seria reservado à parte consciente, às funções mnésicas acessíveis ao consciente.[3] Podemos concluir, seguindo Aristóteles, que enquanto *"mneme"* (memória) é a simples conservação do passado e o regresso espontâneo deste ao espírito, *"anamnese"* (reminiscência) é, pelo contrário, a faculdade de evocar recordações voluntariamente, por meio dum esforço intelectual, e de as localizar exactamente no tempo, sendo portanto uma função da inteligência.[4]

*"Déjà-vu"* é um termo usado em psiquiatria, aplicado a um tipo de afecção que consiste na "impressão ou ilusão do já visto ou do já vivido". É a impressão experimentada por um sujeito de ter assistido, numa época anterior, ao acontecimento que se passa diante de si no presente.[5]

O único vocábulo alemão contido no título — *Erinnerung* — parece ter para Andersch o sentido dos vocábulos grego e francês, se partirmos do princípio de que o facto de os agrupar significa que os três são sinónimos, o que é provável, embora não nos pareça perfeitamente claro após a leitura do texto. Em qualquer dos casos, podemos afirmar que *Erinnerung* é, na óptica de Andersch, um fenómeno complexo (a que pode ser dado como correspondente o termo português *reminiscência*), que ele distingue claramente de *"Gedächtnis"* (memória), o que está de acordo com as definições científicas acima apresentadas. Logo no início do artigo o autor coloca em oposição os vocábulos *"Erinnerung"* e *"Gedächtnis"*; deste a definição é, *"was man im Gedächtnis*

---

[1] Cf. André Lalande, *op. cit*, p. 606.

[2] Cf. Paul Foulquié, *op. cit.*, p. 445.

[3] *Apud* A.Porot, *Manuel alphabétique de psychiatrie*, Paris, p. 376.

[4] Cf. Lalande, *op. cit.*, p. 918.

[5] Cf. A. Porot, *op. cit.*, p. 156.

*bewährt: die Geschichte"* (*"Anamnese"...*, in BK, 82), e deriva do particípio dum verbo de acção, a acção de pensar; concebe diferentemente *"Erinnerung"* que, etimologicamente, se rela ciona com o interior duma pessoa, *"der Innere"* , o qual se apreende na recordação do esquecido. Esta reflexão complexa e aparentemente paradoxal é resumida logo no primeiro parágrafo do texto: *"Erinnern bedingt Vergessen"*, frase mais adiante explicada com o apoio de Santo Agostinho, que nas *"Confissões"* apresenta a unidade da reminiscência e do esquecimento como um acto autónomo. São estas as palavras do filósofo citadas: *"Und doch bin ich gewiß, daß ich, so unbegreiflich und so unerklärlich es auch sein mag, mich des Vergeßens selbst errinere, durch das doch alles andere, dessen ich mich je erinnerte, aus der Erinnerung gestoßen wird" (apud id., ibid., 83).*[1]

Procurando ainda distinguir *"Gedächtnis"* e *"Erinnerung"* com base nas raízes etimológicas diferentes das duas palavras (respectivamente *"denken"* e *"innen"*), Andersch afirma que entre aqueles que pensam, poucos reflectem sobre a reminiscência, concluindo: *"Die Erinnerung braucht das Bewußtsein nicht."* (BK, 82). O que nesta frase nos choca, após as referências feitas às definições clássicas de *"anamnese"*, é que é afirmado exactamente o oposto ao que preconizava Aristóteles. Andersch parte do princípio de que a reminiscência não precisa da consciência, seria pois um acto espontâneo, o que o faz concluir: *"daher, so scheint es, leben die Philosophen vom Gedächtnis, die Künstler von der Erinnerung" (id., ibid.)*, uma vez que fora da consciência a reminiscência atinge uma esfera que a transforma não em pensamentos mas em imagens. Citando um passo do *Menon* de Platão, em que o filosófo apresenta como aquisições da *"anamnese"*a virtude e a geometria, Andersch refuta categoricamente esta ideia, concluindo um tanto estranhamente: *"Die Erinnerung ist die Erinnerung ist die Erinnerung", (id., ibid., 83)*, insistente repetição que apenas conseguimos interpretar como sendo a convicção veemente de que a reminiscência é um fénomeno autónomo que para o artista não pode servir outros fins que não seja ela mesma, situada assim na esfera do absoluto.

Introduzindo o problema posto pelo termo *"déjà-vu"*, Andersch identifica a recordação como a evocação fantasmática dos acontecimentos (usa os vocábulos *"Spuk"* e *"Gespenst"*), como se se estivesse à espera dum fantasma, exemplificando com a imagem da rua que nunca vimos, onde todavia já um dia andámos, (este

---

[1] Cf. Santo Agostinho, *Les Confessions, ed. cit.* p. 220. Devemos anotar que em 1960, num artigo sobre o filme de Alain Resnais *"Hiroshima, mon amour"*, Andersch considera que o motivo principal do filme é a memória e o seu desdobramento dialéctico entre recordação e esquecimento (cf. A. Andersch, *"Alles Gedächtnis der Welt"*, in *Merkur*, 150, XIV Jhg., 1960, August, Heft 8, p. 805.

fenómeno, a que a Psicologia chama *"pseudo-recordações", "fausse reconnaissance"*, está na base de perturbações psíquicas): *"Das Souvenir als Spuk (...). Ausgebleichte Farben, Staub und Entsetzen. Zwielicht" (id., ibid.,* 84). Estas frases soltas, não articuladas por qualquer sintagma verbal, evocando em linguagem poética imagens e símbolos, neutralizam e reduzem sobremaneira o tom analítico e científico da generalidade do artigo, deixando o leitor com dúvidas em certos pontos abordados.

Na sequência das reflexões anteriores Andersch põe a si mesmo uma questão que o preocupa, interrogando-se: *"Wie aber, wenn es eine Erinnerung* an sich *gäbe?", (id., ibid.),* reflexão que o leva a suspeitar que existe talvez uma capacidade de recordação independente dos objectos da recordação: *"Eines, das imstande ist, uns Dinge zu zeigen, als wären sie erinnerte, obwohl sie es nicht sind"(id., ibid.).* Esta questão, das mais complexas neste artigo, surge-nos como algo de novo, talvez não ortodoxo, a que o autor dá uma hipótese de resposta bastante obscura: ao pôr a questão da existência da faculdade de recordar em estado puro, sem que haja qualquer objecto como referente, Andersch observa que esse tipo de reminiscência seria uma protecção para a consciência do homem, concluindo: *"Das déjà-vu Erlebnis ist immer der Eintritt in das Schattenreich, ein Todesbild", (id., ibid.),* o que causa ao indivíduo sentimentos de terror e angústia. O autor perde-se na linguagem dos símbolos, sem solucionar cientificamente a questão por ele mesmo colocada, objectivos que, aliás, não tinha provavelmente em vista.

Passando à análise das conclusões da psicologia experimental moderna que aspira ao rigor científico e se apoia na escrito de Aristóteles, *Memória e reminiscência,* Andersch evoca a distinção feita pela primeira vez por aquele filósofo entre recordação involuntária e recordação intencional: a ciência psicológica pode esclarecer o fenómeno da memória, mas não tão facilmente o da reminiscência, para o qual recorreu ao conceito de *"Engramm"*. Procurando, como para os outros conceitos, a definição científica deste, averiguámos que é atribuída a Semon a criação em 1904 deste termo, que designa "a modificação do sistema nervoso correspondente à fixação duma recordação"[1]. Segundo outras definições, *"Engramm"* é "o traço orgânico dum acontecimento do passado individual"[2], ou ainda "traços deixados no cérebro pela experiência passada"[3]. De acordo com a psicologia objectiva, as recordações são

---

[1] *Apud* A. Lalande, *op. cit.*, p. 284.

[2] Cf. Henri Piéron, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, 1973, p. 149.

[3] Cf. P. Foulquié, *op. cit.*, p.213.

*"engrammes"*. Andersch faz corresponder ao termo grego o alemão *"Eingeschriebenen"* e define-o como *"langfristige Gedächtnisspur"*, para o qual não há qualquer explicação, apenas se pensa ser *"ein Prozeß des fortgesetzten Verlustes und der Neubildung kurzfristig bestehender molekularer Gedächtnisträger"* (BK, 85).

Seguidamente, Andersch retoma a questão do fenómeno do esquecimento recorrendo a Freud que, na obra *Traumdeutung*, assinala que a memória dos sonhos tem especial predilecção por factos indiferentes, aparentemente sem importância. Partindo de Freud, o autor aproxima-se de Proust, escritor que, como já dissemos, é um dos seus modelos. Aliás, como tentámos explicitar, a temática proustiana da "busca do tempo perdido" situa-se na base do nosso trabalho, e é sintomático que Andersch mencione neste ensaio o escritor francês. Aludindo ao "momento Proust", resume laconicamente o seu próprio pensamento em relação com a essência das evocações proustianas: *"Gedächtnis erinnert Zeit, Erinnerung vernichtet sie"*(BK, 85)[1]. Esta fórmula reporta-nos ao que anteriormente foi analisado sobre a função do tempo e da memória no acto autobiográfico (*vd. supra*, cap. I); verificamos que Andersch tem a percepção exacta do fenómeno exposto, de que o esforço de reminiscência dos autobiógrafos é uma tentativa de destruição da inevitabilidade da temporalidade, de anulação da transitoriedade da vida humana; em contraste, a memória lembra-se do tempo, apenas fixa acontecimentos situados no tempo, de tal modo que Samuel Beckett, citado por Andersch, pode chegar à conclusão a propósito de Proust, de que um homem com boa memória não se lembra de nada porque não esquece. *(cf., id., ibid.)*. A reminiscência é, portanto, na sua relação específica com o tempo, algo de mais profundo e complexo que a memória. Prosseguindo o comentário às opiniões de Beckett, Andersch invoca a expressão de Proust—*"mémoire involontaire"* e foca os aspectos da relação entre recordação, tempo e morte: Beckett afirma que Proust, através da memória involuntária, negando o tempo, nega a morte; assim, o título da sua obra, *À la recherche du temps perdu*, não está de acordo com o seu conteúdo, pois o tempo não é reencontrado mas sim extinto. *(cf. id., ibid.)*.

Face a estas afirmações, Andersch termina o artigo com dúvidas mas também com certezas: questionando-se sobre a definição de memória involuntária, põe as três hipóteses: se esta será o reflexo do *"superego"* divino de S. Agostinho, o *"engramme"*

---

[1] Wehdeking, que entre todos os críticos é o que mais profundamente se ocupa do problema da memória na escrita anderschiana, estranhamente e ao arrepio do exposto neste artigo pelo próprio escritor, mais do que à concepção proustiana da evocação a partir de um objecto (por exemplo, a literariamente célebre *"madeleine"*), atribui grande importância à "memória colectiva", socorrendo-se para isso da obra de Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, de 1950. (Cf. Wehdeking, *op. cit.*, 1983, pp. XI, 116 e 143).

de Aristóteles ou a interpretação dos sonhos de Freud, e conclui: *"Wir wissen es nicht. Was wir wissen, ist, daß sie existiert. Erinnerungen, meistens gleichgültige, bilden unbekannte Strukturen des Ichs, werden vergessen, kommen zurück, verschwinden wieder. In einer einzigen Weise gewinnen sie Dauer: im Kunstwerk. Im Kunstwerk werden unwillkürliche Erinnerungen zu Formen"*. (BK, 85/86). Estas podem ser consideradas as palavras fundamentais de Andersch neste ensaio, das quais retiramos a sua concepção do valor das evocações na criação da obra literária: as recordações do indivíduo formam estruturas ignoradas do Eu, desaparecem para surgir de novo e serem outra vez esquecidas; apenas perduram se transpostas em formas artísticas, se registadas pela escrita, por exemplo. Encontra-se aqui o cerne da escrita autobiográfica de Andersch: deixar para sempre gravadas (cf. *"engramme"*, *"eingeschrieben"*) nas folhas em branco recordações que de outro modo se perderiam. Acentuando o carácter involuntário da reminiscência transfigurada em arte, o autor afirma que na criação artística a vontade surge apenas depois de ter havido um acto involuntário, e termina o artigo com as palavras: *"Manche Linien auf einem Blatt sind aller Willkür entzogen"*. (BK, 86).

Além destas reflexões teóricas, também na ficção, através da figura de Efraim, Andersch abordou a questão da distinção entre diversas formas de evocação. Ao debruçar-se sobre o seu passado, Efraim faz a seguinte reflexão em que explicitamente separa *Gedächtnis* de *Erinnerung*, privilegiando a evocação espontânea, a lembrança de momentos passados que lhe ocorrem involuntariamente: *"Denn heute* rufe *ich mir nur noch sehr selten etwas* ins Gedächtnis, *sondern ich erinnere mich höchstens, denke an Vergangenes, eine alte Sache fällt mir ein"* (EF, 63).

## 4. Os mitos da fuga e da liberdade

*"Ich antwortete auf den totalen Staat mit der totalen Introversion" (KF, 32).*

Após a leitura destas reflexões do autor e de uma das suas personagens, teremos de concluir que o interesse teórico do autor pelo fenómeno do *tempo da memória* se reflecte com precisão na prática da escrita pessoal: assim, os textos

evocativos constituem uma tentativa conseguida de ultrapassar a condição de precaridade e transitoriedade da história pessoal e colectiva exercendo, portanto, a acção de dominar o passado, assumindo-o. Isto mesmo é evidente, por exemplo, no romance *Sansibar*, tal como observa um crítico citado por E. Schütz: *"Mit* Sansibar *habe Andersch das* Dritte Reich *dichterisch bewältigt und ein Zeitliches überzeitlich verdichtet"*.[1] Do mesmo modo, a reminiscência literário-poética faz ascender determinados acontecimentos profundamente radicados no tempo concreto à esfera da atemporalidade ou da intemporalidade, apanágio de toda a grande obra de arte. Nesse sentido observa Wehdeking que Andersch, quanto mais se fixa no passado tanto menos se interessa pelo chamado "romance de ficção científica", que se apoia numa atitude prospectiva, futurológica, que reflecte a tendência escapista do homem para se voltar cada vez mais do passado para o futuro, atitude a que Andersch é totalmente estranho.[2] Este facto leva o crítico a concluir: *"Andersch liegt von den Zeitdimensionen am ehesten die in der Erinnerung gegenwärtige Vergangenheit, vereinzelt sogar die erinnerte Utopie (...)"*[3].

Na sequência da ideia desenvolvida anteriormente, é precisamente a especificidade da dimensão da *fuga* como postura vital determinante na biografia e na obra anderschianas e a sua correlação com a liberdade que abordamos já de seguida. Testemunhos concretos de atitudes escapistas da parte de Andersch autobiógrafo foram já abordados a propósito das obras *Die Kirschen der Freiheit* e das histórias de W.Rott e F.Kien, sendo o Eu autobiográfico e os seus *alter ego* apresentados dialecticamente como produtos de duas forças, por vezes só aparentemente opostas: a ânsia de compromisso, de empenho social e político, e o desejo latente de evasão de todas as amarras e obstáculos à liberdade pessoal; é a fuga para a militância política, para a introversão, para a natureza, para a arte. A indissociabilidade e mesmo o entrosamento das categorias *memória* e *fuga* (caldeadas na cadinho da escrita) são evidentes nas palavras de Andersch ao evocar um certo Inverno em Roma, muito distante já: *"Rom erdrückt einen. Das war schon vor dreißig Jahren so, als ich es zum erstenmal sah. Damals floh ich. Diesmal begann ich, Skizzen zu zeichnen (...) Meine Skizzen sind also*

---

[1] Apud Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 45.

[2] Cf. Wehdeking, *op. cit.*, 1983, X.

[3] *Id., ibid.* A expressão "utopia evocada" refere-se ao poema que já analisámos, *Erinnerung an eine Utopie.*

*schon Erinnerungen. Die Utopie, die sie umschreiben, liegt in der Vergangenheit, auch wenn ich probiere, so genau wie möglich wiederzugeben, was noch existierte, als ich es sah"* (RW, 57, sublinhado por nós).

A consumação da fuga interior através do movimento exterior (deslocação entre espaços ou viagem) está patente na figura e na actuação da heroína de *Die Rote*, que foge de Frankfurt, de uma casa e uma vida burguesas para se "esconder" em Veneza; está presente também em quase todas as personagens de *Sansibar* e no herói-viajante Efraim, o protótipo do judeu errante entre cidades e culturas. A atitude de escapismo reflecte-se no gosto de Andersch e das suas personagens pelas regiões de fronteira e, como concluímos, processa-se em íntima ligação com a concepção de liberdade; os dois termos correlativos são, aliás, parte integrante de muitos títulos anderschianos: *Flucht in Etrurien, Die Kirschen der Freiheit, Fahrerflucht,* ou ainda de forma metafórica: *Sansibar, Winterspelt* (lugares que são alvo de movimentos de fuga real ou se revelam apenas utópicos). Bühlmann analisa o "mito da fuga" como o "segredo mais íntimo" da criação anderschiana: *"Kaum ein anderes Werk der Nachkriegsliteratur ist derart beherrscht vom Mytos des Fortgehens. Der Mytos eines erstrebenswerten und erlebbaren Ortes und Zustandes absoluter Freiheit ist das innerste Geheimnis seiner eigenen Dichtung. Seine permanente Geste des Fortgehens an die Grenze der Welt und des Lebens ist ein Suchen nach der Realität dieses Mythos".*[1]

A fuga pode ter coloração existencialista e adquirir a forma de fuga ao mundo, às contigências da vida terrena, passando por uma atitude de pessimismo que desemboca na decisão ou na fatalidade de destruir a própria vida por fraqueza ou resignação; é o caso do anti-herói da história *Ein Liebhaber des Halbschattens,* que protagoniza claramente o lado negativo do desejo de liberdade dominante no complexo actancial de Andersch, numa atitude de renúncia e fuga ao mundo (*"Weltflucht"* é o título dado por Bühlmann a um subcapítulo dedicado a esta questão): *"Lothars ganze Haltung der unbequemen Wirklichkeit gegenüber ist Flucht, Flucht vor der Wirklichkeit der Gegenwart, Flucht vor der Verantwortung in der Gegenwart. Er flieht vor der echten dialektischen Freiheit in eine isolierte, autistische*

---

[1] Bühlmann, *op. cit.*, p. 51.

*Freiheit. Er ist ein* Liebhaber des Halbschattens *aus Furcht vor der unmittelbaren Wirklichkeit, aus mangelnder Lebenskraft".*[1]

Porém, a motivação mais comum para a fuga de um para o outro lugar, tanto para o Eu autobiográfico como para os heróis, é a manifestação de protesto contra dadas situações injustas, pessoais ou colectivas. Isso testemunham os elementos autobiográficos estetizados e as personagens de Franziska e Efraim, nos romances, respectivamente, *Die Rote* e *Efraim*, assim como todas as figuras da rede actancial em *Sansibar e Winterspelt*. O escritor Arno Schmidt, amigo e admirador de Andersch durante toda a vida, dá a um ensaio sobre o romance *Sansibar* o sugestivo título, *"Das Land, aus dem man flüchtet"*, estabelecendo a conexão profunda entre a Alemanha de 1938, palco da diegese ficcionada, e a República Federal da Alemanha contemporânea da publicação do romance, em 1957, quando o Partido Comunista é de novo proibido. Em tom irónico Schmidt expõe o que foi já por nós concluído sobre a prática anderschiana do prolongamento do passado no presente, com incidências nitidamente críticas. Deste modo, o protesto atinge circunstâncias presentes tão ferozmente quanto são ferozes as condições que directamente apresenta, e assim se justifica a referência à Alemanha como "o país donde se foge". A linha de comparação entre passado e presente é traçada por Arno Schmidt na apresentação dos traços caracterizadores de cada personagem "em fuga" no referido romance; "Folglich *ist für alle die Sechs kein Platz in Deutschland! (...) Es geht die frische wertvolle Abenteuerlust in Gestalt des Jungen. Es geht—in den Freitod—der Pfarrer Helander; weil sein Gott versagt hat. Es geht der arbeitsam derbe Fischer, dem man die Frau wegbiologisieren will. Es geht der kalt-wilde hoffnungsvolle Intellekt Gregors. Es geht die Schönheit Judiths. Es gehen Kunst und Wissenschaft, unverhüllt verkörpert im Bild des Lesenden. —Was übrig bleibt, ist Deutschland, das-Land-aus-dem-man-flüchtet"*[2]. Em paralelo é traçado um quadro da Alemanha actual: *"Denn (...) auch bei uns ist wieder die KPD verboten. Auch bei uns werden schon wieder jüdische Friedhöfe geschändet. Auch bei uns geht allenthalben wieder* Uniformiertes Fleisch *um. Auch* uns *gilt —man sei doch*

---

[1] *Id., ibid.*, p. 57. Interessa anotar que esta personagem (das melhor elaboradas no universo ficcional de Andersch) representa uma atitude face à vida e ao mundo totalmente oposta à do autor, (e à maioria das suas personagens), o que demonstra que não só o elemento pessoal mas também e em grande medida a imaginação criadora são pontos de partida para a sua escrita.

[2] *Vd.* Haffmans, (Hg.), ÜAA., 1980, pp. 89/90.

*ehrlich— Barlach oder Expressionismus längst wieder als* entartete Kunst".[1] Dificilmente se pode encontrar maior virulência na crítica à situação política da Alemanha do pós-guerra a propósito do motivo poético da fuga, recorrente no universo anderschiano.

Propositadamente reservámos para o final destas considerações a análise da atitude escapista protagonizada por Andersch nos seus verdes anos de Munique e Hamburgo: é a fuga do mundo exterior para o próprio Eu, para "a ilhota da sua alma", *("auf die Hallig meiner Seele")* a tentativa de ignorar a realidade e a recusa de enfrentá-la num combate manifestamente desigual. Este movimento de fuga processa-se em dois periodos diferentes narrados pelo *"Ich-Erzähler"* em *Die Kirschen der Freiheit,* nos capítulos *"Der Park zu Schleißheim"* e *"Das Fährboot zu den Halligen"*.

Não por acaso, estes capítulos são constituídos por "metáforas topográficas", que reiteram a confluência entre os motivos do espaço e da fuga e cujos referentes são lugares concretos, reais, que remetem o narratário para uma geografia interior da instância narradora. Situados na primeira sequência — *"Der unsichtbare Kurs"* —, aqueles são respectivamente o primeiro e o último capítulos, entre os quais se enquadram diversas experiências. Sintomático é o facto de a evocação do parque de Schleißheim em Munique, embora só preencha os três últimos parágrafos, constituir o título genérico do capítulo, que engloba as primeiras reminiscências do narrador, cujo percurso infantil termina assim "fora da realidade". O castelo e o parque configuram o espaço arquitectónico e paisagístico que se torna o único refúgio duma infância e adolescência ensombradas por privações, renúncias e fundamentalmente por um profundo sentimento de tédio, (cf. KF, 11 e 14) e, por outro lado, materializam o sonho de evasão pala arte , motivo que seguidamente abordaremos. A ideia-chave da fuga, posteriormente glosada de diversos modos no universo literário de Andersch, surge pela primeira vez nesta reminiscência dum momento remoto como forma de resistência interior, passiva embora, a uma penosa realidade exterior: *"Ich aber floh, wenn ich Zeit hatte. Fuhr oft mit dem Rad nach Schloß Schleßheim bei München, das von Neuhausen aus in einer knappen Stunde zu erreichen war."* (KF, 19).

O título *Das Fährboot zu den Halligen,* capítulo que encerra a primeira sequência antes da parte mais longa, dedicada à deserção, transporta o leitor para um

---

[1] *Id., ibid.,* p. 90.

outro espaço vivencial do narrador — o Norte da Alemanha, mais exactamente, Hamburgo e as ilhotas do Mar do Norte que, na evocação feita neste capítulo, não são propriamente um local de acção mas um lugar simbólico, um alvo inconscientemente desejado como resposta a um tempo sem objectivo. O momento recordado é essencialmente o ominoso ano de 1938, porém o Eu narrador reporta-se ao período da sua vida a partir de 1933, marcado pelas experiências fascinantes e simultaneamente dolorosas da actividade política brutalmente suspensa pela vivência prisional e sobretudo pela desilusão. O capítulo inicia-se com a confissão da tentativa de superação dessas amargas experiências: *"In den folgenden Jahren versuchte ich, die ganze Sache zu vergessen"* (KF, 45), e prossegue com a descrição do seu estado de espírito que o narrador denomina de profunda depressão, com a componente neurótica da sensação de perseguição (cf. KF, 45). Os sintomas patológicos do indivíduo que viveu um momento difícil no passado são considerados pelo narrador do presente como o traço denunciador da situação histórica de então: a existência de um estado totalitário, destruidor do equilíbrio individual cuja recuperação apenas seria possível através da fuga ao contacto social e da entrega absoluta à concentração em si mesmo. A atitude consciente de indiferença e afastamento do mundo à sua volta reflecte-se na confissão fulcral deste texto, lapidarmente resumida na frase que usámos na epígrafe *supra: "Ich antwortete auf den totalen Staat mit der totalen Introversion"* (KF, 46).

A explicação deste processo existencial de "emigração da História" (cf. KF, 46), movimento diametralmente oposto à adesão entusiástica a uma causa social que até esse momento lhe preenchera a existência,é elaboradamente analisada pelo Eu narrador; à distância de alguns anos de experiência de vida e na posse de pressupostos conhecimentos filosóficos, políticos e psicológicos, ele caracteriza o seu gesto de "fuga para dentro" sob três aspectos distintos: no sentido kierkgaardiano, era uma afirmação de existência estética; do ponto de vista marxista, significava o retorno a um sentimento pequeno-burguês; considerado psicanaliticamente, era uma doença resultante do choque traumático causado pelo estado nazi (cf. KF, 46). Desde este momento da narrativa é evidente que o autor não se limita à mera apresentação de factos vividos, mas tem como objectivo principal uma reflexão séria, tão profunda e multifacetada quanto possível, de todos os actos que antecedem o acto decisivo da deserção e que, de algum modo, podem contribuir para uma melhor compreensão das suas motivações mais recônditas.

Verificamos assim que a atitude de fuga do indivíduo Andersch é sempre expressão de um protesto contra uma situação opressiva que pode levar, no seu caso, ao abandono consciente dum exército ao serviço de um regime odiado. Simultaneamente revela o seu profundo individualismo ("autismo", na expressão de Bühlmann), traduzido na busca permanente da liberdade exterior e sobretudo da liberdade interior. Deste modo, a liberdade é complemento e objectivo de fuga, por isso a concepção anderschiana de liberdade tem de ser encarada em paralelo com as movimentações escapistas suas próprias ou das personagens, quer se dirijam para o interior ou para o exterior.

Como vimos em *Die Kirschen der Freiheit*, o destino do homem "condenado à liberdade", como preconiza Sartre e Andersch defende, não é viver desligado de quaisquer elos com outros homens, compromissos ou ideias: o Eu narrador do relato passa voluntariamente de um "jugo" (o exército nazi) para outro "jugo" que ele mesmo escolhe (a captura pelo exército americano); é, porém, nesse único instante de decisão por um caminho livremente escolhido, instante que precede a sua entrega a novo cativeiro, que ele pode atingir a liberdade plena. Ao escolher desertar exerce a sua faculdade decisória e torna-se com esse acto um homem livre que, ao saborear um punhado de cerejas bravas, prova o gosto da liberdade. A aproximação de Andersch às teorias de Sartre sobre a liberdade é feita por Bühlmann da forma seguinte: *"Wie für die französischen Existentialisten, denen Andersch nähersteht als den deutschen (...) sind alle Werte vom Menschen geschaffen, in seiner Freiheit. Sartre schreibt daher:* Wenn der Mensch einmal erkannt hat, daβ er in Verlassenheit Werte setzt, dann kann er nur eines noch wollen, nämlich die Freiheit, als Grundlage aller Werte. *Eben diese zeugerische, neue Werte und neues Schicksal setzende Kraft der Freiheit hat Andersch an jenem Tage seiner Desertion erfahren, und darum will er jetzt (...) nur noch das eine: die Verwirklichung jenes schöpferischen Augenblicks, das Erlebnis der Freiheit".*[1]

O pendor idiossincrásico de Andersch para o isolamento e o conceito individualista que tem de liberdade explicita a sua atitude radical de introversão na adolescência, ao tentar evadir-se do sombrio mundo doméstico dominado pela relativa penúria e pela doença incurável do pai; esclarece também a fase mais consciencializada de retorno ao Eu, em 1938, em Hamburgo, que acabámos de referir, um regresso ao

---

[1] Bühlmann, *op. cit.*, pp. 45/46.

interior consumado na entrega à fruição de obras de arte e na tentativa de fazer arte ele próprio. Bühlmann considera do seguinte modo a tonalidade fortemente individualista da atitude de Andersch perante os actos de fuga/liberdade: *"Der* Augenblick der Freiheit *aber, um den es bei Andersch geht, ist eine isolierte, individualistische Freiheit (...). Anderschs Freiheit ist absolutes Selbstsein, Bei-sich-sein. Als Zustand ist sie die vollkommene Isolation, Beziehungslosikeit, absolute Entfremdung.*[1] Esse individualismo é marcado pela filosofia existencialista: *In diesem Selbstsein suchen Anderschs Helden, ganz im Sinne der Existenzphilosophie, ihr eigentliches Dasein, das also notwendig ein Dasein des einzelnen in der Einsamkeit* ist".[2]

## 5. A arte como expressão estética da liberdade

*"Der Ausweg, den ich wählte, hieβ Kunst"* (KF, 45).

De acordo com a sequência por nós estabelecida, a vivência do fenómeno artístico como espaço de liberdade e a permanência no mundo da Arte como forma de existência para Alfred Andersch constituem o último motivo a exigir um estudo sistemático, aliás em relação estreita com todos os outros, sobretudo com o anterior (na dimensão específica de "fuga para a Arte"). Procurámos lançar um olhar complementar e abrangente sobre as conclusões já obtidas, implicita ou explicitamente, aquando da análise dos vários textos, eles mesmos expressão concreta desse mergulho existencial no reino da Arte.

Embora este capítulo seja de natureza mais teórica que o anterior, é inevitável que procedamos à análise textual de alguns escritos não incluídos no estudo dos diversos motivos e que podem eventualmente não ser de índole autobiográfica. Tal se

---

[1] *Id., ibid.*, p. 62.

[2] *Id., ibid.*.

deve ao facto de não ser possível abordar o tema da Arte e compreender o papel por ela desempenhado na vida e na obra de Andersch, sem recorrer aos testemunhos dos numerosos textos em que a Arte é protagonista. Deve ainda observar-se que a insistência e o alongamento das nossas considerações sobre este tema não significam um desvio do objectivo primordial deste trabalho, pois o posicionamento de Andersch face ao objecto artístico e a sua concepção da Arte têm de ser considerados como elementos literalmente autobiográficos, integradores da sua personalidade como indivíduo e como escritor.

Com efeito, verificamos que o seu primeiro contacto com a Arte foi uma tentativa de se integrar numa dada forma de vida, uma maneira de resolver o problema da existência, tornando-se depois a escolha do caminho da Arte uma reacção contra a hostilidade do real, um processo de construção do seu próprio modo de existir. Com a análise já feita dos textos pessoais pretendemos historiar as várias etapas do percurso feito por Andersch até atingir a meta desejada da arte da escrita; tentámos assim encontrar uma resposta fundamentada para a questão fulcral da sua existência: a razão pela qual e o modo como se tornou escritor. Neste capítulo é equacionada a tese de que Andersch encontrou na Arte, nomeadamente na "arte comprometida", um caminho de realização pessoal, literalmente o seu *"modus vivendi"*.

## 5.1 As duas fases iniciais da vivência artística

É obviamente no primeiro relato pessoal, como vimos, que o escritor regista os momentos iniciais da sua busca de consolo interior contra a agressividade do exterior, para isso entregando passivamente a sua imaginação e sensibilidade à contemplação da arte ou, mais activamente, explorando as suas primeiras capacidades de expressão através da palavra literária. Assim sendo, impõe-se a análise detalhada do processo gradual da sua entrega à panaceia da arte da escrita desde a fase longínqua de insegurança, testemunhada no texto autobiográfico em que o Eu narrador dá conta dos primeiros passos da sua incursão no tão desejado quanto maravilhoso universo artístico. Parece-nos ser este processo de investigação o mais adequado para enfrentar o desafio que nos propusemos, ao considerarmos como um dos objectivos do nosso

trabalho a resposta à questão — como se tornou Andersch um artista da palavra — questão que finalmente se tornou a sua razão de ser.[1]

No capítulo III, ponto 1 (em que são analisados os textos contendo experiências da infância e da escola) concluímos, através do comportamento do aluno Andersch/F. Kien, que a via escolar institucional não está de modo algum na origem do seu interesse pela literatura: bem pelo contrário, a rigidez da escola da era guilhermina criava no jovem o desejo de liberdade, a aridez do ensino tradicional acentuava a sua paixão pelos livros de aventuras e o seu insucesso escolar não estiolou, antes alimentou o secreto desejo, espontaneamente expresso em público durante a ominosa aula de grego, de vir a ser escritor. Estes dados exteriores não são, porém, suficientes para desbravar em profundidade o evoluir duma vocação artística. É necessário acompanhar o seu processo de gestação partindo das origens mais recônditas, de gestos interiores quase invisíveis que desde cedo podem marcar uma personalidade. Este é o caso da atitude mental descrita pelo Eu narrador na parte final do primeiro capítulo de *Die Kirschen der Freiheit* , já mencionada a propósito do motivo da fuga: com efeito, para o jovem Andersch que se refugia em Schleißheim, o isolamento e a simplicidade do parque, a visão de algumas velhas árvores e modestos canteiros floridos (em nada comparáveis à imponência de Versalhes, que o narrador adulto e dominador de todo o passado simultaneamente evoca, operando um salto de memória), juntamente com a contemplação das pinturas da Pinacoteca de Munique, (cf. KF, 20) eram momentos únicos para o adolescente e quase bastavam para lhe fazer esquecer a dor e o vazio da sua existência, abrindo-lhe perspectivas para uma outra: *"Vergaß so die Toten der Revolution, die Langeweile von Neuhausen, die Schulmisere, die Deklassiertheit meiner kleinbürgerlichen Familie, ja selbst das Stöhnen meines Vaters, und begann mein eigenes Leben, indem ich durch die Gitterpforte der Pubertät und des Schloßes zu Schleißheim in den Park der Literatur und der Ästhetik eintrat"*. (KF, 20).

Debruçando-se sobre o profundo efeito causado no adolescente do passado pela contemplação da natureza, pela impressão das cores dos pintores El Greco e Canaletto e pela sonoridade dos poemas de Rimbaud e Verlaine, o Eu narrador regista no presente a estranha osmose existente entre esses estímulos exteriores e as vivências íntimas do

---

[1] O crítico E. Schütz formula esta questão muito lapidarmente, resumindo numa só todas as perguntas que na sua opinião Andersch faz a si mesmo ao longo de toda a sua escrita: *"(...) führen die Fragen immer wieder auf die eine einzige zurück:* Wie bin ich denn bloß einer geworden, der schreibt?" (in E. Schütz, *art. cit.*, 1982, p. 17).

passado evocado. Acentue-se neste ponto um traço típico da estética anderschiana que pela primeira vez surge na sua prosa publicada em vida e foi já frequentemente mencionado neste trabalho: a extrema sensibilidade cromática que domina todas as descrições de lugares e de objectos, reais ou artísticos; a arte surge da cor, como se verifica nestes exemplos: *"(...) im grünen Schmelz der Madonna Grecos, im Grau und Rosa einer Verkündigung Filippino Lippis" (...); "Das perlhafte Weiβ der Gartenfront des Schlosses drang in mich ein (...)"* (KF, 20).

Um objecto poético é claramente destacado como génese do despertar para a arte e constitui o ponto de partida para um processo que o próprio narrador chama de autodidáctico: é o poema das vogais de Rimbaud cuja sugestividade lhe desvenda um mundo até então ignorado mas repetidamente sonhado e idealizado. [1] Como se o mundo artístico da cor e do som devesse ser abordado com rodeios, sem a brusquidão dum estilo factual, o narrador exprime o seu êxtase perante o desconhecido que se lhe ia abrindo, por meio duma ousada sinestesia — *"das Aroma der Kunst"* (KF, 20); simultaneamente acentua o domínio absoluto da sua sensibilidade pelo simbolismo dum poema que constitui por si mesmo um paradigma da sinestesia: *"Ich träumte wieder von der Unbekannten, die schon so oft im Traum vor mir gestanden, empfand A schwarz, E weiβ, I rot, U grün, O blau, Vokale, im Blüten-Anblick drängend zu mir hergetrieben (...)"* (KF, 20). A linguagem objectiva que predomina em quase todo o capítulo dá lugar neste passo a um estilo poético e ao mesmo tempo fortemente patético, tingido dum misto de sentimentalismo e ironia, por meio do qual o narrador acentua a importância da viragem que a descoberta da arte provocou na sua vida. Em todo o texto se encontram numerosas provas deste pendor estilístico eivado do *"Pathos"* expressionista (que é aliás alvo de auto-ironização nesta mesma obra), mas como exemplo registem-se de novo as últimas palavras da citação supratranscrita que constituem o final do capítulo: *"(...) und begann mein eigenes Leben, indem ich durch die Gitterpforte der Pubertät und des Schlosses zu Schleiβheim in den Park der Literatur und der Ästhetik eintrat"* (KF, 20). A crítica Irene Leonard resume deste

[1] Se nesta obra Andersch atribui um lugar tão relevante à impressão que lhe causou este poema, podemos tirar a ilação de que o seu primeiro contacto com a linguagem poética foi dominado pela apreensão da cor na sua simbiose mágica com a palavra, e daí a presença obsessiva desse motivo em todas as obras.

modo a interpretação da postura vital de Andersch face à Arte: *"Kunst als Trost. Kunst als Kompensation. Kunst als Freiheitsersatz, Kunst als Flucht vor der Wirklichkeit"*[1].

Cronologicamente, na biografia do autor real e também na sintagmática narrativa do relato autobiográfico, a esta primeira vivência do fenómeno artístico através do contacto "autodidáctico" com os poetas Rimbaud e Verlaine e os quadros de El Greco e Canaletto, segue-se a experiência política, nomeadamente o exercício da actividade partidária que ocupa os dois capítulos seguintes do relato, analisados *supra*, no capítulo III, ponto 2. O segundo momento da fuga para a arte como reacção ao mundo exterior decorre precisamente do sentimento de desencanto sofrido por Andersch devido á prática do Partido Comunista face à ascensão do nazismo; é também, como demonstrámos, a consequência directa da experiência prisional que marca um momento psicológico determinante no conjunto das "confissões" de Andersch, porque dominado pelo sentimento do medo. Todo o capítulo *"Das Fährboot zu den Halligen"* é, portanto, dedicado ao registo das vivências dos anos posteriores à sua deserção do partido e abrangem o tempo de consolidação do estado totalitário até ao início da guerra e, como vimos, correspondem a um período depressivo na existência de Andersch/narrador, que como única defesa escolhe a "introversão total" e como lenitivo a fruição da arte. Deste modo, um período de cinco anos (o ano de 1938, simbólico por ser o último ano de paz antes da hetacombe, é o referente temporal assinalado mesmo no final do capítulo) é condensado em apenas doze páginas.[2] Esta técnica da redução temporal *("Zeitraffung")* denuncia o desfasamento entre o tempo narrado e o tempo de narração (respectivamente *"erzählte Zeit"* e *"Erzählzeit"*) que caracteriza a estratégica narrativa de Andersch, neste e em outros textos; neles sobressai como traço estético dominante o primado do tempo do discurso sobre o tempo diegético, através das longas e minuciosas descrições de certos momentos-chave (tal é evidente no relato, por exemplo na descrição do momento da deserção).

O esquecimento voluntário das experiências anteriores evocado pelo narrador na frase com que inicia o capítulo (cf. KF, 45), é favorecido pela sua repulsa total da

---

[1] I. Leonard, *op. cit.*, 1986, p. 57.

[2] A situação da acção deste capítulo em Hamburgo e as experiências narradas correspondem rigorosamente à biografia do autor que, a partir de 1937, trabalhou durante algum tempo na secção de publicidade duma fábrica de papel de fotografia naquela cidade.

ideologia dominante e pela voluntária ignorância da realidade política cujo aparelho repressivo era forçado a temer. A superação dos seus medos e frustrações e a sublimação do desmoronar das esperanças políticas que alimentara ao "fascinar-se pela revolução" são conseguidas pela entrega à vivência da arte em todas as formas: pintura, literatura, arquitectura e música. Numa obra crítica muito recente o autor B. Jendricke, comentando a frase de Andersch (que escolhemos como epígrafe deste capítulo) — *"Der Ausweg, den ich wählte, hieβ Kunst"* —, afirma: *"Kunst, oder besser: der Kult eines realitätsabgewandten Kunstjüngertums, den Andersch in den Jahren nach 1933 pflegte, wurde zur Ersatzbeschäftigung für politisches Handeln und sollte zugleich Schutzschild sein vor weiteren Verletzungen des angeschlagenen Selbstwertgefühls". (...) Seine Flucht in die Innerlichkeit wurde zu einem Rückzug in eine verselbständigte Welt der Ästhetik"*[1].

O primeiro contacto com a arte evocado pelo narrador traduz-se no nome do poeta Rilke, de quem um companheiro na prisão de Dachau lhe falara (*"flüsternd"*, cf. KF, 45), declamando de cór alguns versos do *"Buch der Bilder"*. Este momento de revelação poética desperta no ouvinte atento a evocação dos tempos de Munique e do parque de Schleiβheim (*"die Schleiβheimer Stimmungen"* KF, 45), esquecidas ou apenas recalcadas pelas suas posteriores experiências com trabalhadores e operários quando se empenhava em problemas de tácticas de protesto, greves e reivindicações (cf. KF, 45). A profunda ressonância da poesia de Rilke é testemunhada na frase: *"Damals unterlegte ich meinem Dasein die Stimmung Rilkes, machte auch Gedichte dieser Art (...)"* (KF, 45); a poesia rilkeana e ainda a descoberta do gosto pela arte arquitectónica marcam o domínio da sua vida por uma arte totalmente desligada da realidade, a arte pela arte: *"Da eine Kunst, die mit der Gesellschaft zusammenhing, nicht möglich war, studierte ich die Fassade des Preysing-Palais und die Vokalsetzung in den* Sonetten an Orpheus" (KF, 46). Outros escritores que teriam sido modelos para o jovem Andersch — Eichendorff, C.F. Meyer, Hofmannsthal, George, Hölderlin, Stifter, Baudelaire, Joyce e Proust —, são mencionados nas obras de Wehdeking e de Jendricke, que transcrevem um poema de Andersch, provalmente do final dos anos 30,

---

[1] Jendricke, *op. cit.*, p. 29.

onde está patente a sua fascinação pela lírica romântica da natureza e pela arte impressionista.[1]

O narrador de 1952 apresenta a visão da sua iniciação na arte, dessa busca multifacetada, por vezes indiscriminada, de objectos estéticos, com palavras de explosiva emotividade e simultaneamente em tom distanciadamente sarcástico; particularmente um passo constitui um exemplo supremo do estilo patético a que acima aludimos: *"Aber welches Brackwasser der Gefühle, Ideen, Meinungen! Dumpfe, stillstehende Luft über dem allmählichen Einfalten der Seele. In meinem Falle also Kunstgeschichte statt Kunst, Versuche mit kalligraphischen Gebilden am Schreibtisch, Rilke-Lektüre, Blicke auf im Gegenlicht bläulich schimmernde Häuserblocks in München oder Rom. Sah die Welt als Vedute, durch das Grün irgendeines Parks in Entfernung gerückt (...). Musikalisches schoß ein: hob manchmal aus dem glänzenden Schwarz einer mit Tönen beschriebenen, sich drehenden Scheibe die perlig gehämmerten Synkopen zweier Klaviere, erste Ahnung des Jazz"*. (KF, 47/8). Conclui-se assim que, se a sua existência exterior se movimentava entre as ruas e parques de Munique, as praças de Roma e as montanhas da Úmbria que entretanto visitara, o seu mundo interior era dominado pela música, a pintura impressionista, a poesia lírica; e também pelo teatro de Shakespeare, cuja peça *"Cymbeline"* apresentada numa encenação cheia de beleza por Falckenberg (*"ein Magier, der die verdichtete Welt aus den Brunnen der Phantasie hob"*, KF, 48) lhe merece a evocação do seu entusiasmo de outrora, lhe permite estabelecer um patético elo de ligação com o Eu presente entregue à meditação filosófica e, finalmente, provoca a auto-ironização do processo estilístico usado para exprimir esses momentos de êxtase: *"(...) "und alle Elemente meines Daseins flossen mir, als ich die beiden Liebenden auf der Bühne liegen sah und ihren Traumgesprächen zuhörte, zu einem tiefen, angstvollen Lebensgefühl zusammen. Und noch heute denke ich, wenn ich im Theater sitze, in den Sekunden, ehe sich der Vorhang hebt, daran, daß ich eines Tages werde sterben müssen.*
*Habe eben ein bißchen meinen Stil von damals kopiert"* (KF, 48/49).

Seguidamente a esta lacónica declaração contra os seus excessos estilísticos, que voltarão a ser alvo de comentário no mesmo capítulo, o narrador apresenta complementos da sua experiência da arte (na realidade, até então, uma vivência mais estetizante que artística), que ele designa de "contravenenos": *"Immerhin gab es*

[1] Cf. Wehdeking *op. cit.*, 1983, p. 10; Jendricke, *op. cit.*, pp. 30/31.

*Injektionen mit Gegengiften"* (KF, 49). A acção benéfica desses antídotos, que o Eu evocador implicitamente reconhece como necessários, é materializada por duas figuras cuja influência ele sublinha: *"Jemand brachte mich zu Dr. Herzfeld, (...); (...) Erlebte bei Dr. Herzfeld zum erstenmal statt Ästhetik die Gespanntheit der Kunst, das, was mich selbst mit Unruhe erfüllte und Stimmungen hervorrief, die sich aus Ungeduld und Ekel mischten. Spleen. Herzfeld verkörperte die deutsch-romantische Ur-Figur, halb orientalischer Jude, halb preußischer Gardeoffizier"* (KF, 49). O narrador, tomando o papel de crítico actual do seu mestre literário desse tempo, presta-lhe uma tocante homenagem ao evocá-lo como artista, lamentando o esquecimento a que foi votada a sua obra: *"Er selbst schrieb Märchen, in immer neuen, immer kahleren Fassungen, rücksichtslos entblößte er sie von* Stimmung, *so daß die Figuren immer sichtbarer wurden,rein gezeichnet, und plastisch projizierten sie sich in die Tiefe seiner Fabeln. Meisterwerke. Wo sind sie geblieben?"* (KF, 49/50). Ao ingénuo e arrebatado entusiasmo de Andersch por Rilke, que desdenhosamente Herzfeld definia como *"der Erfinder des Konjunktivs"*[1], o novo mentor respondia que a educação estética só seria possível após a leitura das obras do historiador Ranke.[2] Podemos afirmar que o fervoroso admirador de Shakespeare e Kleist foi o primeiro crítico do poeta incipiente Alfred Andersch, ao proceder à leitura dos seus primeiros poemas, instigando-o a libertar-se da influência rilkeana e a aprender a disciplinar-se e a trabalhar mais, e sobretudo a acrescentar à expressão dos sentimentos a compreensão racional da arte. O narrador do relato transcreve essa crítica de que respigamos um passo: *"Ihre Art, sich einfach lyrisch zu ergießen, ist höchst gefährlich; aber die Fähigkeit zum Erguß zu verlieren, wäre natürlich genauso gefährlich"* (KF, 51).

Mais de uma década após esta primeira crítica às suas tentativas literárias, num momento de reflexão e escrita, o escritor Andersch, por sua vez, confronta-se com as ideias do seu crítico de então, concluindo que estas consistiam na doutrina clássica apresentada por um romântico que, sendo vítima dessa doutrina, conseguira contudo dominá-la. O resultado dessa "lição" para Andersch foi a dedicação à leitura

---

[1] É de notar a coincidência de, muito mais tarde, o próprio Andersch se ter ocupado do modo conjuntivo em contraposição com a "ditadura do indicativo", em relação ao seu romance *Winterspelt*: *"Denken im Konjunktiv"* (cf. DS, in AAL, 93), temática de que nos ocupámos no cap. III, ponto 8.

[2] Leopold von Ranke (1795-1886), historiador alemão, foi um dos grandes iniciadores da ciência histórica alemã no século XIX e autor de uma obra sobre a História da Alemanha no tempo da Reforma, referida no texto (cf. KF, 50).

de Ranke, não abandonando todavia a paixão pela poesia de Rilke: *"So schlug ich denn Ranke auf, ohne Rilke zuzuklappen"* (KF, 51).

A outra grande influência nos anos jovens de Andersch pertence a uma esfera totalmente diversa do mundo dos livros e da arte, mas devido às repercussões na sua formação integral, tal como escreve o narrador, deve ser focada: trata-se do contacto com o meio industrial de Hamburgo, onde Andersch trabalhou, como dissemos, numa fábrica de papel de fotografia pertencente ao pai adoptivo da sua primeira mulher, redigindo textos para anúncios, trabalho que descreve com grande minúcia. A figura influente é seu cunhado, o director técnico da fábrica, homem de laboratório que o iniciou na essência do trabalho científico, isto é, a experiência laboratorial; este contacto directo com uma ciência positiva levou-o à formulação de questões e a reflexões de teor muito diverso das suas anteriores preocupações artísticas. Porém, dando vazão à espontaneidade das suas tendências naturais, ele aplicava a essas questões sobre a matéria física fórmulas simbólicas, oriundas da esfera literária, não objectivas, denunciando portanto a sua insegurança no terreno da ciência experimental, de que aliás reteve o gosto do rigor e da verdade.[1]

Inesperadamente, surge neste ponto um *"Leitmotiv"* presente em todo o relato autobiográfico, que é aqui novamente aflorado, o que confirma a unidade da estrutura narrativa da obra, a despeito da grande diversidade temático-motívica e estilística: o motivo da *"Langeweile"* estranhamente associado a um motivo científico: o cientista-aprendiz pondera simbolicamente a questão da *"Langeweile der Fotografie"* que, tal como o cinzento rio Elba, não consegue reflectir nada, apenas pode receber passivamente uma imagem, o negativo. *"Und ich wies, während ich so den Symbolismus betrieb, den ich aus der Literatur jener stagnierenden Jahre bezog, auf die Elbe, die drunten grau und endlos schimmerte und nicht das Geringste spiegeln konnte"* (KF, 54/5). A influência do cientista Albert faz-se sentir na autocrítica a estas conclusões anticientíficas, apenas especulativas, que levam o jovem Andersch a afastar, a partir de então, todas as tentações de simbolismo;[2] face a este fenómeno, o

---

[1] No texto de 1942, *Ein Techniker*, incuído no volume póstumo *Erinnerte Gestalten* (1986), Andersch apresenta na personagem do Dr. Josef Gradinger o retrato de seu sogro, Dr. Eugen Albert, muito conhecido em Munique pelos seus inventos no domínio da química.

[2] Teremos ocasião de, oportunamente, analisar um texto contendo as concepções de Andersch respeitantes ao simbolismo na obra literária, que se reportam a um tempo muito recuado e são eventualmente resultantes, pelo menos em parte, das lições do seu mestre de 1938; o texto em questão tem o "simbólico" título *Der Anti-Symbolist* e data de 1948.

narrador define a sua própria posição à data da escrita, num tom irónico, com palavras relevantes para a sua estética futura: *"Was ist denn der Symbolismus anderes als die feierliche Verkündigung des ästhetischen Bourgeois: irgendwelche Dinge symbolisieren irgendetwas? Dies bedeutet das. Es kann aber auch jenes bedeuten. So destilliert man aus dem Leben Begriffe"*. (KF, 55).[1]

A este *"intermezzo"* científico-simbólico segue-se uma imagem brutal da realidade alemã de 1938: a morte súbita de Albert , semijudeu, exactamente um dia após a sua expulsão, por força da política antisemita do regime, do laboratório que ele próprio fundara. Esta morte testemunha a irrupção violenta e intempestiva da História na vida do indivíduo e para o leitor pode constituir, a despeito da recusa do simbolismo manifestada pelo narrador, o símbolo duma época e também duma fase no percurso biográfico de Andersch. Com efeito, representa o fim dum período frutuoso na sua existência: a experiência dum meio oficinal e o contacto com as realidades da ciência. A reacção individual do narrador contra a violência exterior de que o amigo, entre outros, fora vítima, traduz-se nas palavras denunciadoras da sua cada vez maior solidão: *"Aber die Szene wurde immer leerer, die Zeit verlor sich immer mehr ins trübe Licht"* (KF, 55). Como único refúgio contra as agruras da realidade dum tempo que para ele "deixara de existir" (cf. KF, 56), o narrador busca a intemporalidade e a imensidade do mar sobre o qual, como que simbolicamente, deslizava *"das Fährboot nach den Halligen"* (KF, 56); a sua atitude existencial reflecte-se na escrita como um sentimento indefinível, talvez inconsciente, uma nostalgia um pouco vaga, uma ameaça de atmosfera epigonal, que o leva a procurar na contemplação do mar um refúgio para a sua angústia latente e premonitória dum futuro sombrio, já muito próximo: *"Suchte das Meer auf, das ich nun endlich sah (...). Ich sah zu, wie das Fährboot nach den Halligen aus dem Hafen tuckerte (...). Es gab keine Zeit mehr. Für mich nicht"*: (KF, 56). O jovem narrador/Andersch exprime em termos simulta-neamente concretos e abstractos a sua impossibilidade de integração num tempo adverso e a ânsia inconfessável de fuga, materializada plasticamente na imagem da imensidade do mar. Por outro lado, a negação da existência do tempo, aplicável a si mesmo como indivíduo, portanto num sentido estritamente existencial,

---

[1] Esta citação é mais um exemplo da intertextualidade nos textos anderschianos: neste caso é antes o decalque absoluto justamente dum segmento do texto supramencionado.

contém, na penúltima frase citada, amplitude universal: como se no momento imediatamente anterior à catástrofe duma guerra total, tivesse ocorrido a suspensão do tempo, a paragem temporal do pulsar da vida.

Impõe-se-nos referir, nesta fase dos primeiros contactos de Andersch com o fenómeno artístico, um momento aparentemente insignificante mas que nos parace muito sintomático e tem ainda a curiosidade de, casualmente, se situar na sequência cronológica do que acabámos de comentar. Em 1941, em pleno tempo de guerra, durante uma pausa entre dois períodos na frente de batalha, Andersch que, segundo Wehdeking, tentara pela primeira vez a escrita e a publicação em 1939, em Hamburgo,[1] recomeçara a escrever: o seu primeiro escrito, de 1941, — *Skizze zu einem jungen Mann* —, inicia-se com as seguintes palavras:*"weiße, unbeschriebene Blätter"*, palavras que, na sua simplicidade, apresentam quase um programa de vida, uma declaração de intenções de dedicação à escrita. O mesmo crítico pronuncia-se sobre o sentido desse momento: *"da wird eine Schwelle überwunden, und nur behutsame Kritik ist dem ersten Schreibversuch angemessen, der fast alles mit Erproben der Mittel, wenig mit Wirkungsabsichten zu tun hat"*[2]. Facilmente imaginamos a emoção estética de Andersch face às folhas brancas à espera de serem escritas como um forte apelo à sua vontade de criar; nesse momento, como que sela consigo mesmo o compromisso por escrito de devotar toda a vida a encher "páginas em branco". Este é o significado simbólico que atribuimos ao inusitado início desta história, mais adequado talvez a uma primeira página de diário, forma naturalmente propensa à divagação sobre o acto de entrega à escrita.

Lançado na via da Arte para a qual o impelira longínqua mas firmemente o estímulo interior de um dia se tornar escritor, e contando com os adjuvantes referidos nas páginas anteriores, Andersch terá, também, de enfrentar forças oponentes que, se não anularam, pelo menos retardaram a sua entrega total à literatura. Um obstáculo maior e concreto situa-se cronologicamente logo após a ansiada vivência do mar em Hamburgo, consubstanciada no sintagma *"Das Fährboot zu den Halligen"*: o domínio cada vez mais brutal do nacional-socialismo (recorde-se que o ex-comunista era então

---

[1] Cf. Wehdeking, *op. cit.*, p. 158.

[2] *Id., ibid.*, p. 7.

vigiado pela Gestapo), o desencadear da guerra e a sua mobilização como soldado. Como vimos, durante este tempo, por razões óbvias, Andersch ocupou-se da escrita apenas esporadicamente, restando-nos poucos textos publicados, entre eles o supracitado. Quase uma dezena de anos passados, só após 1945 Andersch passa a fazer da escrita o centro da sua existência, mas não se trata ainda de escrita ficconal, de literatura no sentido restrito, mas de jornalismo. Desse modo se justifica a interrogação posta a si mesmo em tom de lamentação e quase arrependimento, mesmo no final da vida, sobre uma questão que, tendo-o perseguido sempre, de novo se ergue como uma sombra: *"Warum habe ich, aus dem Krieg, aus dem Leben in einer Diktatur entlassen, nicht sofort* geschrieben? *(Jeder versteht, was ich mit* schreiben *meine). Anstatt mit Schreiben, habe ich meine Zeit mit Journalismus vergeudet. Artikel, Reportagen, Redaktionen. Ach du meine Güte, ich habe das alles einmal für wichtig gehalten (Es* ist *wichtig, aber es hätte unwichtig für mich sein sollen, nachdem ich diesen autobiografischen Bericht* Die Kirschen der Freiheit *geschrieben hatte, und eine Erzählung wie* Weltreise auf deutsche Art" [1](BT, 68). A resposta evidente, quase supérflua, é imediata: *"Ich war 19 Jahre alt, als die Faschisten an die Macht kamen, 31, als sie geschlagen waren. Daβ ich zwölf Jahre lang nicht geschrieben habe, bedarf keine Erklärung"* (BT, 68). Mas para o escritor tem sentido, mesmo nos últimos tempos de vida, formular a pergunta que preencheu toda a sua existência e cuja resposta lhe mereceu a escrita de um longo romance: *"Viel später, von 1963 bis 1967, habe ich in meinem Roman* Efraim *die Schatten aufzuhellen versucht, die über dem noch immer unerforschten Grenzland zwischen Literatur und Journalismus spielen.* Fange ich endlich an, zu begreifen, warum ich nicht mehr Journalist sein will? *fragt sich Efraim, und er findet keine Antwort, bis zuletzt nicht."*(BT, 68).

Efectivamente o seu herói Efraim que, aliás, não possui nada de autobiográfico,[2] personaliza todavia esse movimento oscilante entre jornalismo e literatura

---

[1] Esta narrativa escrita em 1949, que Andersch prezava especialmente e que designou de *"Lebenslauf"*, narra a história "exemplar" de um cidadão alemão que dá a volta ao mundo como soldado no exército imperial; é evidente o tom irónico e a intenção crítica de tal *"curriculum"*. (*Vd.* A. Andersch, *Geister und Leute*, 1958, 1969, 1974, pp. 7-24; tb. *in Das A. Andersch Lesebuch*, pp. 283-295.

[2] Passadas duas décadas, Andersch fez questão em assegurar:*"(...) ist Efraim durchaus nicht mit mir identisch"* (VM, 131).

que foi o seu até 1958, e também a decisão final pela literatura. O romance *Efraim* é rigorosamente a descrição viva desse passo e simultaneamente a revelação em todas as facetas da génese e processo de construção de um romance tendo, nessa medida, um acrescido valor humano e literário, pelo que será objecto de estudo mais detalhado neste mesmo capítulo.

O final do fragmento *Böse Träume*, portanto quase as últimas palavras escritas por Andersch (se exceptuarmos o poema *Aufruf für Grün* e o posfácio de *Der Vater eines Mörders)*, são a confirmação desse pesar latente que acompanhou o escritor até ao fim: *"Dennoch habe ich jene zwölf Jahre lang nichts anderes getan als darauf gewartet, schreiben zu können. Aber als ich frei war (...) habe ich noch immer nicht geschrieben. Ich war 38 Jahre alt, als mein erstes Buch erschien. Worauf habe ich gewartet?"* (BT, 69). A resposta a esta pergunta, sempre a mesma mas formulada com variantes, é uma manifestação de dor e desilusão, tom que aliás caracteriza todo o escrito, espelho onde se reflectem os últimos sentimentos fatalistas de Andersch, condenado pela doença: *"Auf Ihre Entwicklung, erklären mir die mir Geneigteren unter meinen Lesern. Aber nichts als Spätentwickler zu sein, ist auch nicht abendfüllend. Dies ist die traurige Geschichte vom langsam fallenden Groschen."* (BT, 69). Para além do pessimismo desta afirmação, e por muito que lamentemos a não decisão exclusiva de Andersch à literatura até 1958, não podemos deixar de considerar muito válido o grande prestígio que conseguiu no jornalismo escrito e o papel único que desempenhou no panorama cultural da Alemanha do pós-guerra através da sua actividade como jornalista radiofónico.

## 5.2 O papel da personagem-artista e a função nuclear do objecto artístico

Na temática geral questão que estamos a abordar — a atitude de Andersch face à arte e à *sua* arte — ocupámo-nos já da génese e evolução dos seus interesses literários e sugerimos, através das suas palavras, a relação contrapontística entre jornalismo e literatura. Importa referir brevemente outras vertentes do fenómeno *Arte* configuradas na obra anderschiana, que já tivemos ocasião de considerar em detalhe na

análise textual: a predominância de personagens-artistas e de objectos artísticos como *"pivot"* da acção narrativa, tema que é alvo frequente da literatura crítica. Logo nos primeiros contos o *alter ego* Werner Rott surge como artista, apesar de ainda jovem: em *Fräulein Christine* é trabalhor e escritor, e em *Jahre in Zügen*, entre o colectivo de soldados em viagem rumo à frente de batalha, destaca-se Werner R., pintor, personagem mais longamente apresentada e detendo traços do próprio Andersch. No romance *Die Rote* o protagonista Fabio Crepaz é um violinista que encontrou na arte o possível lenitivo para o desencanto político após a sua saída do Partido Comunista e face ao fracasso da revolução, depois de um passado revolucionário que incluíra o combate ao lado dos republicanos na Guerra Civil de Espanha. Esta figura apresenta um pormenor nitidamente autobiográfico: Andersch transpôs para uma criatura ficcional a sua frustração por não lhe ter ocorrido alistar-se na guerra espanhola; além disso, tal como outras personagens, esta consubstancia uma constante do pensamento anderschiano: a ideia de que a Arte é um poderoso antídoto contra as desilusões políticas, facto de que o melhor testemunho é a sua própria postura vital entre 1933 e 1938, ao "responder ao estado total com a introversão total" (cf. KF, 46).

Em outras obras o artista está também presente: na história já analisada *Cadenza finale*, a protagonista é pianista e um outro personagem é pintor; em *Diana mit Flötenspieler*, surge como figura secundária um frade perito em arte etrusca antiga; em *Efraim*, Meg é fotógrafa e Anna é actriz, enquanto o protagonista é um jornalista que se faz escritor, página a página, sob o olhar dos leitores. O mesmo acontece até nos relatos de viagens: em *Wanderungen im Norden*, Lena é pintora, tal como a personagem feminina Äsa, em *Hohe Breitengrade* , facto de que todas as ilações autobiográficas se podem tirar, uma vez que Andersch fez a viagem ao Norte da Noruega e a expedição polar em companhia de sua mulher pintora, que fotografou artisticamente ambas as regiões.[1]

---

[1] Complementar da existência de figuras de artistas na acção diegética é o facto de questões sobre motivos de arte serem frequentemente ocasião de debates entre as personagens de ficção, com ou sem elementos autobiográficos, por exemplo nos contos já abordados *Fräulein Christine* e *Cadenza Finale*. Destaque-se, por outro lado, a abundância na bibliografia anderschiana de ensaios e recensões sobre temas de estética musical e plástica e de críticas literárias, estas obviamente em maior número. Como exemplos, citamos as obras *Die Blindheit des Kunstwerks. Literarische Essays und Aufsätze*, de 1965, e *Ein neuer Scheiterhaufen für alte Ketzer. Kritiken und Rezenzionen*, de 1972.

Como que para não deixar jamais que a Arte sob qualquer forma esteja ausente do seu mundo ficcional, Andersch transpõe objectos artísticos para o centro da diegese: nos romances *Sansibar* e *Winterspelt*, para além de apresentar neste a figura do Dr. Schefold, professor e perito em pintura, e uma personagem secundária que é pintor, introduz em ambas *"Dingsymbole"* retirados do universo artístico, que desempenham um papel decisivo na trama ficcional como instrumentos de resistência política. No caso da primeira obra é um objecto de arte que funciona como sendo uma sexta figura da rede actancial: uma pequena escultura de Barlach —*"Der lesende Klosterschüler"* — que, juntamente com a protagonista feminina, urge ser salva da perseguição nazi; em *Winterspelt*, é o quadro de Paul Klee intitulado *"Polyphon gefaβtes Weiβ"* que desempenha a mesma função de "arte degenerada" condenada pelos detentores do poder. Em ambos os casos o objecto artístico está directamente relacionado com a liberdade, outro tópico na poética anderschiana. Escultura e quadro, situados num contexto histórico-político adverso, sujeitos às contingências ideológicas do momento e alvos de perseguição política, são objecto de todos os cuidados por parte das personagens que elaboram um esquema de acção para os salvar dos "mentores" da arte nacional-socialista. Vários motivos, pois, se entrosam no simples acto de fazer sair da Alemanha nazi uma obra de arte (acto de resto frequentemente repetido na realidade europeia do período entre 1933 e 1945), e separá-los só é aceitável por razões de facilitação de análise: são os motivos da arte, da fuga, da política e da liberdade, de que temos vindo a ocupar-nos.

O interesse de Andersch pela arte de Barlach e a integração das suas esculturas no mundo ficcional que criou verifica-se desde muito cedo; na verdade, no curto conto ( que já analisámos) publicado pela primeira vez em 1945, *Fräulein Christine*, a protagonista revela grande conhecimento e uma paixão consciente por algumas figuras de Barlach: estas, tal como o monge-aprendiz em *Sansibar*, cumprem a função de objectos simbólicos da postura de resistência ao regime nazi manifestada por Fräulein Christine, em oposição à atitude estetizante e de submissão oportunista à situação política revelada por outra personagem. O fascínio por Barlach funciona ainda como estímulo do amor da protagonista pelo trabalhador-escritor Werner Rott, um resistente que venerava Barlach. Como afirma Irene Leonard: *"Ähnlich wie der*

*Klosterschüler im späteren Roman wird die fieberige Entdeckung und geistige Aneignung der Barlach-Figuren in* Fräulein Christine *zum moralischen Maßtab, ja zum Prüfstein erhoben und fungiert als Ausleseprinzip zwischen* Gut *und* Böse".[1] A evidência da ligação da arte à política neste conto, redescoberto e republicado por Wehdeking apenas em 1971, é mostrada por esta autora, que releva a importância na mundivisão anderschiana da conciliação entre a experiência da realidade e a vivência da arte, objectivo, aliás, do seu livro de crítica sobre a obra de Andersch.

Assim, já neste conto de 1944 o escritor pressupõe a convicção de que a vivência estética não afasta o homem da realidade mas, pelo contrário, lhe abre os olhos para ela, como se a consciência da responsabilidade social pudesse ser despertada apenas no encontro com a obra de Arte: *"Barlach wird somit zum Auslöser — für Gregor, für Fräulein Christine — einer politischen Bewußtwerdung, einer* prise de conscience, *im Sinne Sartres. (...) Wie unverzichtbar Kunst dem ethisch handelnden Menschen ist — dafür ist jeder einzelne Roman von Andersch ein Beleg".*[2]

Do mesmo modo que a escultura de Barlach, também o quadro de Paul Klee *"Polyphon gefaßtes Weiß"* é, no romance *Winterspelt*, objecto da acção de salvamento por parte de uma personagem que se arrisca para o transportar para lá das fronteiras da Alemanha, onde é proibido. Schefold, o esteta, *"der Wanderer zwischen den Grenzen"*, abandona a sua cidade de Frankfurt e parte para as Ardenas, para daí sair para a Bélgica e pôr a salvo o quadro, que se torna um símbolo da perseguição nazi e simultaneamente da liberdade criativa: *"Ein Wasserfarbenbild, 30 mal 28 Zentimeter klein. Ein Samekorn. Polyphon umgrenztes Weiß*[3]*. Daraus konnte eine neue Stadt wachsen"*. (WI, 533/4). O quadro é assim descrito pelo narrador na perspectiva de Käthe, a protagonista: *"Sie verfolgte die Bewegung der Farbwerte, die sich, obwohl sie*

---

[1] I. Leonard, *op. cit.*, p. 33.

[2] *Id., ibid.*, p. 34.

[3] Interrogamo-nos sobre o significado (e a intenção de Andersch) da mudança de adjectivo no título da obra de Klee, uma vez que a designação autêntica *"gefaßtes"* foi substituída por *"umgrenzendes"*. I. Leonard sustenta que essa troca não é casual e se justifica pela importância dada por Andersch ao conceito de fronteira, por nós já devidamente analisado: *"Der Rand, die Grenze, das Überschreiten dieser Grenze als Lebensprinzip ob in der Politik, ob in der Liebe, es geht immer um dasselbe Bemühen, dieselbe Suche,in das noch unbekannte Morgen vorzudringen"* (I. Leonard, op. cit., p. 206). Tal como já demonstrámos, também I. Leonard estabelece um elo de ligação entre um elemento autobiográfico e um motivo ficcional: a atracção de Andersch por fronteiras aqui apresentada na personagem de Käthe.

*sich in liegenden oder aufrechten Rechtecken abspielte, das weiße Rechteck in der Mitte einkreiste. Diese Bewegung von einem dunklen Rand in ein helleres Innere wirkte tatasächlich mehrstimmig, polyphon, weil der Maler es verstanden hatte, die Tonwerte der Aquarellfarben einander durchdringen zu lassen. (...) Bei diesem Maler Klee entstanden ganz neue, nie gesehene Gegenstände"* (WI, 270/71). Esta citação incompleta, que contém a descrição pormenorizada e a interpretação de um quadro não figurativo, revela o deleite estético com que Andersch, por meio da voz do narrador e da perspectivação da personagem, se espraia na contemplação da arte de Klee, e tem paralelo, em maior dimensão, na apresentação detalhada dos quadros de Gisela Andersch, na obra *Einige Zeichnungen*. Ambos os textos são paradigmáticos do relevo dado por Andersch às artes plásticas como complemento e mesmo inspiração da arte literária.

Irene Leonard leva muito longe a sua análise do papel desempenhado pelo quadro de Klee na estrutura diegética e actancial do romance, estabelecendo a relação entre a visão de Andersch da função da obra de arte e a filosofia de Ernst Bloch. Esta é considerada como um dos pressupostos filosóficos da obra de Andersch, no que respeita à projecção da obra artística no futuro, portanto ao seu papel na construção de algo de novo (como aliás indica claramente a reflexão de Käthe sobre o quadro de Klee). Escreve I. Leonard que apenas Schefold e Käthe, embora de modos diferentes, têm o talento visionário bastante para investir no quadro a sua crença no futuro: *"Sie sind die wissenden Wanderer, die Bloch als Bahnbrecher aufruft und die Andersch in seinem Roman als Agenten einer neuen Möglichkeit einsetzt. (...) Das Kunsterlebnis kommt bei Käthe ihrem pratischen Handeln zugute, bei Schefold ist selbst das praktische Handeln in einer Kunstlandschaft verankert".*[1]

Por outro lado, a estrutura geométrica do quadro, planificado racionalmente, é por Käthe comparada a um plano, (*"Das Bild ist ein Plan, sagte sie"*, WI, 271), o que remete o leitor para o motivo nuclear do romance — o plano do oficial alemão de rendição das suas tropas ao exército americano —, facto que é relevado tanto por Schütz como por I. Leonard. Esta autora salienta o papel de Käthe, que procura concretizar o utópico plano: *"Sie stellt ihr* Kunstverständnis *unter Beweis, indem sie*

[1] *Id., ibid.*, p. 226.

*intuitiv den Zusammenhang erkennt, der zwischen einem Bild (Kleebild) und einem Übergabe-Plan (als konkret politisches Äquivalent) existiert".*[1] Schütz aprofunda esta ideia ao apontar a diferença entre a existência real e dinâmica do objecto artístico e o facto histórico apenas hipotético: *"Damit wird das Bild auf dieselbe Ebene gehoben wie Dincklages Widerstandsplan, — mit dem Unterschied aber, daß es, anders als Dincklages Plan, der historisch nur hätte sein* können, *tatsächlich* existiert."[2]

### 5.3 O binómio arte/política

A antinomia entre Arte e política é tema nuclear para Andersch, que procurou sempre realizar um modo de conciliação entre ambas, tentando neutralizar as inevitáveis contradições com tal pertinência e convicção, que se justifica a designação que lhe atribuiu I. Leonard de "mestre da coexistência".[3] Nada mais significativo para, de forma concisa e lapidar, exprimir o seu desejo da fusão de elementos considerados totalmente incompatíveis, como dois versos que constituem o título da sua colectânea poética: *"Empört euch/ der himmel ist blau/"* (EHB, 108). De resto, examinados na totalidade, os poemas revelam essa dicotomia e a necessidade de a ultrapassar, o que é consumado poeticamente nos versos que, inesperadamente, aliam revolta e céu azul. Os poemas, quer os originais quer as numerosas traduções, tocam um vasto espectro temático, desde a chamada poesia da natureza até à mais virulenta diatribe política (veja-se o já citado poema *artikel/3(3)*. Wehdeking detectou isto mesmo aquando de "uma segunda leitura dos últimos poemas": *"Andersch wollte eben immer das Ganze, mit Brecht das gestische Sprechen von Belangen der Arbeiter* (Zwölf strophen über die

---

[1] Id., ibid., p. 206.

[2] Schütz, *op. cit.*, p. 132.

[3] *Cf.* I. Leonard, *op. cit.*, 1986, pp. 280/1. Esse desejo de solução dos contrários está patente em outra esferas do pensamento do escritor: disso é exemplo o momento autobiográfico que acima referimos, em que o seu mentor intelectual de então, tentando dissuadi-lo da leitura de Rilke e da sua concentração exclusiva na chamada "arte pura", lhe recomendava as obras do historiador científico Ranke, ao que Andersch respondera com a solução conciliadora e abrangente de adoptar o poeta e o cientista.

arbeitslosigkeit, 115), *mit Verlaine die atmosphärische Dichte der* poésie pure *(...). Im Festhalten an der Schönheit spätimpressionistischer Landschaften ließ der Künstler Andersch doch keine Zweifel an der Qualität seiner politischen Brille".*[1] Os versos citados resumem o seu pensamento contra a ideia de que a moral (ou a política) e o prazer estético (ou a arte) se excluem irremediavelmente; assim, ele explicita nesse mesmo poema, intitulado *"Andererseits": "zwar schreibe ich jetzt nicht mehr/ nur noch/ für mich// andererseits schreibe ich nur was/ mir/ spaß macht// ausgeschlossen/ sagen viele moral und/ vergnügen/ schließen sich aus// ich aber schreib's in/ eine/ zeile// empört euch der himmel ist blau//* (EHB, 108). Pode mesmo afirmar-se que esse verso contraditório, polémico, tal como o seu autor, simboliza a atitude poética e poetológica de Andersch, adepto de Sartre mas também de Verlaine, de Marx mas igualmente de Rilke, Faulkner, Hemingway e ainda de Ernst Jünger.

No caso do artista Fabio Crepaz, o referido protagonista italiano de *Die Rote*, ele mesmo reconhece a problematicidade das relações entre o seu violino e as suas convicções políticas, apresentadas em parte em discurso indirecto livre, em parte em monólogo interior, as duas alternativas formais predominantes no romance: *"Ich kann es so nicht spielen, dachte Fabio. Er errinerte sich daran, wie er nach dem Kriege geglaubt hatte, eine Solistenkarriere schaffen zu können, er hatte wie ein Verrückter gearbeitet, aber er hatte aufgeben müssen. Beinahe zehn Jahre Unterbrechung durch Politik, zehn Jahre, ausgefüllt mit dem Spanien-Krieg, der illegalen Arbeit gegen den Faschismus, Weltkrieg und Partisanenkampf, waren nicht aufzuholen gewesen. Es war schon unglaublich, daß es noch zum Fenice-Orchester gereicht hatte. Immerhin eine relativ anständige Lösung der gespannten Beziehungen zwischen seiner Violine und seinen politischen Überzeugungen"* (DRo, 61, sublinhados nossos).

Na problemática da relação entre a arte e a política importa considerar a missão da arte segundo Andersch: esta é compreendida como um fenómeno político, na medida em que põe em questão o mundo e a realidade e visa atingir a reposição da

---

[1] V. Wehdeking, *"Der Sinn für wildes Blüden.* Beim Wiederlesen der späten Gedichte von A. Andersch", in *Kürbiskern*, 3/80, München, p. 124.

verdade nas relações humanas. Exemplo claro da concepção de arte como detentora da liberdade em oposição a uma ideologia dominante e a um regime ou partido político de cariz autoritário, é a referida escultura de Barlach no romance *Sansibar*. O que a personagem Gregor , funcionário do Partido Comunista, dissidente e a caminho da deserção partidária, apreende na contemplação da figura de um monge a ler, é para ele uma dupla revelação: do que pode ser realmente a liberdade de pensamento concretizada na expressão livre da leitura, e de como um objecto artístico pode constituir uma ameaça para o poder estabelecido: *"Er las genau. Er las sogar in höchster Konzentration. Aber er las kritisch. (...). Ich habe einen gesehen, der ohne Auftrag lebt. Einen, der lesen kann und dennoch aufstehen und fortgehen. Er blickte mit einer Art von Neid auf die Figur" (SG, 40). Gregor konnte sehr gut verstehen, warum die Anderen*[1] *den jungen Mann nicht mehr sitzen und lesen lassen wollten. Einer, der so las wie der da war eine Gefahr"* (SG, 51). Neste sentido conclui Guy David John num capítulo do seu ensaio intitulado justamente *"Kunst und Poltik": "Andersch behandelt das Kunstwerk als soziales Phänomen indem er das Verhältnis zwischen Kunst und Politik analysiert. Die Aufgabe der Kunst besteht nach Andersch darin, die Wahrheit zu suchen und sie dem Leser im Kunstwerk zu zeigen. (...) Durch diese Aufgabe wird die Kunst ein politisches Phänomen. Indem sie die Wahrheit sucht, stellt sie die Welt in Frage. Die politische Rolle der Kunst ist also immer die Kritik der sozialen Umwelt".*[2]

No mesmo romance há um passo da experiência de Gregor em que são colocados em posição antitética um dado político e um momento de contemplação estética: a evocação da chegada à cidade soviética de Tarasovka, no litoral da Crimeia,

---

[1] *"Die Anderen"* é a designação que é dada genericamente, ao longo de todo o romance, aos detentores do poder nazi e às autoridades do regime, nunca sendo mencionado qualquer nome ou mesmo cargo oficial; o uso do pronome indefinido, que pressupõe a existência de um outro pronome definidor de um grupo oposto, revela na sua distanciação o desejo do narrador de demarcação absoluta entre os nazis e os seus opositores e resistentes. Andersch consegue com apenas uma palavra o mesmo efeito que H. Böll atingiu, de modo metafórico, com as expressões bíblicas *"das Sakrament des Lammes"* e *"das Sakrament des Büffels"*, no romance *Billard und halbzehn*. Há nestes recursos técnicos de ocultação um certo pudor mas também uma enorme carga de desprezo que trai os sentimentos hostis dos dois escritores face ao nacional-socialismo.

[2] Guy David John, *"Die Problematik des Intellektuellen im Werk von A. Andersch"*, 1977, pp. 94/5.

no momento em que ao comunista Gregor não interessara nada a conquista política da cidade mas, pelo contrário, ele se deixara dominar pelo fascínio da beleza do pôr do sol sobre o Mar Negro: *"(...) es war ihm gleichgültig, daß die Tankbrigade, der er als Manövergast zugeteilt war, Tarasovka genommen hatte, er war plötzlich fasziniert von dem goldenen Schmelzfluß des Schwarzen Meeres und dem grauen Gestrichel der Hütten am Ufer, ein schmutzig-silbernes Gefieder"* (SG, 22).

O narrador atribui à própria personagem a consciencialização do significado político desse momento de gozo artístico, que mais tarde ele evoca ao contemplar outra cidade, e que marca o seu primeiro passo de afastamento do partido: *"Im Anblick Reriks erinnerte Gregor sich an Tarasovka, weil dort sein Verrat begonnen hatte. Der Verrat hatte darin bestanden, daß ihm, als einzigen, der goldene Schild wichtiger gewesen war als die Einnahme der Stadt"* (SG, 22). Num artigo sobre a arte como possibilidade de liberdade na obra de Andersch, o crítico Völker-Hezel, depois de transcrever a citação *supra*, conclui, relevando a função essencial do uso quase obsessivo das cores nas descrições do espaço, e estabelecendo a ligação entre política e estética: *"Beim Anblick des* Goldenen Schildes von Tarasovka *trennte er sich innerlich von seinen kommunistischen Genossen, die in Tarasovka nur eine Stadt wie eine andere sahen, nicht ein erlesenes, lebendiges, bedeutungsvolles Kunstwerk; beim Anblick von* Rerik mit seinen roten Türmen vor dem eisigen Blau der Ostsee *vollendet er die Loslösung und den Verrat an der Ideologie — im Zeichen der Schönheit, des Offenseins für die Schönheit der Farben und Formen".*[1]

Este é, pois, um dos momentos em que no binómio arte/política os dois termos se excluem e é dada prioridade absoluta ao elemento estético — a sensibilidade ao encanto dum sol poente — sobre um acto de guerra. Não há neste facto qualquer contradição com a habitual atitude de tentativa conciliadora de Andersch, pois o que está pressuposto é a supremacia do acto de liberdade (de êxtase estético) sobre os interesses de uma ideologia dogmática. Isto mesmo está patente na reflexão de Gregor perante a estátua do monge embrenhado na leitura: *"Genauso sind wir in der Lenin-Akademie gesessen und genauso haben wir gelesen, gelesen, gelesen."* (SG, 39). Como afirma Irene Leonard, a pequena figura do leitor crítico representa a busca da verdade

---

[1] B. Völker-Hezel, "Die Kunst als Möglichkeit der Freiheit im Werk von A. Andersch", in *Revue des langues vivantes*, Band 35, Bruxelas, 1969, pp. 534/5.

contra as pseudoverdades pré-estabelecidas por doutrinas mais ou menos limitativas da liberdade pessoal: *"Als Verkörperung des Wahrheitssuchers wird er zum Symbol einer musterhaften Haltung, zum Paradigma, zum Hauptenenner eines ganzen Werkes. (...) In keinem anderen Werk kommt Andersch Glaube an die lebensverändernde Macht der Kunst so ungebrochen zum Ausdruck wie in* Sansibar oder der letzte Grund"[1]. Esta crença de Andersch no poder transfigurador exercido pela arte sobre a vida do homem é salientada por Schütz que, muito oportunamente, a relaciona com a mesma concepção expressa por Rilke em um dos seus poemas sobre objectos artísticos inspirados pela arte do escultor Rodin: *"Damit wird der Plastik im Roman jene Wirkung zugeschrieben, die jedes gelungene Kunstwerk haben soll und die, inzwischen abgegriffen, aber immer noch am pointiersten in Rilkes Gedicht* Archaischer Torso Apollos *formuliert worden ist:* Du muβt dein Leben ändern"[2].

### 5.4 Reflexões metaliterárias através da ficção

Como acabamos de verificar, o problema do binómio arte/política, isto é, a temática das relações da arte com a realidade histórica e política foi sempre uma preocupação de Andersch, manifesta na construção estrutural das obras de ficção; porém, além de estar presente na prática da escrita como parte integrante do seu universo ficcional, já desde o tempo inicial da sua actividade na revista *Der Ruf*[3], como publicista e depois ao longo de todo o seu percurso literário, constituiu objecto de abordagem analítica, integrando-se na questão mais vasta da teoria literária. É sintomático o facto de a sua primeira publicação em livro, em 1948, ter sido "um contributo para a análise da situação literária": trata-se do ensaio programático *"Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation"*, que

---

[1] I. Leonard, *op. cit.*, 1986, pp. 103/4.

[2] E. Schütz, *op. cit.*, pp. 54/5.

[3] I. Leonard frisa este aspecto particular das conexões entre a posição estética e as convições políticas expostas na revista e no seu "filho natural, o Grupo 47", considerando que "ambos funcionavam como células de resistência de literatos politicamente situados à esquerda" (cf. *op. cit.*, p. 262).

fora apresentado com muito êxito na segunda sessão do "Grupo 47". Escrito num momento-chave da história política da Alemanha, em que se impunha a definição do conceito e objectivos de uma literatura alemã a ser renovada, o ensaio contém as reflexões de Andersch sobre o assunto. No prefácio o autor acentua que escreve não como crítico literário mas na sua qualidade de publicista, caracterizando este como "um homem que participa apaixonadamente na luta de tendências da sua época, e que deve ser também um leitor muitíssimo veloz" (cf. AAL, 111); considera o seu escrito como um apelo evidente para a elaboração de uma teoria da literatura, uma vez que têm sido descuradas questões fundamentais como a da relação entre forma e conteúdo ou a posição social da obra de arte, assim como do escritor (cf. AAL, 112). Sendo a questão fulcral a correlação entre política e literatura, o artigo é escrito numa perspectiva socioliterária com nítidas conotações políticas, de que o título é já uma amostra, ao pôr em relevo o conceito sartriano de "decisão", esclarecido posteriormente como *"decisão da literatura para a liberdade"*.

A mesma questão foi mais longamente abordada por Andersch num artigo de 1956 com o título *Die Blindheit des Kunstwerks*[1] cujo título, sugestivo mas polémico, é justificado pelo autor. Não por acaso, a obra é dedicada a Theodor W. Adorno, a cujas teorias Andersch é devedor, embora só parcialmente, o que foi estudado em pormenor por Irene Leonard que categoricamente afirma a este propósito: *"Sein Einverständnis mit Adorno hat Andersch oft bekundet: Der Aufsatz* Die Blindheit des Kunstwerks *ist als eine Art Festschrift für ihn konzipiert. Aber gerade hier, im Kern der Annäherung an Adorno, zeichnen sich Divergenzen am deutlichsten ab"*[2]. Logo o título é considerado problemático se for encarado à luz da obra anderschiana, mas a autora explicita a aparente contradição, sustentando que para Andersch não se trata propriamente da "cegueira da obra de arte" mas, pelo contrário, do modo como pode ser dominada esta cegueira; e ainda que em cada obra de arte existe em estado de latência a possibilidade do domínio da sua própria cegueira.[3]

---

[1] A. Andersch, "Die Blindheit des Kunstwerks", in *Das Alfred Andersch Lesebuch*, pp. 208-217.

[2] I. Leonard, *op. cit.*, p. 276.

[3] *Cf. id., ibid.*.

Uma das primeiras afirmações de Andersch no seu ensaio é a de que nessa época (meados dos anos 50) se travava de novo o tradicional debate sobre a questão da "arte pela arte" e se anunciava, para lá da exigência de maior liberdade para o artista, também a total autonomia da arte face à sociedade. (cf. BK, in AAL, 208). Deste facto o autor toma como exemplos dois artistas que consideram ser o único conteúdo da arte a sua forma: o poeta lírico Gottfried Benn e o teórico de pintura abstracta Albrecht Fabri, com cujas ideias se confronta ao longo do artigo. Sustentando que nunca houve na literatura um grande movimento puramente formalista, mas apenas fenómenos isolados , como o poeta simbolista Mallarmé e o formalismo russo (cf. AAL, 209), apresenta uma teoria incontestada em literatura, segundo a qual conteúdo e forma têm de corresponder entre si, porém não têm de ser idênticas (cf. *id., ibid.*), e exemplifica com duas obras formalmente perfeitas: *"Jede Seite der* Madame Bovary *oder der* Wahlverwandtschaften *versichert einem, daβ hier nicht Ausdruck ausgedrückt wird, sondern Idee, Handlung, Zustand, Stimmung..." (AAL, 210).* Com este juízo sobre obras de valor literário reconhecidamente universal, Andersch pretende desmentir o conceito estético de Benn e Fabri de que o único conteúdo da arte é a sua forma" (cf. AAL, 209). É de considerar ainda o primeiro momento decisivo no confronto sobre concepções estéticas: a justificação de Andersch da validade da existência da arte abstracta, que constituirá uma espécie de antídoto contra a ideologia, considerada esta como nefasta: *"Die Abstraktion ist die instinktive oder bewuβte Reaktion der Kunst auf die Entartung der Idee zur Ideologie"* (AAL, 212); portanto a predominância da forma sobre o conteúdo numa obra artística teria sido consequência de, em determinados momentos da história, grandes ideias humanas e religiosas terem sido desvirtuadas e convertidas em ideologias pelos poderes dominantes (cf, *id., ibid*). Não pode deixar de verificar-se a flagrante coincidência entre esta postura atribuída à arte e a própria atitude de Andersch no momento da sua entrega à contemplação artística como forma de resistência à opressão política, havendo mesmo certa identidade entre esta frase e o passo que uma vez mais repetimos, em que esse momento é relatado em *Die Kirschen der Freiheit: "Ich antwortete auf den totalen Staat mit der totalen Introversion"* (KF, 46). O seu caso individual é, pois, paradigmático de uma atitude global da arte face à tirania, e da dimensão da liberdade conseguida através de uma

existência estética": *"Das ist der Grund, warum die abstrakte Kunst ihre tiefste Wirkung ausübte, als sie nicht mehr gesehen werden konnte Jeder abstrakte Maler verwirklichte im Vorgang des Malers ein Stück persönlicher Freiheit"* (AAL, 212).

Destas considerações decorre a original definição anderschiana de arte abstracta que não significa, como geralmente se afirma, autonomia total em relação à realidade social: *"Abstrakte Kunst ist nicht Kunst ohne Inhalt, sondern Kunst des Aufstandes gegen den zur Ideologie degradierten Inhalt in der Weise des Sich-Entziehens. Sie erfüllt ihre gesellschaftskritische Funktion, ganz gleich, ob der einzelne, abstrakte Kunstwerke machende Künstler sich dessen bewußt ist, oder sich ausschließlich als Artist fühlt"* (AAL, 212/3).

Numa entrevista feita a Andersch em 1974 por H.M.Enzensberger, o escritor é colocado perante certos dados da sua biografia que levam o entrevistador a concluir que, pelas suas ideias e atitudes políticas, desde 1933 sempre Andersch se revelou contra as tendências prevalecentes no momento.[1] Enzensberger foca especialmente a sua retirada para o Ticino em 1958 e o abandono da acção cultural tingida de forte tonalidade política[2], movimento a que chama *"den strategischen Rückzug von Alfred Andersch"* [3]e interroga-se sobre se a causa disso fora um sentimento de resignação e se estaria relacionado com o motivo da fuga e do desejo de distanciamento que os críticos verificam nas suas obras. O circunstanciado debate entre ambos despoletado por esta

---

[1]Cf. H.M.Enzensberger, *"Die Literatur nach dem Tod der Literatur"*, in G.Haffmans, (Hg.), *op. cit.*, 1980, p. 200). Enzensberger enumera os diversos momentos em que Andersch "remou contra a maré" ideológica em vigor: em 1933, quando começou a imperar o fascismo, inscreveu-se na Liga Comunista; durante a ocupação americana, logo em 1948, entrou em conflito com a administração militar devido ao teor da revista *Der Ruf*; nos anos 50 opôs-se à "guerra fria", então a "ideologia" dominante; no início dos anos 60 afastou-se ostensivamente do *"boom"* da literatura e dos *"mass media"*; em 1968/69, manteve-se distanciado do movimento estudantil que dominava então a cena política e dedicou-se à escrita de romances; finalmente, o último romance (é a *Winterspelt* que Enzensberger se refere) é, em certo sentido, um romance marxista, enquanto nesse momento se observa a tendência para o retorno a ideias conservadoras; e conclui, com razão: *"(...) daß er hier ein antizyklisches Denken gibt, d.h. ein Denken, das eigentlich konträr verläuft zu den dominierenden Strömungen dessen, was man den Zeigeist nennt"* (*op. cit.*, pp. 201/2). Podemos acrescentar que esta atitude de oposição sistemática da parte de Andersch demonstra bem, para além da força e firmeza das suas convicções políticas e literárias, um traço característico da sua personalidade: um vincado sentido de individualismo.

[2] A acção cultural-política aqui referida é a publicação da revista *Texte und Zeichen* da responsabilidade de Andersch, revista que, em plena "guerra fria", era claramente marcada por princípios marxistas, na opinião de Enzensberger.

[3] In Ü A A, p. 205.

questão e os comentários de Andersch são sintomáticos da sua visão do que deve ser a tarefa de um escritor e a finalidade da arte literária, complementando as reflexões expostas na artigo de trinta anos antes. Às afirmações de Enzensberger — *"Du hast optiert für eine Negation des Literaturbetriebs (...). Du hast auch verzichtet auf die politische Position (...) Du bist weggegangen (...). Du hast für die Kunst optiert"*[1], responde Andersch que um dos motivos para "a sua retirada estratégica" é muito simples: *"(...) ich habe von 1956 ab angefangen mit größeren Prosaformen zu arbeiten (...) ich habe angefangen, Romane zu schreiben"*[2] e ainda: *"Praxis hat mich gelehrt, daß ich nur etwas zustande bringe, wenn ich mich konzentrieren kann, wenn ich meine Ruh hab"*[3]. À questão sobre o motivo por que os artistas participam na política, dá duas respostas possíveis: ou o fazem por imperativo de consciência, ou como forma de autopublicidade; mas aponta uma terceira possibilidade que implicita ser a sua própria: *"Und nun gibt's also den Künstler, der weder zur Kategorie 1 oder 2 gehört, sondern der einfach nicht mitmacht, sondern sich in sein Zimmer einschließt, weil er einen Roman schreiben will. Und das erscheint Dir nicht akzeptabel?"*[4].

Do longo debate Enzensberger conclui que, apesar desta declarada decisão pela arte, o escritor Andersch e a sua obra são impensáveis sem os alicerces do seu pensamento de raiz marxista e sem a sua prática política com os olhos postos na sociedade do seu tempo: *"Daraus könnte man den Schluß ziehen, daß Du nach wie vor an der Vorstellung festhälst, daß dieses literarische Werk, das aus der Distanz geschaffen wird, auf irgendeine Weise in die Gesellschaft zurückkehrt und dort wirkt, dort seine Wirkung ausübt"*[5]. Estas palavras, proferidas como dissemos em 1974, testemunham a

---

[1] *Id., ibid.*, p. 208.

[2] *Id., ibid.*.

[3] *Id., ibid.*, p. 213.

[4] *Id. ibid.*, p. 216. A propósito desta pergunta de Andersch sobre a legitimidade de um escritor se dedicar à sua escrita em detrimento da acção política directa, deve anotar-se que, no decorrer da entrevista, ele refere uma afirmação de Enzensberger que defendia a obrigação de o escritor nessa época politicamente conturbada (início dos anos 70) escrever, não romance, teatro ou poesia, mas reportagens ou ensaios políticos. Andersch cita mesmo as suas palavras contra a justificação da literatura como arte: *"Wer Literatur als Kunst macht, ist damit nicht widerlegt, er kann aber auch nicht mehr gerechfertigt werden"* (*apud id., ibid.*, p. 211). Refira-se ainda, por ser de certo modo idêntica, a afirmação de Adorno que se tornou uma fórmula emblemática do "espírito da época" do pós-guerra: *"Nach Auschwitz kann kein Gedicht mehr gedichtet werden"*.

[5] *Id., ibid.*, p. 218.

permanência, ao longo dos anos, do pensamento já desenvolvido em 1956, reiteram a ideia de que para Andersch a arte não constitui um mundo autónomo e de que o escritor na execução do seu trabalho — a produção de uma obra de arte — pratica um acto social e político, sem contudo se deixar desviar da sua arte. No artigo que analisamos esta ideia é exposta a partir da frase de Adorno que sugeriu a Andersch o título — *"Der Vollzug des dem Kunstwerk sebst streng immanenten geistigen Prozesses heißt zugleich: Blindheit und Befangenheit des Kunstwerks überwinden"* (*apud* AAL, 215) e o corolário das reflexões de Andersch concentra-se numa definição de literatura frequentemente citada a propósito da sua obra, que implica o compromisso com a arte mas também com a realidade do seu tempo: *"Die Literatur ist Arbeit an den Fragen der Epoche, auch wenn sie dabei die Epoche transzendiert"* (AAL, 217).

A natureza do seu empenho sociopolítico que, permanecendo a mesma na sua essência, sofre contudo uma certa evolução ao longo do tempo, é apresentada indirectamente num outro momento, de uma forma muito esclarecedora da posição ulterior de Andersch face à questão. Pela voz do Eu narrador da obra *Hohe Breitengrade*, de 1969, o escritor revela implicitamente a exigência que a si mesmo se impõe de, no seu labor literário, tomar uma responsabilidade total pelo Homem, o que, sem dúvida, é uma "acção política" no sentido mais amplo do termo. Ao caracterizar uma das figuras participantes na viagem polar afirma o narrador: *"Der Flugkapitän ist die absolute Figur des technischen Spezialisten. Ich flöge ungern mit einem, der außerdem engagiert wäre: politisch, künstlerisch, geschäftlich. Jedoch müßte er human sein, beinahe so etwas wie ein Humanist"* (HB, 12). E logo de seguida a estas palavras, que defendem uma atitude humanista em detrimento do mero compromisso sociopolítico, surge a frase aparentemente contraditória com as posições anteriores do escritor e incessantemente citada pela crítica: *"Ich mag das Wort* Engagement *nicht mehr, während das Wort* Humanität *für mich nichts von seinem Wert verloren hat"* (HB, 12). O falso paradoxo desta afirmação é explicitado por Bühlmann que, depois de transcrevê-la, a comenta deste modo: *"Dadurch verschob sich in seiner Kunst der Akzent von der Aktion auf die Artistik, ohne freilich den strengen Zeitbezug aufzugeben; sie blieb auch weiterhin* Arbeit an den Fragen der

Epoche, *transzendiert jedoch das Aktuelle in den distanzierten Bereich der Humanität. Die Grundstruktur der* kalten, artistischen Aktion *(...) ist stets dieselbe geblieben"*[1].

Um outro aspecto do problema posto pelas concepções de Fabri e Benn sobre a "arte pela arte" é o uso do conceito "verdade da arte", que reforça o elo existente entre a arte e a realidade, não reconhecido por aqueles estetas. Uma única frase sobre dois objectos de arte serve a Andersch de ponto de partida e exemplificação: *"Die formulierte Schönheit, von Picassos* Guernica *bis zu Benns* Morgue, *ist immer ein Stück erkannter Wahreit" (AAL, 214),* da qual se chega à afirmação: *"(...), daß der Gegensatz der Wahrheit überhaupt nicht Stil heißt, sondern Lüge"* (AAL, 215). A busca da verdade é, pois, condição e critério da arte autêntica, que não pode ser nem "cega" nem "tímida", mas sim definitivamente esclarecida e interveniente: *"Nur indem Kunst sich auf den alles Erkennen voraussetzenden Begriff der Wahrheit bezieht, erfüllt sie die Aufagabe, die Gesellschaft geöffnet zu halten. Freiheit, die Bedingung der Kunst, ist nur in einer die Bemühung um die Wahrheit offen haltenden Gesellschaft möglich".* (AAL, 215). Fica assim dilucidado o sentido aparentemente dúbio do título do ensaio sobre "a cegueira da obra de arte" e é esclarecida a aproximação das concepções de Andersch e Adorno, pois se verifica que a realização do processo intelectual imanente à obra de arte é dominar simultaneamente a cegueira e a timidez da obra de arte, de tal modo que Andersch pode concluir: *"Jedes vollkommene Kunstwerk ist ein gelungener Ausbruch aus der Blindheit der reinen, sich selbst genügenden Form"* (AAL, 217).

Do já exposto pode justamente concluir-se que a arte em formas diversas — personagens-artistas, objectos artísticos como fulcro da acção, debates sobre temas de arte — domina toda a produção literária de Andersch[2], não só constitui material romanesco como determina mesmo os processos técnicos de narração. Cada obra está como que banhada numa atmosfera artística, um pouco o que foi chamado por Andersch de *"das Aroma der Kunst"* (KF, 20) que, contudo, surge bem enraizado na

---

[1] Bühlmann, op. cit., p. 40.

[2] Mantidas as naturais distâncias e diferenças, é mesmo inevitável a comparação entre o que se passa a este respeito com a obra do escritor Thomas Mann, um dos primeiros e mais permanentes modelos de Andersch e cuja obra está penetrada da arte musical, e a sua própria, em que avultam elementos das artes plásticas, além de, igualmente, o elemento musical.

vida, fenómeno de que resulta um entrosamento entre estética e realidade. Assim as figuras anderschianas, tal como o seu criador, são situadas num contexto histórico bem determinado que condiciona o seu percurso biográfico[1] e, simultaneamente, a sua vida está, de uma ou de outra maneira, envolvida pela arte. O crítico Völker-Hezel, no ensaio já citado sobre a arte como possibilidade da liberdade na obra de Andersch, resume esta mesma ideia: *"Sein Werk ist vom* Aroma de Kunst *durchtränkt, ohne deshalb das* Aroma von Leben *(...) zu verlieren, und so gibt es Anderschs ebenso persönlich erlebte wie schöpferisch gestaltete Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von Ästhetik und Engagement".*[2]

Um outro vector do mesmo problema é que a ascensão das personagens ao universo da arte (e igualmente do escritor na qualidade de Eu narrador autobiográfico) significa para eles a possibilidade de atingirem a liberdade (como está pressuposto no título do artigo acima referido), estando pois os dois conceitos em estreita interdependência. Em suma, as personagens artistas são no mundo ficcional anderschiano pintores, músicos, escultores, fotógrafos ou poetas que exprimem os seus ideais de liberdade através da arte que criam, a qual se torna, por um processo de catarse, o seu modo de resistência contra uma realidade opressora.

Porém, se Andersch dedicou numerosas páginas (de ficção e de ensaística) à arte da música e da pintura[3] , é naturalmente a arte de literatura que lhe merece uma atenção especial, como já foi verificado nos textos teóricos analisados. Na ficção anderschiana o fenómeno da criação literária é objecto de uma obra inteira, *Efraim*, que pode legitimamente chamar-se "romance de um romance": de facto, o protagonista é uma figura de jornalista que ao longo da diegese se torna escritor, ao dar forma literária ao que vai narrando e, simultaneamente, se revela como teorizador e crítico, ao

---

[1] Nenhuma obra de Andersch é atemporal ou intemporal, mesmo que algumas, pelo seu carácter exemplar, possam colocar-se "para além" do seu tempo próprio, o "transcendam", nas palavras do autor (cf. BK, in AAL, 217).

[2] V.Hezel, art. cit., p. 580.

[3] Recordem-se as divagações sobre temas de música e de pintura por parte das figuras dos romances *Die Rote, Efraim* e *Winterspelt*, a descrição da obra pictórica de Gisela Andersch em *Einige Zeichnungen* e ainda vários ensaios: sobre o compositor Luigi Nono, sobre o pintor Italo Valenti, por exemplo.

reflectir sobre o acto da escrita. É este processo de devir que constitui o romance que é, portanto, a descrição da génese e realização gradual de uma obra literária e também a reflexão (e eventual correcção) sobre o modo formal como a mesma é apreesentada. O narrador põe em prática, de resto, a concepção sobre a teoria da arte expendida por Andersch no ensaio já analisado *Die Blindheit des Kunstwerks: "Eine Theorie der Kunst kann nichts anderes sein als eine Identifikation des reflektierenden Bewußtseins mit dem Vorgang des Verfertigens von Kunst. Kunst-Theorie ist Deskription der Entstehung von Kunstwerken"* (AAL, 216). É muito esclarecedor, e foi apreciado por Andersch pelo facto de corresponder exactamente ao seu objectivo, o título dado à versão inglesa da sua obra: *Efraim's book*; em rigor, o romance consiste na história de um livro escrito por Efraim em que este faz a narração da sua própria história.[1]

Dir-se-ia que com esta obra, o terceiro romance depois da publicação de várias narrativas curtas, Andersch queria fazer o "ponto da situação", da sua situação como escritor, confrontando-se com a oficina da escrita desde o primeiro momento, através da construção de uma história atribuída a um protagonista na situação de Eu narrador da sua própria vida. Deste modo Efraim, jornalista, ao definir a sua identidade considera-se não romancista e determina o seu objectivo ao registar apontamentos da sua vida no passado e no presente: *"Ich bin gottseidank doch kein richtiger Romancier. Ich kann nichts weiter beschreiben als die Wahrheit meiner Existenz"* (EF, 151)[2]. Estas palavras, escritas numa fase já adiantada do romance, indiciam uma relação não muito usual do sujeito escrevente (e neste caso também vivencial) com a sua escrita. Com efeito, é lenta e progressiva a transição da fixação de notas pesssoais sobre a sua vida afectiva e profissional e recordações da infância e adolescência para um relato romanesco que vai sendo escrito ou que "o vai escrevendo a si mesmo": no penúltimo

---

[1]Mais uma vez poderíamos fazer o cotejo entre esta obra de Andersch e duas obras de T.Mann (uma sobre a génese da outra), embora a forma de realização e as motivações sejam muito diferentes : referimo-nos obviamente a *Die Entstehung von Doktor Faustus* (1947), escrito separadamente do romance *Doktor Faustus*, enquanto *Efraim* concentra uma acção romanesca e a história da sua escrita numa única obra.

[2] Confronte-se esta afirmação com as palavras do narrador de *Die Kirschen der Freiheit: "Dieses Buch will nichts als die Wahrheit sagen, eine ganz private und subjektive Wahrheit"* (KF, 71). É muito concludente para o nosso estudo verificar a intertextualidade nestes dois textos, um de Andersch autobiógrafo, outro de Andersch ficcionista, criador de uma figura de narrador na primeira pessoa: ambos os narradores têm como objectivo o relato da sua verdade, uma verdade subjectiva mas que ganha valor objectivo e paradigmático.

parágrafo, tendo portanto finalizado a obra, Efraim interroga-se sobre a verdadeira autoria do romance: *"(...) vielleicht ist es sogar gleichgültig, ob ich überhaupt geschrieben habe, oder ob ich nicht vielmehr geschrieben worden bin?"*(EF, 287). O articulista Völker Hezel analisa esta técnica narrativa específica, dando conta da evolução de Efraim no processo de consciencialização da sua escrita: *"Lange Zeit betrachtet er sein Buch nicht als Roman, sondern als Bericht, Aufzeichnung, Niederschrift, Nachricht, die nach Journalistenbrauch nur Tatsachen enthalten soll, nicht subjektive Meinungen oder Wahrheitsgehalt. Dann erfasst ihn* das quälende Vergnügen, *die* traurige Lust *der Literatur (...), und er beschließt, die* rein persönlichen Aufzeichnungen *(...), als die das Buch begann, zu einem Roman für Leser zu gestalten".*[1]

Pela sua natureza de romance , *Efraim* contém numerosas informações sobre o fenómeno da criação artística e as técnicas narrativas do seu autor. Estas são tanto mais importantes quanto este romance escrito na primeira pessoa é uma obra puramente ficcional, onde não se vislumbram quaisquer elementos nitidamente pessoais nem sequer, e principalmente, na figura do protagonista narrador. Isto mesmo confessa Andersch expressamente, muitos anos após a publicação de *Efraim*, a fim de confrontar o romance com as histórias de Franz Kien, autobiográficas mas escritas na terceira pessoa: *"Andererseits habe ich einen Roman,* Efraim, *in der Ich-Form geschrieben, und im Gegensatz zu Franz Kien ist Efraim durchaus nicht mit mir identisch, sondern ein ganz anderer als ich bin — darauf muß ich bestehen"* (VM, 131). Em contraposição, num comentário de 1976, Andersch reconhece em *Efraim* um modo de produção literária muito específico: *"Das Buch als Glückspiel, in dem der Autor mit sich selber pokert (...).; der Roman* Efraim *ist ja auch eine Autobiographie, wenn auch eine fiktive"* (ÖB, 186).

Consequentemente, embora o material de análise deste trabalho seja a escrita autobiográfica, este texto ficcional é contudo fundamental no conjunto da produção de Andersch, contribuindo para definir o seu perfil pessoal e literário, pelo que se justifica uma cuidada exploração textual, a despeito de este capítulo não versar propriamente a análise motívica. Por esta razão, não cabe no âmbito da nossa investigação abordarmos as questões despoletadas pela publicação da obra em 1967, em que o tempo da diegese

---

[1] V. Hezel, art.cit., p. 592.

num dos seus diversos níveis (1962/63) é quase contemporâneo do tempo da escrita, o que lhe confere grande interesse histórico e documental, como aliás todas as obras de Andersch. Assim, não podemos deter-nos no impacto causado nos meios recepcionais pela coragem do autor ao abordar a temática tabu do destino de um judeu alemão, cujo trajecto biográfico é balizado pela morte dos pais em Auschwitz, a fuga para Inglaterra, a vida profissional num jornal conservador inglês, a permanente solidão afectiva, a busca de identidade e as viagens entre três cidades europeias — Londres, Berlim e Roma —, movimento contínuo a sustentar o eterno mito do "judeu errante". Não focaremos também a história paralela e igualmente exemplar de uma criança de origem judaica desaparecida sem deixar rasto, filha de um cidadão inglês e de uma judia alemã, vítima portanto, não só dos avatares da história alemã contemporânea mas também da negligência de um pai; nem igualmente o sentido da obra como a racionalização e actualização da problemática da perseguição e destruição do povo judeu (sintomaticamente apresentada por um escritor não judeu)[1]; nem ainda a extrema actualidade política do romance, que aborda em termos jornalísticos um evento internacional — a crise de Cuba em 1962— e, na R.F.A., o chamado "caso *Spiegel*"[2], testemunhados pessoalmente pelo jornalista-escritor Efraim. Não nos deteremos no aspecto formal, na complexidade da estrutura temporal do romance, não linear, movimentando-se em diferentes níveis temporais e espaciais em que se fundem eventos do passado em Berlim e do presente em Roma e Londres. Limitamo-nos, pois, a encarar a obra *Efraim* apenas na perspectiva metadiegética, isto é, como um metaromance, sendo assim analisados diacronicamente os vários estádios da criação de

---

[1] Como exemplo do esforço de rigor de Andersch na ficcionalização da sua figura de um judeu alemão emigrante de regresso à realidade alemã de 1962, refira-se um breve episódio do romance: Efraim, perseguido (justificadamente) pelos fantasmas de Auschwitz agride com violência um berlinense que, num contexto de divertimento, usa naturalmente e sem qualquer intenção perversa, a expressão *"bis zur Vergasung"* (cf. EF, 125/6 e 140/1), então frequente na Alemanha Federal para designar, mais ou menos, "excesso de". Neste facto banal que tem, porém, profundas ressonâncias na sensibilidade de Efraim, o narrador parece querer denunciar o esquecimento, da parte do alemão comum, de um passado de anti-semitismo que Efraim como que sente emergir de novo, embora de forma inconsciente, na linguagem coloquial alemã.

[2] O "caso Spiegel" *("die Spiegel-Affäre")* refere-se a um escândalo jornalístico ocorrido em 1962 que provocou uma grave crise na política interna da R.F.A.: o editor da conceituada revista *Der Spiegel*, Rudolf Augstein, e um seu redactor foram presos sob suspeita de traição à pátria e suborno, devido à publicação dum artigo a propósito da realização de manobras da OTAN em território federal, contendo revelações consideradas pelo então Ministro da Defesa, Franz-Joseph Strauss, como perigosa ameaça para a segurança nacional. Este caso despoletou acesa polémica sobre as questões da liberdade de imprensa e da segurança do Estado e esteve na base da demissão do ministro em 1965. Acrescente-se que, além da já mencionada "crise de Cuba", são "noticiados" em *Efraim* dois outros eventos à escala mundial: a morte do Papa João XXIII e o assassinato de Presidente americano John Kennedy, em 1963.

um romance a partir dum dado núcleo de acção; deste modo será acompanhada toda a escrita a par e passo desde o primeiro estímulo até à conclusão das cerca de trezentas páginas do texto. O motivo desta opção é claro: como já dissemos, não sendo esta uma obra autobiográfica e não pertencendo em rigor ao *corpus* que delimitámos para análise, o seu estudo justifica-se porque, tal como a generalidade dos ensaios críticos de Andersch sobre vários autores alemães e estrangeiros, este romance de um escritor em formação contém dados relevantes sobre os seus próprios processos de criação literária e concepções narratológicas e poetológicas. É por isso um bom contributo para o esclarecimento da questão que nos propusemos dilucidar: porquê e como o cidadão Andersch se tornou escritor.

Uma parte significativa da resposta a esta interrogação está contida neste romance, que se inicia de modo "tradicional", com um dado do tempo atmosférico expresso no tempo presente pelo Eu narrador: *"Gegen vier Uhr am Morgen regnet es"* (EF, 7) e, algumas frases depois, a situação espácio-temporal — uma manhã de Outono em Berlim — e a referência concreta a um elemento que logo dá o tom ambiental: a praça da antiga sinagoga, então ainda em ruínas. O primeiro sinal da eventual mudança profissional de Efraim é dado por uma observação furiosa e pouco educada do chefe do jornal onde ele trabalha a propósito duma reportagem de Roma alegadamente feita por Efraim em termos menos jornalísticos: *"Plötzlich hast du angefangen, Literatur zu machen. (...) Beschissene Literatur! Statt Nachrichten!"*(EF, 13) — palavras que mostram a atitude de minimização da literatura por parte do jornalista-chefe.

Os apontamentos de Efraim vão-se desenrolando ao longo de várias páginas, consistindo em descrições de todos os seus passos em Berlim, a terra natal onde regressava pela primeira vez depois de vinte e sete anos de exílio em Londres, em reflexões sobre a sua situação afectiva, os seus hábitos de solidão resignada, as suas relações com a mulher, colegas e chefe. As recordações da infância e adolescência berlinenses, despertas pelo reencontro com o bairro e a casa onde vivera, e as meditações pessoais do presente são entrecortadas ou por relatos de notícias da actualidade alemã, a que já aludimos — ("o caso *Spiegel*") e da política internacional (a crise de Cuba) —, ou por eventos diversos que reflectem o espírito do tempo e do lugar: o suicídio de duas estudantes em Berlim, a exibição duma peça de Brecht num teatro de Berlim-Leste, a absolvição de um criminoso de guerra; simultaneamente Efraim

divaga sobre a sua "teoria do acaso", filosofia muito pessoal que impregna toda a obra. Este conjunto heterogéneo de registos informativos, evocativos e reflexivos, misto de reportagem de actualidades (a publicar por Efraim, como habitualmente, no seu jornal inglês) e de diário de meditações interiores, é a partir de certo momento objecto de uma observação de auto-avaliação positiva respeitante ao seu trabalho: *"Ich befinde mich genau in der Stimmung, in der ich meine besten Reportagen geschrieben habe, einem Zustand, gemischt aus Nachdenklichkeit und Spannung"* (EF, 35).

Esta pausa no fluir da escrita dá lugar a uma longa e circunstanciada reflexão do narrador sobre o que acabara de escrever, num momento em que se funde a sua condição de sujeito e de objecto consciente da escrita, concomitantemente com o registo do próprio acto material de escrever. Ao mesmo tempo revela uma obsessão quase narcísica pelos seus mínimos movimentos interiores e exteriores, o que denuncia já o resvalamento progressivo do escrevente para uma atitude mais literária que jornalística. É uma atracção, porventura ainda hesitante na sua finalidade prática, pelo reino da interioridade pessoal e, mais claramente, um fascínio irreprimível pela selecção e manejo das palavras, testemunhado pela repetição na página trinta e seis da frase com que iniciara o romance e se torna estímulo de reflexões de carácter metaliterário: *"Dann beginne ich zu tippen (...). Ich schreibe: Gegen vier Uhr am Morgen regnet es"* (EF, 36, sublinhado por nós). O narrador enceta uma espécie de jogo com o leitor, dando-lhe conta, em tom meio sério meio irónico, da génese e desenvolvimento da escrita, cuja expressão literária permite correcções, versões sucessivas, recuos e diversas opções técnicas. É generosamente patenteada ao leitor a "fabricação" da escrita, numa atitude confiante de comunicação e abertura que deixa contudo transparecer a fina ironia do autor implícito; porém, o narrador vai construindo a narrativa na ignorância de qual deva ser a sua adequada designação e quais as melhores técnicas e formas, objecto de procura desde o início: *"Ich unterbreche mich, gehe zum Fenster und sehe hinaus (...) Dann setze ich mich wieder an die Maschine und schreibe weiter. Übrigens gestehe ich gleich, daß ich meinem Bericht, oder wie man dergleichen nennen will, nicht genau in der Form zu schreiben anfing, die ich hier zitiere und in der er nun endgültig vorliegt. Vielmehr benutze ich bei der ersten Niederschrift die dritte Person des Imperfektes; das heißt, ich verhielt mich so, als schriebe ich über ein fremdes Wesen. Ich schrieb also: Gegen vier Uhr am Morgen regnete es (...). In dieser Weise habe ich an jenem Sonntag und später über zwanzig*

*Seiten geschrieben. Erst viele Wochen später fühlte ich, daß ich meine Aufzeichnungen in der ersten Person und im Präsens abfassen müsse"* (EF, 36).

Com esta "confissão" é denunciada a evolução da sensibilidade gradual do narrador sujeito-objecto às subtilezas da linguagem dos pronomes e dos tempos verbais, de que decorre a sua hesitação entre as formas *Ich* e *er* e entre o presente e o passado, e depois a opção final, considerada apenas intuitiva, pela situação narrativa na primeira pessoa e no tempo presente: "Fühlen *ist der richtige Ausdruck für den Vorgang, der zu mehreren Veränderungen des Textes führte, bis ich schließlich seiner Grundform die Gegenwart meiner Person gab"* (EF, 36); esta é, fundamentalmente, uma reflexão sobre o papel da sensibilidade linguística na arte escrita. É pois elevada a primeiro plano a importância que, na economia da obra literária, é consignada ao uso específico das formas pronominais e verbais, problema que neste romance é alvo de consciencialização por parte do jornalista-narrador que se inicia na arte da literatura.

As sucessivas transformções formais até ao modelo definitivo desvendam técnicas narrativas seleccionadas de acordo com a exigência e a fidelidade da escrita e, simultaneamente, revelam o modo de relacionamento do narrador com essa mesma escrita , do que resulta um romance misto, assim encarado por E. Schütz: *"Efraim widmet sich ganz dem Versuch, diese* seine *Geschichte in einem Roman, eine Mischung aus Autobiographie, Reisebericht und Essay, niederzulegen, wobei im Zuge der Niederschrift deren unterschiedliche Stadien mit verarbeitet werden (...)".*[1] Com efeito, é legítimo tirar esta ilação partindo da evocação de Efraim do seu primeiro encontro com o director do jornal onde viria a trabalhar; a conversa entre ambos ilustra o juízo que Efraim fazia então (cerca de vinte anos antes) sobre o género romance e simultaneamente os seus propósitos sobre a forma de escrita que gostaria de pôr em prática: "Aber wenn Sie schreiben könnten, was würden Sie dann schreiben? Romane?/ *damals hielt ich den Roman für eine erledigte Form, und ich teilte Keir diese Ansicht mit. Er schien enttäuscht.*/Aber was dann? Biographien? Reisebücher? Essais? Gedichte? / Irgend etwas dazwischen, *erwiderte ich.* Eine Mischung aus allem, vielleicht, oder etwas, das mit all dem gar nichts zu tun hat. Etwas ganz Neues. Ich weiβ noch nicht was" (EF, 59). O desejo de escrever "algo de novo" que fosse uma

---

[1] Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 68.

amálgama de formas literárias díspares materializa-se no hibridismo da obra que vai emergindo do registo das suas evocações e reflexões.

Um traço característico é de facto o entrosamento por vezes complexo operado pelo narrador entre dados da sua história pessoal e da história-evolução da sua escrita, o que justifica a sua dupla natureza, biográfica e ensaística. Deste modo, as personagens que figuram na vida real de Efraim têm participação mais ou menos activa na escrita, como se verificou em relação às críticas do director sobre a tonalidade literária da reportagem de Roma. Partindo da suspeita de Keir Horne, o director, de que ele, Efraim, queria fazer literatura em vez de dar notícias, e comungando da sua antipatia pela literatura" (cf. EF, 37), o narrador pronuncia-se, numa fase da escrita ainda hesitante e plena de contradições, sobre a índole da obra em gestação: *(...) bekenne ich, daβ ich überhaupt ein Buch schreiben will, und nicht nur ein Konvolut persönlicher, nur für mich selbst bestimmter Blätter (...); (...), daβ ich versuche, meinem Stück Literatur (wenn es denn schon ein Buch werden soll) die Form einer Nachricht zu verleihen"* (EF, 37); seria, pois, uma "peça literária" destinada a ser lida e fortemente devedora das normas jornalísticas, das quais a fundamental determina que cada frase tem de conter um facto (cf. EF, 37). Nestas palavras está já bem patente o movimento pendular entre jornalismo e literatura protagonizado por Efraim ao longo de todo o texto.

A substituição, como forma de vida, do labor jornalístico por um trabalho literário não é um processo pacífico e denuncia um certo conflito interior de Efraim tão frequentemente expresso em frases como as seguintes que podem ser consideradas "leitmotívicas": *"(...) war ich halb und halb entschlossen, aus dem Journalismus auszusteigen (...). Es wird Zeit, daβ ich mich entscheide"* (EF, 41); *"Will ich den journalistischen Dienst quittieren, weil er mir keinen Spaβ mehr macht? Ich weiβ es nicht recht, nein, eigentlich nicht; ich sitze ganz bestürzt da, weil ich auf einmal nicht mehr weiβ, warum ich nicht mehr Journalist sein möchte"* (69); *"Warum also will ich mit der Zeitung Schluβ machen? Wirklich, wie Keir meint, der Literatur wegen?"* (70). *"Ich erinnere mich so genau an diesen Punkt in der Zeit, weil ich mit ihm meine Zeit als Journalist gestoppt habe. An jenem Abend schwor ich mir, aufzuhören. (...) Dann frage ich mich, ob ich nicht doch Journalist bleiben sollte"* (163). A profundidade do

conflito revela-se na faceta existencial que Efraim confere ao acto de abandono do jornalismo, designado com palavras que sugerem ao leitor o momento fucral da existência de Andersch: *"(...) fällt mit der Abschied vom Journalismus schwer; ich komme mir dann wie ein Deserteur vor"* (44); *"Es war Fahnenflucht, wenn auch nur Flucht vor der Korrekturfahnen einer Zeitung, und manchmal (...) hatte ich große Lust, alles hinzuwerfen und stattdessen wieder saubere journalistische Arbeit zu leisten"* (275), sublinhados nossos). Esta manifestação de nostalgia está situada já no último capítulo, o que indicia a permanência de dúvidas mesmo na fase final da elaboração do romance; o narrador como que se compraz no revolver constante das suas recordações e flutuações de atitude face a duas alternativas de vida, revelando assim a ambiguidade inerente ao seu carácter e a dificuldade em encontrar uma verdadeira identidade.[1]

Andersch apresenta nesta obra uma figura ficcional com quem declaradamente não se identifica e que não possui quaisquer traços autobiográficos, como mais de uma vez esclareceu.[2] Cremos porém ser legítimo, sem risco de cedermos a um biografismo fácil e inaceitável, colocar neste momento a questão da opção do próprio escritor pela literatura após um longo e fecundo período de actividade jornalística. Poderia perguntar-se se a personagem por ele criada não reflectirá, embora de modo hipervalorizado, as suas próprias interrogações sobre a essência do impulso que leva o jornalista a fazer-se escritor e também sobre o problema das fronteiras entre jornalismo e literatura. Por outro lado, a apresentação exaustiva das indecisões e contradições de Efraim pode ser tomada como uma deliberada intenção de ironia da parte do autor implícito que ao longo de todo o romance revela uma atitude de distanciação.

---

[1] Podemos acrescentar outros momentos, situados no nível do espaço perdido do seu passado jornalístico, em que se opera eventualmente uma certa identificação entre Efraim e o seu criador. Andersch sugere porventura os seus próprios sentimentos ao descrever minuciosamente, num tom misto de seriedade e ironia, através da memória, da voz e da perspectiva de Efraim, as salas da redacção do jornal, o ruído das máquinas, o odor do chumbo: *"(...) erkannte ich doch schon, daß ich mein liebes altes conservative paper nie mehr wiedersehen würde"* (EF, 273); *"Wie viele Jahre habe ich in diesem Saal zugebracht?"* (EF, 274); *"mein Heimweh nach der Zeitung nährt sich aus dem Geklapper der Linotype-Maschinen"* (EF, 275).

[2] Para além de referências posteriores a esta questão, já citadas, Andersch declarou numa entrevista em 1967, data da publicação do romance, que nele nada há de autobiográfico, somente pequenas coisas, pois nenhum escritor pode escrever bem e com sucesso sobre coisas que não conhece: *"Und insofern ist da natürlich etwas aus persönlichen Erfahrungen drin. Aber das Buch ist unter gar keinen Umständen eine Autobiographie"* (Pat Garian, "A. Andersch, Berzona und Efraim", in *Westermanns Monatshefte*, November, H. 11, 1967, p. 56).

Justamente a propósito da questão do jornalismo *versus* literatura, é de salientar o facto, não casual, de Andersch ter escrito muito antes de Efraim e no preciso momento da sua própria "deserção" da vida jornalística, uma outra obra ficcional em que aborda o problema: o conto *In der Nacht der Giraffe* publicado pela primeira vez em 1958 e simultaneamente adaptado a peça radiofónica. Tendo como contexto histórico a revolta na Argélia e o papel desempenhado pelo General De Gaulle, o texto apresenta as figuras de um jornalista e de um filósofo que dialogam sobre as possibilidades e limites de acção da imprensa jornalística sobre a evolução de acontecimentos políticos. Nessa conversa estabelece-se a distinção entre a "literatura como imprensa", cuja influência na opinião pública é apenas "uma ilusão com a qual se enganam os crentes, levando-os a escrever e a ler em vez de agir", (cf. HÖ, 83/4) e a literatura como arte. A esta, em contrapartida, são atribuídos um valor e uma eficácia diferentes: *"Große Literatur tut etwas anderes: sie bereitet lange und langsame Entwicklungen vor, sie streut in ein paar Gedanken und ein paar Formen Samen aus, die die Welt erneuern und sie an etwas Altes erinnern"* (HÖ, 68). Exemplificando com os nomes de Santo Agostinho, Pascal, Espinosa, Marx e Kafka, e exprimindo uma nota de esperança na função renovadora da literatura, a personagem do filósofo conclui: *"(...) ja, nehmen Sie den* Schlag ans Hoftor, *diese wenigen Seiten Prosa nehmen keinen Einfluß auf die Zeit, aber sie verändern die Welt"* (HÖ, 86). O jornalista não vê no seu trabalho qualquer possibilidade de agir realmente e decide-se pela "fuga", expressa aliás de uma forma diversa da usada por Efraim: *"Es ist mein Programm. Ich flüchte nicht. Ich steige einfach aus"* (HÖ, 75).

Na referência a esta *"Hörspiel"*, o crítico B. Jendricke comenta o passo citado interrogando-se sobre a eventualidade de incidências biográficas directas: "*Wie Andersch geht er weg, doch er* flüchtet nicht, *sondern* steigt aus, *um ein Mann zu bleiben,* der denkt, und ausspricht was er denkt. *Hatte Andersch sich hier selbst gemeint?*".[1] O mesmo autor justifica o abandono do jornalismo (que coincide com a saída do autor da R.F.A.), com a dificuldade crescente de Andersch de ver aceites pela opinião pública as ideias veiculadas pelos seus escritos (por exemplo, a apresentação da referida peça radiofónica fora boicotada) e, de um modo geral, por motivo da sua desilusão relativamente à política alemã sob a égide de Adenauer; por outro lado, era convicção de Andersch (tal como no caso da figura da peça) que a função de

---

[1] Jendricke, *op. cit.*, p. 80.

esclarecimento político como jornalista era demasiado fugaz.[1] A este respeito o crítico conclui categoricamente: *"In der Entscheidung zwischen Journalismus bzw.* Literatur als Presse *auf der einen und Literatur als Kunst auf der anderen Seite setzte Andersch die Hoffnung nicht mehr auf die korrektive Wirkung der Tageskritik, sondern auf die langfristig sich entwickelnde Kraft des Kunstwerks, das vom tagesaktuellen Geschehen unabhängig ist. Damit folgte er seinem Anspruch an die gesellschaftliche Aufgabe von Kunst".*[2] Como vimos através da análise do ensaio *Die Blindheit des Kunstwerks,* Andersch expusera já em 1956 as suas concepções sobre literatura e o que considerava ser a exigência de qualquer obra de arte. Quanto à questão concreta de que partimos a propósito da figura de Efraim, podemos concluir que a atitude de Andersch face ao seu tempo de jornalista, que cremos dever aceitar como definitivamente válida, é a que ele exprime no final da vida no fragmento *Böse Träume,* uma atitude de pesar por não ter começado mais cedo a escrever literariamente.

Os últimos parágrafos do primeiro capítulo do romance Efraim, para além de reiterarem a ausência de linearidade na apresentação temporal e espacial do que vai sendo narrado (*"Indem ich diesen Satz, — und zwar sehr viel später und an einem ganz anderen Ort —, schreibe (...)* EF, 37), registam também em tom irónico a lentidão do processo criativo de Efraim: *"Keineswegs will ich ja den Eindruck erwecken, als hätte ich dieses erste Kapitel, so, wie es hier steht, in einem Zug an jenem Nachmittag und Abend geschrieben, etwa gar bis zu der Stelle, wo ich schließlich die Schreibmaschine heranziehe und beschließe, es zu schreiben. Nein, so produktiv bin ich nicht, "* (EF; 38). Cremos poder detectar nesta confissão de Efraim um certo reflexo de um traço anderschiano que caracteriza a relação do escritor com o acto literário: um esforço de concentração máxima no aperfeiçoamento e rigor da sua escrita, bem testemunhado nos manuscritos e estudos prévios das suas obras. O mesmo cuidado obsessivo no tratamento do material temático e no modo de apresentá-lo é revelado por Efraim como sendo um processo deliberado: os diversos tópicos do romance — especialmente os referentes a evocações do passado — são apresentados primeiro em notas breves que focam acontecimentos concretos, à maneira de apontamentos para

---

[1] Cf. *id., ibid.,* pp. 78/9.

[2] *Id., ibid.,* p. 80.

orientação do narrador e, em fases posteriores da diegese, são desenvolvidos e enriquecidos, não só com mais pormenores factuais mas também, por vezes essencialmente, com divagações e reflexões de ordem política, histórica e social, que ilustram tanto o objecto descrito como a subjectividade do narrador: *"Über solchen Erinnerungen, — die ich, wie gesagt, nur flüchtig notiere, erst später ins reine schreiben werde —, ist es längst Mittag geworden; längst habe ich die Schreibmaschine (...) zurückgeschoben, um Platz für meine Notizkladde zu haben"* (EF, 48).

À medida que vai avançando no rascunho das anotações, Efraim descobre as verdadeiras intenções da sua escrita: tendo compreendido que o fluxo das suas digressões em torno dos mais diversos temas é apenas uma maneira de se furtar a escrever o que devia ser escrito, isto é, o registo dos seus problemas mais íntimos (cf. EF, 71), toma consciência de que o seu objectivo oculto é realmente esclarecer a relação agitada e penosa com sua mulher, a fotógrafa Meg. A escrita torna-se assim um espaço de jogo de ocultação e desvendamento, cuja finalidade é colocar o sujeito perante si mesmo e perante os outros, ora afivelando a máscara, ora assumindo-se abertamente, com as suas fraquezas e frustrações. Através da linguagem que usa espontaneamente (e que é bem reveladora da sua crescente sensibilidade linguística), Efraim reconhece a natureza e a finalidade dos seus *"apontamentos"*:[1] *"(...) ("Diese Sätze und der unwillkürliche Gebrauch von Wörtern wie* verstecken, zeigen *oder* andeuten *lassen mich erkennen, daß meine Schreiberei endgültig ihren privaten Charakter verloren hat. Sie ist für andere bestimmt.)* (EF, 79).

Um motivo que se repete regularmente nas meditações de Efraim sobre a escrita à medida que esta se vai processando, é o motivo da sua condição de narrador face à categoria *tempo*. A prática da anacronia como um modo de organização temporal da narrativa, recorrente na escrita anderschiana, é apresentada pelo narrador aparentemente com a ingenuidade de uma descoberta, mas na realidade com a sabedoria olímpica do autor implícito (e do autor real) que assim disseca os seus próprios recursos na arte de narrar. Estando completados quase dois capítulos, é desvendado o interior das técnicas da analepse, da prolepse, da sobreposição de vários níveis temporais (entrosados com diferentes espaços) e da não correspondência entre o tempo da escrita e o tempo do que é descrito, a despeito do uso permanente do verbo no tempo presente: *"Das Kapitel nähert sich seinem Ende, und es wird Zeit, daß ich*

---

[1] O termo usado por Efraim, com nítidas ressonâncias rilkeanas, é *"Aufzeichnungen"*.

*meine Karten aufdecke. Es ist sinnlos, so zu tun, als schriebe ich noch immer im Spätherbst 1962, unmittelbar nachdem ich in Berlin begonnen hatte, zu schreiben. In Wirklichkeit ist seitdem ein Jahr vergangen"* (EF, 86); logo adiante: *"Es ist richtig, daß ich noch immer im Hotel Byron sitze, (...) aber man schreibt längst nich mehr den Herbst 1962, sondern den Beginn des Winters 63/64. Die Insel-Krise ist lang vorbei. Vor drei Tagen ist der amerikanische Präsident erschossen worden"* (EF, 87).

A extrema complexidade do tratamento da categoria *tempo* é expressa numa frase excessivamente longa e demasiado pesada pala acumulação de informantes, eventualmente com intenções sarcásticas: *"(..) denn diese Erinnerung an der ersten Vormittag, an dem ich das Buch, — wie ich es seither in meiner Vorstellung nenne—, als Pflichtpensum auf mich nahm, schreibe ich nach meiner Rückkehr aus London, ein paar Tage nach jenem Abend in der Malet Street, wieder an meiner Zeichenplatte im Albergo Byron sitzend (an der ich, — ich füge diese in Klammern gesetzte Notiz ein Jahr später ein —, auch ein Jahr später noch über meinem Manuskript ausharre (...)"* (EF, 106). Dir-se-ia que através destes exemplos bem reveladores das intrincadas conexões temporais forjadas por Efraim, Andersch pretende na verdade especular com algum humor sobre as possibilidades de levar ao cúmulo do exagero as possibilidades oferecidas pela prosa narrativa na exploração do tempo. É como se o autor, na sua qualidade de ficcionista que domina e gere racionalmente os processos narrativos de que se serve, ao escolher Efraim como narrador incipiente, transferisse para ele hipotéticos excessos ou vícios de escrita. Não se trata, parece-nos, de qualquer tipo de autocensura mas de consciencialização dos riscos em que pode incorrer um escritor menos atento aos limites de ordem e organização que devem impor-se a uma desmesurada liberdade de imaginação.[1] Todavia, numa fase mais adiantada da escrita, Efraim narrador toma consciência da complexidade voluntária (talvez pedante) do seu envolvimento com o tempo do romance o que, numa primeira perspectiva, o leva a considerar-se romancista de facto.

É de novo irónico o tom em que refere os vários passos da construção do seu romance em paralelo com a vivência dum encontro amoroso, e daí tira curiosas ilações sobre os requisitos de um verdadeiro romancista: *"Ich kenne den Text, an dem ich nun schon so lange arbeite, ganz genau, erinnere mich recht gut daran, wie ich, im*

[1] Desta observação não deve deduzir-se que *Efraim* é uma obra caótica e ilegível, é antes habilmente arquitectada, uma rigorosa montagem em vários planos que o leitor tem de destrinçar.

*Herbst nach meiner Rückkehr aus London, meine Absicht, die Geschichte meiner berliner Tage erst einmal herunterzuschreiben, aufgab und mich ganz anderen Reminiszenzen zuwandte, bis ich schließlich soweit war, mich wieder mit Anna beschäftigen zu können, woraus sich relativ zwanglos die Einteilung des bisher bewältigten Stoffes in drei Kapitel ergab. — Wörter wie* Stoff *und* Kapitel *gebrauchend, fühle ich mich schon ganz als Romancier, das heißt als ein Mensch, der mit Worten ein Zeit-Kontinuum herstellt."* (EF, 151). Num "contínuo reflexivo", porém, o narrador questiona-se sobre a legitimidade do processo lúdico de manipular o tempo, jogo que considera difícil e mesmo *"dégoutant"*. Se duas páginas atrás situara o presente da narrativa através de informantes temporais muito concretos *"Noch heute, —wir schreiben Montag, den 26. November 1962, und es sind erst vier Wochen vergangen, seitdem ich Anna kennenlernte"*— (EF, 149), reconhece logo a seguir a inverdade de tal afirmação, pois ao consultar as suas notas verificou que a frase fora realmente escrita mais tarde[1], facto que o leva a desmascarar-se e a concluir contraditoriamente e com certa satisfação que não é, afinal, um autêntico romancista: *"Warum erst die Täuschung und nachher ihre Aufklärung? Warum diese ganzen Zeit-Spiele? Natürlich nur, weil dieser fatale Zwang, verschiedene grammatische Zeitformen in ein zusammenhängendes Stück Zeit zu verwandeln, mir an jener Stelle keine andere Wahl ließ, als das Präsens zu verwenden. Ein sozusagen gespiegeltes Präsens, das ich nun aus dem Spiegel zurückhole; es ist wieder seitenrichtig. Diese höchst schwierige Arbeit hat mich übrigens beruhigt: ich bin gottseidank doch kein richtiger Romancier! Ich kann nichts weiter beschreiben als die Wahrheit meiner Existenz."* (EF, 151).[2]

O rigor na apresentação da "verdade da sua existência" e de si mesmo traduz-se num esforço de exactidão extrema ao descrever minuciosamente aspectos contraditórios da sua personalidade, mesmo os mais penosos (por exemplo em relação

---

[1] Tal como o seu criador, o narrador Efraim é pródigo em contradições e em autocorrecções do seu discurso (*"Ich muß eine Korrektur anbringen"*,EF, 237). O mesmo acontece, por exemplo, no romance *Winterspelt*, em que o narrador, aliás de estatuto totalmente alheio ao de Efraim, corrige determinado pormenor anteriormente narrado, o que lhe confere a dimensão existencial necessária para que a sua ficcionalidade se imponha ao leitor com um certo substrato de veracidade humana, criando assim uma maior aproximação entre narrador e narratário.

[2] Esta última asserção, cujo sentido obviamente ultrapassa os limites da análise deste romance e que por isso abordaremos ainda, consagra o narrador de Efraim como um Eu autobiográfico (embora fictício) que, como o seu criador, se preocupa com a questão da verdade pessoal e sua expressão.

à sexualidade) e os mínimos gestos e movimentos do seu dia a dia.[1] Esta concentração na sua pessoa, que pode levar o leitor a detectar na personagem um certo fundo patológico, revela pelo menos um acentuado pendor narcísico que o aproxima um pouco do seu criador, o que é referido em algumas críticas ao romance. Schütz resume deste modo a personalidade de Efraim: *"Er hat kein konsistentes Selbst, ist ambivalent, partikularisiert in widersprüchliche Strebungen, die in seiner Sinn- und Ordnungssuche einerseits, seiner Chaos- und Zufallsbehauptung andererseits rationalisiert gefaßt sind"*.[2] Conclui que à especificidade do carácter contraditório de Efraim correspondem a estrutura e o modo de apresentação do seu livro, a sua atitude de ambivalência face ao narrado e o recurso a técnicas narrativas mistas (jornalísticas e literárias).[3] Por outro lado, observámos já que este crítico assenta um dos aspectos da sua análise crítica no princípio da contradição presente na personalidade e na produção literária de Andersch .[4]

Como complemento à sua faceta de escrevente em processo de se tornar escritor, Efraim oferece também na amálgama das suas reflexões o outro lado do contacto com o mundo da literatura — a sua faceta de leitor crítico, na qual é possível, através de certos pormenores, aproximá-lo do seu criador Andersch. A ida a uma livraria em Londres dá azo a uma extensa digressão sobre os seus hábitos e preferências de leitura e especialmente sobre o seu grande amor aos livros. *"Ich bin ein Leser"* (EF, 191). *Ich wähle aus, pflege auch Spezialgebiete. (...). Mein persönlicher Geschmack ist freilich eher konservativ — was die schöne Literatur betrifft, so suche ich immer nach Erzählungen, in denen Menschen zu Menschen in Beziehungen gesetzt werden (...)"* (EF, 193). Entre os escritores favoritos é Samuel Beckett que ele distingue em primeiro lugar *"es ist auch möglich, daß Beckett der größte von ihnen ist"* (EF, 194) e imediatamente procura saber se há mais algum título recentemente publicado. O

---

[1] Como exemplo típico do seu carácter contraditório nos gestos mais elementares, destaque-se o momento em que descreve o seu modo característico de abrir o maço de cigarros e se autocritica como sendo um pedante, para logo depois se desmentir: *"Pedantisch, wie ich von Natur aus bin, (...) so wenig handelt es sich um Pedanterie"* (EF, 54); este é um traço que Andersch reconhece na sua própria personalidade.

[2] E. Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 74. Este crítico alude também à expressão usada em relação a Efraim numa recensão crítica ao romance: *"seine narzißhaften Spiegelungen"* (*apud* Schütz, p. 74).

[3] Cf. *id., ibid.*, p. 75.

[4] Cf. *id., ibid.*, pp. 12/3.

motivo da sua atracção é explicável pelo facto de nele encontrar impulsos que correspondem aos impulsos do seu próprio sistema nervoso (cf. EF, 194) e ainda porque, aquando da leitura dos primeiros fragmentos, descobrira algo de novo que se furtava ao domínio da literatura tradicional: *"Irgendwie, (...) hatte ich (...) die Hoffnung gehegt, dieser Schriftsteller würde sich dem entziehen, was man* die Literatur *nennt; die unerhörte Formel, die dieser Mann für die absolute Sinnlosigkeit der Welt gefunden hatte, würde verhallen, in einem niemals schweigenden Echo aus einer Welt jenseits aller Literatur"* (EF, 194). Efraim confessa a sua ignorância sobre qual possa ser esse mundo sugerido por Beckett, mas reconhece que a sua literatura não é "silenciosa" e se encontra muito próxima de algo que ele é incapaz de formular em palavras, embora o leve a uma certeza que reflecte a sua própria visão da literatura: *"Die Festredner des Schweigens widern mich an. Die Literatur schweigt nicht. Sie spricht"* (EF, 194, sublinhado por nós).

Citando estas frases, a crítica I. Leonard chama a atenção para o processo de identificação que claramente se estabelece no encontro de Efraim com Beckett, que o leva a formular juízos importunos sobre o seu trabalho e sobre si mesmo.[1] É especialmente através do romance *Molloy*, que Efraim afirma ter lido repetidas vezes, que se verifica a forte relação de identidade entre o autor real Beckett e o autor fictício Efraim e entre os respectivos romances: por muito diversos que estes sejam em conteúdo e realização, ambos têm em comum a mesma atitude narrativa de duas figuras protagonistas e narradoras de um processo de rememoração na primeira pessoa, o qual espelha a sua crise e busca de identidade.[2] Para além destas coincidências, a autora assinala nos dois romances o que temos vindo a analisar em *Efraim: "Die Figur Molloys und Efraims (...) erzählen nicht nur ihre Geschichte, sondern beziehen den Leser mit in den Schaffensprozeβ ein, indem sie ihn einerseits auf die Schwierigkeiten des Schreibens aufmerksam machen und andererseits mit dem Leser verschiedene Hypothesen ausprobieren, die einander kraβ widersprechen".*[3] O aprofundamento deste problema de inter-relações permite-lhe fazer o paralelismo entre, por um lado, a atitude do narrador Efraim face à obra de

---

[1] Cf. I. H. -Leonard, *op. cit.*, p. 185.

[2] Cf. *id., ibid.*, p. 187.

[3] *Id. ibid.*, pp. 187/8.

Beckett e, por outro, as tomadas de posição de Andersch em recensões críticas de obras literárias, habitualmente muito reveladoras das suas próprias concepções e técnicas de trabalho: *"Freilich sagt damit der Erzähler Efraim, und in diesem Fall darf man ihn wohl mit seinem Schöpfer Andersch gleichsetzen, mehr über seinen eigenen Produktionsprozeβ aus als über den Becketts"*.[1] O que, a nosso ver, torna relevantes estes exemplos de analogias intertextuais observadas detalhadamente por I. Leonard é, portanto, o facto de serem a confirmação de práticas usuais na estratégia de Andersch: a integração de referentes literários no tecido da ficção e a criação de uma entidade narradora em que ele projecta ficcionalmente problemas inerentes à sua própria função de narrador, e mesmo de leitor crítico.

Num outro passo, transcrevendo uma significativa frase da obra diarística de Virginia Woolf — *"How I feel in my fingers the weight of every word"*, — Efraim-leitor exprime o seu deleite na leitura da "venerada" escritora[2] que o domina pela magia do estilo (cf. EF, 195). A propósito da "loucura" de V.Woolf de novo alude a Beckett, lançando uma ponte de ligação entre ambos, mas também entre si mesmo e os dois escritores ingleses, como observa I. Leonard.[3] O comentário de Efraim à "sensação física do peso de cada palavra" experimentada por V. Woolf denuncia não só o seu crescente fascínio pela linguagem mas também a sua consciência (e a do autor implícito) do risco existencial que representa a vivência da literatura e do mundo das palavras em termos de absoluto. Essa absolutização concretizada na loucura poderia constituir a explicação do universo literário de Beckett que ele antes tentara mas não conseguira descobrir: *"Muβ man nicht verrückt werden, wenn man beim Schreiben schlieβlich soweit kommt, daβ man in den Fingern das Gewicht jedes Wortes spürt? Sollte das Wort, das ich vorhin nicht fand, an dem ich sehr nahe daran war, an das ich*

---

[1] *Id., ibid.*, p. 186. A opinião emitida por I. Leonard é suficientemente justificativa do facto de nos dedicarmos tão longamente a esta questão em *Efraim*. O facto de se revelar nas suas críticas literárias pode verificar-se facilmente em numerosas recensões; eis alguns títulos: *"Die Geheimschreiber: W. Koeppen, E. Schnabel"; "Nachricht über Vittorini"; Sartres Kritik an einem Kinde"; "Wie trivial ist der Trivialroman?"*, etc.

[2] A referência nesta obra à reflexão de V. Woolf sobre a sua escrita pode ser mais que fortuita da parte do autor Andersch: de facto, ao analisar o processo de psiconarração usado por Andersch no romance *Sansibar*, o crítico Wehdeking cita a autora Käte Hamburger que aponta como possível modelo o romance *Mrs. Dalloway*, de V. Woolf, que Andersch efecivamente lera cuidadosamente e citava com frequência (*apud* Wehdeking, *op. cit.*, 1980, p. 87).

[3] Cf. Leonard, *op. cit.*, 1986, p. 190.

*Beckett so nahe herankommen ließ wie nur möglich — sollte es das Wort* Wahnsinn *sein?"* (EF, 195).

Fazendo jus à natureza antinómica e quase absurda das suas sensações, ideias e atitudes interiores, Efraim revela quais são as inevitáveis consequências das suas visitas a livrarias ou bibliotecas: depois do longo contacto com os livros acaba por concluir morbidamente e em total contradição com declarações anteriores, que eles não só não falam, nem sequer são silenciosos, mas estão mortos e a morte dos livros de tal modo o esgota e oprime, que o asco e o medo o dominam e ele tem de abandonar a livraria (cf. EF, 196). Esse é o momento em que finalmente compreende o sentido das palavras pronunciadas por Meg sobre a sua actividade literária: aos olhos de sua mulher ele, ao escrever, estaria a transformar-se num livro, isto é, num ser portador de um título e de um nome de autor, portanto morto, tão morto quanto qualquer objecto (cf. EF, 197): *"Ich schrieb ein Ding. Schreibend, wurde ich zum Ding. Wenn ich das Ding mache, bin ich das Ding. Das Ding, wie heißt es doch gleich — ein Buch"* (EF, 197). Recompondo-se destes pensamentos absurdos e prosseguindo o fio das suas reflexões, Efraim reconhece um facto que procurou reprimir durante o tempo de escrita: *"Endgültig aus der Traum, ich schriebe nur für mich (...) Heute weiß ich, daß ich dem Buch nicht entrinnen werde"* (EF, 197/8). Com o auxílio duma imagem, define a relação estabelecida com o livro que escreve como uma partida de cartas em que o trunfo é a verdade sobre a sua vida com Meg, um jogo em que julgara poder ser o vencedor (cf. EF, 198). Este é o momento da consciencialização de que a vitória não estava ao seu alcance, pois o livro impiedosamente jogaria a verdade contra ele e ganharia (cf. EF, 198). Efraim determina assim a posição de dependência em que se encontra relativamente ao poder dominador da escrita, a qual como que se autonomiza. Este passo do romance merece um pertinente comentário de I. Leonard: *"Bis zum Schluß wird die Spannung zwischen der Abischt des Schreibenden (der sich hinter seinen Worten verstecken möchte) und der Autonomie des Geschriebenen, zwischen Intention und Intentionalität, aufrecht erhalten"*.[1] Efectivamente, a poucas páginas do final, Efraim insiste ainda no seu desejo de astuciosamente ganhar a partida contra o livro: *"Ich muß doch das Buch hindern, seine Trumpfkarte gegen mich auszupielen!"* (EF, 281). Porém, nesta luta pelo poder é o sujeito escrevente que é

[1] *Id. ibid.*, pp. 153/4.

vítima da "astúcia" do objecto escrito, uma vez que, como anunciara Efraim, o seu livro é a *priori* o detentor da verdade.[1]

Parte dos últimos capítulos do romance consiste num verdadeiro exercício de ironia do narrador em torno duma fase decisiva na execução de uma obra: o primeiro contacto do autor com o seu futuro editor e com o leitor que procedeu à leitura do manuscrito, apresentando Efraim as suas reacções à apreciação crítica, sugestões, alterações e conselhos práticos abundantemente fornecidos por ambos. As habituais cogitações acerca do modo de designação mais correcto para a sua escrita e da fixação da sua identidade autêntica como criador dessa mesma escrita são ilustradas por um processo de dramatização. Entre os diálogos existentes na obra, bastante menos numerosos que as partes narrativas, mas em que o discurso retrospectivo e confessional se torna mais vivo e presente, destaca-se uma irónica conversa que representa o regresso ao ponto de partida da escrita dos "apontamentos"; é colocada a questão, que sempre fora crucial para Efraim, sobre qual a definição da sua escrita, questão que ele exprime deste modo: *"Insbesondere wünschte ich zu erfahren, wie ein Mann vom Bau die Frage beantworten würde, die ich in meinem Manuskript immer wieder an mich selber richte: ob ich eigentlich über privaten Aufzeichnungen sitze oder eben doch über jener Sache, die Meg mit so schöner Sicherheit als* dein Buch *bezeichnet hat"* (EF, 239). No diálogo são evocados os diversos elementos que constituem a base da análise narratológica do romance e da autobiografia: os limites e as distinções de género, a existência de um herói, a elaboração de um plano estruturante da escrita, o processo realista de selecção do material, o papel funcional da memória, a opção pelo uso da primeira ou da terceira pessoa verbal, os critérios de verdade e autenticidade. Eis alguns passos inequivocamente auto-ironizantes que chegam a produzir efeito cómico, devido tanto a uma certa perplexidade ingénua demonstrada por Efraim como ao paternalismo exercido pelo editor: "Streichen Sie alle Sätze Ihres Helden, in denen er behauptet, er schriebe nur so für sich privat, *sagte er,* das nimmt ihm nämlich kein Leser ab. Er hat das Buch von Anfang an als Roman konzipiert. *Ich war sprachlos. Mit allem hatte ich gerechnet, doch nicht damit, als mein eigener Held bezeichnet zu werden* (EF, 240). Ou ainda: "Verstehen Sie doch, Herr Efraim, *sagte er,* daß wir Ihr Buch als Roman betrachten müssen. Es sei denn, Sie wollten es ausdrücklich als Autobiographie bezeichnen! Aber das wollen Sie doch

[1] Cf. *id., ibid.*.

sicherlich nicht? *Er überlegte, dann sagte er*: Vielleicht sollten Sie den Namen Ihres Helden ändern, ihm nicht den Ihren geben! */Das riß ganz neue, überraschende Perspektiven auf. Ich sollte also von mir selbst Abschied nehmen!* /Das Wort Roman wäre ein Art Schutz für Sie, wenn auch nur ein geringer, *hörte ich den Verleger sagen"* (EF, 240). A despeito do sarcasmo evidenciado pelo autor implícito na apresentação destes "conselhos ao narrador", ele deixa transparecer a sua preocupação com questões essenciais na prática da escrita literária autobiográfica.

Novamente de posse do manuscrito já lido e acusando a sensação de que olhos estranhos possam ter deixado vestígios nas suas palavras, Efraim louva contudo o tacto dos leitores ao considerarem que tinham lido um romance, uma qualquer narrativa na primeira pessoa como há muitas, poupando-lhe assim a situação penosa de se mostrar como sujeito e objecto da escrita (cf. EF, 242). O problema da alteridade do Eu autobiográfico e da sua projecção no que é narrado, mais precisamente, as questões da identidade do sujeito e da distanciação que a escrita necessariamente promove entre sujeito e objecto, são ponderadas por Efraim nestes termos: *"Gelassen unterhielten sie sich mit mir über* meinen Helden, *als wäre er gar nicht ich selber. Und es geschieht etwas höchst Merkwürdiges: seitdem ich diesen beiden ersten Lesern meines Buches zugehört habe, wie sie darüber sprachen, als sei es* Schöne Literatur, *passiert es mir manchmal, daß ich auf jenen George alias Georg Efraim, der es schreibt, blicken kann, als sei es wahrhaftig nicht mehr ich, sondern ein anderer: mein Held"* (EF, 242/3). Na sequência deste raciocínio, Efraim conclui que a impressão sentida perante o seu "herói" o levaria a tratá-lo como tal, inventando-lhe uma história e assim, em vez de revelar a verdade sobre si mesmo, teria escrito um romance sobre ele usando portanto o pronome na terceira e não na primeira pessoa, recurso processual que pouparia a Efraim, ou ao herói com outro nome qualquer, a pressão do seu Eu. Observando que tal representaria maior facilidade não só para si mas também para os seus hipotéticos leitores, acaba por aventar a possibilidade de que uma narrativa na terceira pessoa ofereceria maior credibilidade que um relato na primeira pessoa: *"Durchaus glaubhafte Entwicklungen sind darunter , ja solche, die vielleicht glaubhafter wären als das, was ich zu berichten habe, wenn ich bei der Wahrheit und ihrem Ich bleibe"* (EF, 243).

Contrapondo esta convicção à opinião do editor sobre a natureza romanesca inerente às suas notas pessoais, Efraim reconhece que as "concebeu" não como romance (*"als Roman konzipiert"*, EF, 243), embora "tivesse concebido" o seu passado

com Meg e as recordações de seus pais e dos amigos de infância, assim como de Keir, isto é, tivesse disposto de um dado material e o tivesse organizado: *"(...) schließlich bin ich ja Journalist, ich bin kein naiver Schreiber, ich habe gelernt, daß man einen Stoff disponieren muß"* (EF, 243). Constata objectivamente que, à medida que se ia debruçando sobre as folhas em branco, se ia reforçando a sua capacidade de reminiscência mas, por outro lado, nesse momento exacto da escrita —três anos após o seu início —não tem possibilidade alguma de prever qual o desenlace da sua história pessoal nem o destino das personagens intervenientes. É uma atitude narrativa de recusa consciente duma visão olímpica, abrangente de todo o fluxo diegético, atitude que o faz esboçar dúvidas sobre a legitimidade e a eficácia do seu trabalho de escrita: *"Zwar weiß ich, was sich seitdem* [a manhã de 15 de Novembro de 1962] *ereignet hat; aber wo ich sein werde, wenn ich diese Aufzeichnungen einmal abschließe, das weiß ich nicht. (...) Nennt man das einen Roman entwerfen?"* (EF, 244).

São evidentes ao longo deste texto as contradições em que permanentemente incorre Efraim ao ajuizar sobre o grau de subjectividade do seu trabalho e também as hesitações em torná-lo público. Isso justifica o pedido do seu editor para que Efraim retire do manuscrito essas incoerências, e reitera a opinião daquele de que as repetidas alusões à natureza pessoal dessas notas significam *"pure Koketterie"*, posto que ele agira rigorosamente como romancista (*"und noch dazu wie ein realistischer"*), ao criar um herói que não é ele próprio e tendo coligido material com pormenores autênticos, a fim de dar ao romance cor local e, mais do que isso, precisão (cf. EF, 272). Refutando estes juízos expressos numa carta do editor, Efraim procede, em forma de monólogo interior, à questionação sobre o que distingue essencialmente o autor de romances de um indivíduo que "apenas" escreve. A resposta que se dá a si mesmo, para além de toda a aparência de seriedade e sinceridade, é reveladora de uma certa ironia do autor implícito (e do autor real) visando a situação do escritor nos meios da edição e da publicidade literária, isto é, a chamada *"Literaturbetrieb"*, de que o próprio Andersch, em tempo oportuno, quase totalmente se alheou: *"Macht einen denn der Umstand, daß man zwischen gänzlich subjektive Aufzeichnungen gelegentlich ein paar* facts *einschiebt, schon zum Romancier? Oder der Umstand, daß man einen* Stoff *in* Kapitel *gliedert? Ich kann das nicht glauben"* (EF, 272). O conceito que tem Efraim da categoria de autor radica na integração efectiva do escrevente no mundo editorial: *"Ich glaube vielmehr, daß man zum Autor wird einzig durch den Entschluß, das, was man*

*geschrieben hat, zu veröffentlichen. Ein Autor ist ein Mensch, der einen Verlagsvertrag unterzeichnet hat"* (EF, 272). Esta é a *"pointe"* simultaneamente realista e irónica que faz de Efraim, a seus próprios olhos, um autor: se realmente escrevera cada dia algumas páginas ao longo dum certo tempo, delimitado entre o relato da sua despedida do jornalismo e a génese do último capítulo do seu livro, só a partir da sua intenção de publicação é que se torna definitivamente autor.

O final da obra, em que o narrador se entrega ainda à rememoração do seu passado com Meg, marca essencialmente a sua decisão de viver como escritor livre e economicamente independente, o que lhe proporciona a ocasião de tecer considerações várias a propósito das condições existenciais do escritor, das circunstâncias de realização do seu trabalho num sistema capitalista e da possibilidade incerta de viver exclusiva-mente da sua arte, tema caro a Alfred Andersch:[1] *"Ich frage mich, welche Stellung ich gegenüber dem ökonomischen System beziehen soll, in dem ich den Beruf eines Schriftstellers ausüben will. Streng genommen gibt es diesen Beruf in ihm gar nicht, er wird nicht honoriert (...)"* (EF, 280).

As derradeiras reflexões de Efraim sobre a sua obra, que muito significativamente define como *"diese Orgie von Subjektivität"* (EF, 275), regressam de novo à esfera da sua intimidade conjugal, à evocação dolorosa das infidelidades de Meg; se é certo que isto constitui um dos vectores básicos da diegese e o impulso primitivo para a escrita, a verdade é que Efraim, ao reduzi-la exclusivamente a este motivo, procede a uma injusta autominimização do seu labor literário limitando drasticamente o seu alcance: *"Ich rauche. Rauchend erkenne ich, daß ich die Vormittage dreier Jahre auf die Darstellung eines banalen* ménage à trois *verschwendet habe. Auf eine ganz gewöhnliche Dreiecksgeschichte, wie es Millionen gibt. Die große Trumpfkarte des Buches, auf die ich die ganze Zeit gewartet habe, ist eine kleine perverse Pointe, weiter nichts"* (EF, 284).[2] É ainda um estado de indecisão e de ponderação de diferentes hipóteses processuais que é apresentado pelo Eu narrador na última página, como se a escrita tivesse seguido um caminho autónomo, independentemente da vontade do

---

[1] Refira-se o já citado artigo *"Über das Wohnen von Künstlern heute"*.

[2] Na base do romance está com efeito uma história de amor e ciúme (e a situação paradigmática na escrita anderschiana de uma mulher entre dois homens), embora esta seja ultrapassada por muitos outros motivos enriquecedores, como verificámos. Por outro lado, é certo que Andersch incessantemente repete em contos e romances a estrutura triangular e o esquema actancial de *Efraim* (cf., por exemplo, *Winterspelt, Die Rote, Cadenza Finale* e *Mein Verschwinden in Providence*).

seu criador: *"Ich finde keinen rechten Abschluß für dieses Buch. Es ist einfach zu Ende. Wie komisch! Ich habe mir sein Ende ganz anders vorgestellt. Ich weiß nicht wie, aber anders"* (EF, 286). Por outro lado, seguindo as indicações do editor, Efraim opera transformações pontuais (a mudança do seu nome que provoca a mudança do das outras figuras), o que obviamente tem implicações, mais do que formais também e especialmente conteudísticas, ao colocar novamente a questão do estatuto do herói do romance: *"Stur, unbeirrt, hat er mich aus mir selbst herausgeholt und jenen Efraim in meinen eigenen Helden verwandelt "* (EF, 286).

A modificação da identidade nominal sugere a Efraim — continuamente em processo de busca de novas, geralmente contraditórias alternativas, — uma última divagação sobre as infinitas possibilidades facultadas pela arte narrativa ao escritor, o qual dispõe de liberdade total na composição de figuras com as mais variadas identidades, isto é, "máscaras" conforme a designação dada pelo narrador. Como já as anteriores, igualmente as considerações finais de Efraim a este respeito são extremamente relevantes para a análise das implicações metanarrativas da obra, num dos seus aspec tos fulcrais: a questão da identidade do sujeito narrador e da sua relação sempre com plexa com o objecto narrado — ele mesmo, protagonista da sua própria história e ins tância da enunciação do discurso. O último cenário dos actos exteriores de Efraim-pro tagonista — o regresso nocturno ao seu hotel através das praças e ruas de Roma — e das suas vivências interiores — a reflexão sobre o livro terminado —, é reconstituído por Efraim-narrador, fascinado pela beleza das luzes da cidade (implicitamente eleita pelo "apátrida" como refúgio definitivo) e, paralelamente, atento ao fluir dos seus pensamentos. Na sequência da ideia sobre a liberdade criativa do ficcionista que lhe permitiria ter feito das suas figuras, *outras*, revestidas de muitas máscaras diferentes, reconhece subitamente a possibilidade de aplicação do conceito de máscara à sua própria pessoa, um judeu e jornalista inglês de origem alemã, transformável, por força da ficção, num ser totalmente *outro* (*cf.* EF, 286): *"Alle möglichen Masken für mich fielen mir ein, während ich weiterging"* (EF, 286), uma reflexão cuja consequência prática forçosamente seria a reescrita total do seu livro, que de imediato passaria a ser *outro* (*cf.* EF, 286).

Esta reflexão sobre o problema da identidade e da máscara, ou mais rigorosamente das identidades como máscaras (dos indivíduos reais e na sua representação ficcional), leva o narrador a repensar a legitimidade da sua filosofia de vida

assente sobre a crença absoluta no Acaso como entidade determinante da existência humana. A "teoria do Acaso" (*"meine philosophische Marotte"*) que Efraim defende com insistência ao longo da narrativa e que aplica sistematicamente a todas as ocorrências da vida pessoal (própria e alheia) e ao encadeamento dos factos históricos, revela-se-lhe finalmente como pura falácia, uma "filosofia" vazia de sentido lógico, e disso era prova concludente a obra que acabara de escrever. Com efeito, se tudo era produto do Acaso, se ele mesmo, sendo judeu, inglês e alemão, pudesse ter sido indiferentemente italiano, ou negro, ou um lobo ou um carro, nesse caso seria desnecessário ter escrito um livro, ou seja, ter retirado a máscara, tentando desvendar o seu verdadeiro Eu, como realmente fez por meio da escrita (*cf.* EF, 286/7). Nesta teia de reflexões a afirmação mais relevante para o nosso estudo diz respeito à possibilidade de escolha, duplamente fundamental para uma interpretação temática e para a análise do discurso narrativo, entre a máscara da primeira pessoa e a da terceira pessoa; a perspectiva de Efraim-narrador, apresentada aliás em forma de dúvida, incide sobre a necessidade de optar pelo melhor disfarce entre todos os possíveis: *"Wenn es gleichgültig ist, wer ich bin, dachte ich, kann ich auch ich bleiben. Vielleicht ist unter allen Masken, aus denen man wählen kann, das Ich die beste"* (EF, 287, sublinhados nossos). Ao decidir-se finalmente pelo pronome na terceira pessoa, Efraim reforça a ambivalência da sua atitude de narrador, desde o início vacilante entre dois impulsos contrários: o de ocultação por detrás da escrita e o de desocultação por meio da escrita.

A afirmação de Efraim por nós destacada é explicitada pelo crítico Willy Michel por meio da filosofia kierkgaardiana: *"Zuletzt formuliert Efraim, im Sinne einer endgültigen Selbst-Rettung einer* coincidentia oppositorum, *ein Zusammenfallen des ästhetischen Maskenspiels und der Selbstwahl nach dem ästhetischen und ethischen Stadium Kierkegaards"*.[1] Também I. Leonard aborda esta questão: *"Efraim selber schließt sein Buch mit der Erwägung, daß das Ich vielleicht unter allen Masken die beste sei. So schwanken seine Räsonnements zwischen dem Bedürfnis nach Maskierung und Demaskierung hin und her, wobei er sich schließlich für letztere entscheidet. Mit dem Schlußsatz des Romans liefert er sich vollends aus*

---

[1] Willy Michel, *"Rollendistanz, Entwurfsmöglichkeit und Erinnerung. Aspekte interpersoneller und interkultureller Identität in Anderschs Efraim"*, in Wehdeking (Hg.), *op. cit.*, 1983, p. 47. Como é facilmente verificável pelo título, este ensaio é muito rico em esclarecimentos sobre o problema da identidade do narrador, que temos tentado analisar.

*und faßt in Worte, was sich 287 Seiten lang wider seinen Willen schon Durchbruch verschafft hat.*[1] A frase final de Efraim a que alude a autora confere uma dimensão nova ao problema da forma pronominal, para além de colocar a questão hipotética (e polémica) da transformação de um verbo intransitivo num verbo transitivo e é a seguinte: *"Vielleicht, fiel mir zuletzt ein, (...) ist es sogar gleichgültig, ob ich überhaupt geschrieben habe, oder ob ich nicht vielmehr geschrieben worden bin?"* (EF, 287, sublinhados nossos). O próprio narrador ironiza sobre o objecto das suas preocupações no momento em que apresenta a última evocação de si mesmo na luminosa noite de Roma, encerrando assim o relato dos seus "apontamentos": *"Dennoch—mit dem Problem beschäftigt, das die Möglichkeit bietet, ein intransitives Verb in ein transitives zu verwandeln, ging ich (...) die Spanische Treppe hinab (...) und betrat, nach wenigen Schritten, mein Hotel"* (EF, 287).[2]

Não se pode considerar que estas observações de Efraim se limitem a uma exploração semi-ironizante da linguagem com o aventar da hipótese de modificação morfológica do verbo "escrever". Contrariamente, o jogo linguístico do narrador ao forjar a alternativa da voz passiva — *"geschrieben werden"* — adquire implicações que atingem a macro-estrutura e a semântica do romance, o que é posto em destaque, embora sob perspectivas diversas, pelos críticos que, se debruçam especificamente sobre a complexa urdidura desta obra. I. Leonard considera que,com a transição hipotética de um verbo activo para passivo, o romance se torna uma forma organizada de extravasão através da qual o passado reprimido no inconsciente impõe os seus direitos.[3] Pode assim concluir que o romance, ao fazer a reabilitação do pronome neutro *es* experimenta uma despersonalização[4], testemunhando o conflito entre as forças conscientes e inconscientes do narrador vivencial: *"Das Geschriebene ist von*

---

[1] I. Leonard, *op. cit.*, p. 147.

[2] A referência à escadaria da praça de Espanha em Roma é um dos numerosíssimos referentes locais que Andersch habilmente usa para reconstruir fidedignamente o espaço das cidades descritas e sobretudo a sua *"Stimmung"*. Note-se também o nome do hotel, Hotel Byron, situado no local onde habitou o poeta romântico inglês, o que provoca a observação pertinente e um tanto irónica de Wehdeking: *"Die Spanische Treppe hinab, am klassischen Ort des rastlosen Reisenden und Dichters"* (Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 113).

[3] Cf. I. Leonard, *op. cit.*, p. 148.

[4] Cf. *id., ibid.*, p. 154.

*einem* Es *geschrieben worden — diesem* Es *hat sich das* Ich *beugen müssen, oder, um es anders auszudrücken, der Roman, den Efraim verfaßt, ist Zeugnis eines Aufstandes gegen sich selbst, er ist die Revolte, die der resignierte Efraim seinem* Ich *abspricht*".[1] Deste modo, em *Efraim* não se trata apenas da mudança da primeira para a terceira pessoa e de novo para a primeira, mas é considerada uma terceira dimensão — o *Es*, o subconsciente, cuja existência é banida por Efraim até ao último parágrafo, mas que no final é considerado como a forma suprema do conhecimento e o motor do romance. O caminho de Efraim passa assim da falta de autenticidade para a autenticidade por uma via formal, através do uso das três pessoas do pronome pessoal.[2] Por sua vez o crítico Willy Michel, baseando-se no estudo dos manuscritos de *Efraim*, dá conta das intenções de Andersch de mais vasta exploração deste motivo e cita uma outra frase que contém um esboço da reflexão final de Efraim: *"Ich könnte auch von einem anderen erfunden sein—Bin ich geschrieben worden"?*[3]

Terminada a análise dos mais significativos momentos de reflexão do narrador de *Efraim*, a propósito da forma em que vai moldando evocações e experiências concentradas em múltiplas sobreposições, cruzamentos e interferências de vários planos de acção, espaço e tempo, resta-nos verificar o que da leitura do romance se pode concluir de útil para o nosso estudo. Inúmeras considerações genéricas do narrador sobre a obra literária, especificamente o romance e, dum modo muito concreto, sobre o *seu* romance, podem ser vistas como expressão das cogitações frequentes de Andersch sobre o fenómeno da criação literária, apresentadas sob as mais diversas formas, até na forma ficcional. Significativo para avaliar o processo de urdidura romanesca é um passo situado mesmo no meio do romance; de visita a um jovem compositor berlinense, Efraim descreve a sua música (*"im ekemelischen Stil"*)[4] em termos de tal modo elogiosos e entusiásticos, que indirectamente revela o procedimento genético da estruturação do seu próprio romance e define o seu estilo:

---

[1] *Id., ibid.*, pp. 153/4.

[2] Cf. I. Leonard, *op. cit.*, p. 147.

[3] *Apud* Wehdeking (Hg.), *op. cit.*, 1983, p. 48.

[4] O sentido da palavra de origem grega *"ekmelisch"* é dado pelo próprio narrador: "Die außermelodischen *Töne der Naturskala, die nicht in unser Tonsystem passen"* (E F, 142).

*"(...) einzelne Klavieranschläge, einzelne Geräusche eines Tamburins, eine Rassel, das Tappen von Fingern auf einem Gefäß, Pfeifen. Dann eine Pause, dann setzten die Geräusche von neuem ein, aber ich konnte nun ein Muster wahrnehmen, Hornbostel hatte sie durch sein fortwährendes Schneiden und Kleben des Bandes zu einem Klang-Gewebe geordnet, das sich an ein paar Stellen zu rhythmischen Figuren verdichtete".* (EF, 142). Continuando a descrição, Efraim detecta o trabalho do compositor, que decompusera os sons em tempos medidos com tal precisão que formavam não só um ritmo mas também um tema, tratando-se pois de música cujo tema construía uma grelha rítmica (cf. *id., ibid.*).

Esta descrição sugere o príncipio de composição tanto de *Efraim* como de outras obras de Andersch[1]: adoptando um método de montagem, de sucessivas operações de "recorte e colagem" de elementos díspares — neste caso os vários fios de acção e os diversos níveis espácio-temporais, — o narrador compõe um tecido narrativo, uma rede de motivos provida de determinada cadência melódica e ritmo dialógico, traços que caracterizam o romance. Efraim reconhece a forte influência que nele exercera a audição dessa música e aventa a possibilidade de adaptação desse princípio de composição musical à literatura: *"Sollte ich meine Aufzeichnungen jemals bis zu ihrem Ende führen und mich danach endgültig entschließen, das Leben eines Schriftstellers zu führen (...), so werde ich versuchen, ein Buch im ekmelischen Stil zu schreiben"* (EF, 142). Basta pensarmos nos princípios estruturantes de *Sansibar, Die Rote* e principalmente *Winterspelt* (respectivamente, o recurso à polifonia a cinco vozes, o "diálogo" entre dois interlocutores e uma complexa montagem de eventos

[1]Este passo de Efraim evoca uma outra obra de Andersch, muito anterior (publicada em 1957), pouco referenciada pelos críticos, mas que reputamos importante, pois mais uma vez reitera a existência de fortes relações de intertextualidade no conjunto da sua produção literária. Por outro lado, o príncipio de construção do texto em questão — *"Piazza San Gaetano (Suite). Neapolitanische Suite"*— é muito semelhante ao de *Efraim*: é o relato feito pelo narador na primeira pessoa — um jovem inglês que é preso em Nápoles, onde viera à procura de um poema — da génese desse poema, que acaba por constituir a obra narrada que é, na realidade, um poema em prosa. Para além desta característica, uma outra se evidencia logo no título (*"Suite"*) e na divisão estrutural: consta de sete partes, cada uma intitulada com um termo italiano do repertório musical e arquitectada segundo um princípio de composição musical. A complexidade da técnica usada é descrita pelo crítico Völker-Hezel: *"Die Genesis dieses Gedicht liefert ein weiteres Kunstwerk, nämlich das lyrische Prosawerk* Piazza San Gaetano, *das seinerseits wiederum — in komplizierter Spiegelung — die musikalische Tektonik der Suite auf die Architektur des Erzählens anwendet, was eine dreifache Transposition der Wirklichkeit ergibt"*. (V. Hezel, art. cit., p. 543).

reais e ficcionais), para facilmente podermos fazer uma aproximação entre a figura ficcional e simultaneamente ficcionada de Efraim–narrador e o seu criador.

Registe-se finalmente a relação existencial de Efraim com a literatura que inevitavelmente sugere ao leitor momentos, já do seu conhecimento, da experiência vivida de Andersch: por um lado, é a pressão interior de fazer um balanço da sua vida e descobrir a verdade da sua relação com a esposa inglesa Meg (motivo nuclear mas não único do romance, como vimos), que constitui o impulso inicial da escrita, decisivamente coadjuvado pelo fracasso da tentativa de relacionamento estável com Anna, a jovem actriz berlinense. Parece-nos legítimo pôr em paralelo as motivações de Andersch (situadas embora, obviamente, num plano muito diferente), ao escrever *Die Kirschen der Freiheit*, escassos anos após a grande decisão da sua vida: a urgência de esclarecer perante si mesmo e os outros as raízes profundas da sua deserção, isto é, tal como Efraim, de perscrutar as profundezas do Eu com o fim de tentar descobrir toda a verdade subjacente a esse acto.

Por outro lado, entre as muitas questões que Efraim põe a si mesmo sem encontrar resposta, conta-se a de tentar descobrir qual o verdadeiro motivo da sua transição do jornalismo para a literatura e ainda o de esforçar-se por fixar o enigmático pólo de atracção existente no acto de criação artística, face ao qual tenta dissecar os seus sentimentos. Porém, os sentimentos de Efraim são, como verificámos, tão complexos que atingem um carácter contraditório, traduzível em antinomias semânticas, como é expresso pelo uso dos oximoros *"quälendes Vergnügen"* (EF, 70) e *"die traurige Lust der Literatur"* (EF, 71) para definir o prazer doloroso que lhe proporciona a literatura. O carácter dinâmico, mesmo violento (o termo usado é *"galvanisch"*) da sensação nascida do acto criador de jogos de palavras e frases é expresso por Efraim com um vocábulo oriundo da terminologia científica: *(...) erinnere mich auch an die Stimmung, in der ich schrieb, an das Gefühl, als bewegte ich mich, über ein galvanisches Feld, etwas, was ich niemals vorher empfunden habe"* (EF, 96). O "campo galvanizado"em que se movimenta o artista da palavra é, afinal, a realidade psicológica do indivíduo, o interior de si próprio, a sua *alma*, como observa Andersch num curto texto sobre o romance,intitulado significativamente *"Notiz über* Efraim",

de 1967: *"In dem Buch, das Efraim heißt, erzählt ein Mensch von sich". Indem ich ihn erzählen ließ, (...) bin ich selbst mir darüber klar geworden, daß mich, wenigstens in diesem Augenblick, nichts so sehr interessiert wie das, was ein einzelner Mensch von sich selbst mitzuteilen hat"* (ÜAA, 117).

Neste texto, que constitui um espaço metadiegético esclarecedor da visão de Andersch do seu romance, o autor declara estar em sintonia com o seu herói,que a certo ponto do romance afirma que quase todos os homens são interessantes (cf. ÜAA, 117): *"Dieses Interessante der Menschen besteht sicherlich in ihrer Individualität" (id., ibid.)*. Embora Efraim se esforce por mostrar em que medida foi moldado pela história, pelo seu meio e factores hereditários e qual é o seu lugar na sociedade actual, para além e antes disso, ele é um indivíduo, portanto único, com algo que apenas lhe pertence: *"Aber außerdem hat er (...) eine Seele, auf griechisch Pysche" (id., ibid.)*.[1] Para além das circunstâncias exteriores do indivíduo, é justamente a vida psíquica que desde sempre tem sido objecto do romance, de um modo diferente da ciência que se ocupa da alma humana, a psicologia cientifica. *"(...) hat der Roman seit Jahrhunderten dieses innere Leben sichtbar gemacht" (id., ibid.)*. Nesta ordem de ideias — continua Andersch a teorizar — a chamada crise do romance consiste simplesmente na questão seguinte: se ainda é concedida ao homem, ou não, realidade psíquica (ÜAA, 118). Esta é a razão por que, contrariando a concepção generalizada de que o romance está em crise ou mesmo de que se verifica a morte da literatura[2], Andersch pode finalmente justificar a "causa última" da escrita do seu romance: *"(...) habe ich mich bemüht, einen Roman zu schreiben, in dem es einem Menschen erlaubt wird, von sich selbst zu erzählen" (id., ibid.)*. Esta afirmação aplica-se naturalmente a si próprio: em todos os seus textos, com a máxima variedade formal, Andersch facultou às suas figuras de ficção e a si mesmo, em momentos diversos, que falassem deles próprios mercê da transfiguração literária.

---

[1] Partindo desta afirmação, Andersch alarga o seu raciocínio para o terreno da crítica histórica e política radicada aliás no ambiente do romance: é a existência da alma do indivíduo que leva o autor a não acreditar no chamado destino colectivo, pois apesar das chacinas maciças de Auschwitz e Hiroshima, a despeito do mundo de produção em massa e da indústria do turismo e das ideologias, a individualidade existe e o verdadeiro crime contra a humanidade consiste essencialmente num facto: *"(...) daß jedes einzelne Partikel dieser Massen ein Mensch mit einem nur ihm gehörige und in jedem einzelnen Fall höschst merkwürdigen und wertvollen inneren Leben war oder ist" (id., ibid.)*.

[2] Confrontem-se estas palavras com as ideias desenvolvidas por Andersch em 1974, numa entrevista concedida a Enzensberger, que mencionámos oportunamente.

## 5.5 Significado e intencionalidade do uso diverso das pessoas gramaticais

Ao dar tamanha relevância ao interesse de Efraim pela problemática da diferença entre o discurso narrativo na primeira e na terceira pessoa, Andersch integra numa obra de ficção as suas próprias dúvidas e preocupações sobre a delimitação de fronteiras da literatura autobiográfica e ainda sobre a variedade de recursos técnicos por ele mesmo usados para apresentar "a verdade de si mesmo". Anotem-se os pressupostos contraditórios em que assentam as reflexões vacilantes de Efraim: se num certo momento pensa que o uso da terceira pessoa seria o melhor para o registo do seu passado em forma de romance, mas lhe faltam as forças para fazer uma viragem de 180 graus e assim manterá a primeira pessoa até ao fim, (*cf.* EF, 243), por outro lado, na última página de escrita defende, como acabámos de verificar, "a máscara do Eu como a melhor entre todas as possíveis"[1]. Paralelamente, confrontem-se estas palavras na sua diversidade e relativa insegurança com considerações de Andersch sobre questões poetológicas suscitadas pela própria escrita, em diferentes momentos e espaços; tais considerações confirmam a tendência e o esforço permanente de Andersch para racionalizar e justificar exaustivamente os seus processos narrativos e, constituindo embora certas pistas para orientação de leitura, facultam no entanto ao leitor a liberdade de olhar a escrita através da sua perspectiva pessoal.

Propomo-nos considerar as sucessivas reflexões anderschianas sobre o uso dos pronomes pessoais registando-as segundo um critério cronológico, o que permitirá tirar ilações relevantes sobre a natureza evolutiva quer das suas teorias quer da sua prática de escrita autobiográfica, nomeadamente no que respeita ao uso do pronome pessoal.

Depois da publicação do primeiro texto autobiográfico *Die Kirschen der Freiheit*, em 1952, escrito na primeira pessoa, Andersch publica em 1962 o primeiro

---

[1] Como contraponto a estas motivações do narrador Efraim, é curioso registar a explicação (linear e formulada de modo muito simples) dada por Andersch numa entrevista no mesmo ano da publicação do romance, a propósito da sua opção definitiva pelo discurso na primeira pessoa; afirmando que durante a escrita o livro tinha sofrido grandes transformações e que originariamente não o concebera como um *"Ich-Roman"*, mas quisera usar a técnica de *Sansibar* descrevendo a situação a partir da perspectiva das diferentes personagens, confessa: *"Ich habe dann gleich, als ich anfing zu schreiben, gesehen, daß das nicht geht, und es wurde dann also ein ... ein Ich-Roman"* (*apud* Pat Garian, *art. cit.*, p. 56).

relato viagístico *Wanderungen im Norden*, escrito entre 1956 e 1961, na terceira pessoa, narrando uma expedição ao extremo norte da Noruega. Às quatro narrativas sobre gentes e paisagens da região, o autor acrescenta um curto posfácio, cujos dois últimos parágrafos constituem uma justificação sumária do uso da terceira pessoa do verbo em textos que descrevem uma viagem por ele mesmo empreendida: *"(...) aber ich verzichte mit voller Absicht für meine Beschreibungen auf die Ich-Form. Ich halte sie für die anspruchsvollste aller Textformen; wer* ich *sagt, sollte es nur tun in der Absicht, sich selber rücksichtslos zu verwirklichen"* (WN, 191). Explicitamente, portanto, o autor opina que a forma *Eu* força o narrador a expor-se integralmente sem quaisquer peias e os seus apontamentos (*"Aufzeichnungen"*) não tinham essa ambição (cf. WN, 191). Este facto tem consequências a nível das personagens, apresentadas assim por um narrador na aparência formalmente heterodiegético e autorial; deste modo, continua Andersch a explicar, Ken (que viaja com sua mulher Lena e seus filhos Martin e Annette)[1] é mesmo Ken, nem mais nem menos o que, especialmente no texto mais longo *"Die Bäume des Herren Ekelund"*, permite ao narrador passar da forma do relato para a da narrativa literária, fazendo portanto dessas figuras e do protagonista Ekelund seres que não existem (cf. *id., ibid.*), portanto personagens inventadas, pertencentes a um mundo ficcional. Por meio duma interrogação retórica Andersch comunica com os futuros leitores do texto, (e com as suas próprias figuras) sem fazer contudo comentário algum que clarifique o problema da indecisão entre as duas formas pronominais que correspondem, na sua óptica, à oscilação entre a verdade e a mentira: *"Ob meine Figuren wie meine Leser mir am Ende dieses unentschlossene Pendeln zwischen Wahrheit und Geflunker nachsehen werden? Kaum wage ich es zu hoffen"* (WN, 192). Implicitamente, pois, nesta primeira abordagem teórica da questão da escolha do sujeito da enunciação, Andersch, de modo simplista, quase superficial, toma como natural a correspondência entre a terceira pessoa e a ficção narrativa, isto é, a efabulação, a mentira (*"Geflunker"*), reservando a expressão na primeira pessoa, considerada "a mais exigente de todas as formas textuais", para a exposição da verdade total do Eu. Como verificámos já nos textos analisados e ainda demonstraremos

---

[1] Observe-se que, significativamente, os nomes de dois filhos de Alfred e Gisela Andersch são precisamente Martin e Annette; tendo esta nascido em 1950, tinha portanto cinco anos à data do início da viagem (cf. WN, 13: nesta página é feita referência a *"die bitteren fünfjährigen Tränen von Annette"*). Este processo de desmascaramento do Eu narrador e vivencial através de identidades nominais autênticas é mais uma achega para o facto de Andersch usar de extrema versatilidade na esteticização literária das suas experiências.

teoricamente, o aparente simplismo desta perspectiva evoluiu gradualmente para posições de grande complexidade técnica na elaboração de obras ulteriores[1], por exemplo *Efraim*.

Segundo a via cronológica, deve abordar-se uma outra obra ficcional em que, tal como em *Efraim*, é colocado o problema do sujeito da enunciação: trata-se da narrativa já abordada por motivos diferentes, *Mein Verschwinden in Providence*, de 1971, cujo narrador apresenta identidade e estatuto muito problemáticos; mesmo no final expõe as suas hesitações sobre a perspectiva a dar à obra que terá como génese os apontamentos acabados de registar, à maneira de Efraim, mas muito mais elaboradamente: *"Die Entscheidung über die Erzähl-Perspektive lasse ich T. noch hinausschieben. Mache ich ihn zum Ich des Romans oder zum erzählten Erzähler? Scheue ich den Vorwurf, ihn, wie ein Gott, erfunden zu haben und sich bewegen zu lassen, maskiere ich ihn also als* Ich, *oder greife ich ruhig nach* Ihm, *im Vertrauen darauf, daß meine Leser mich schon nicht mit göttlichen Attributen ausstatten werden, nur weil ich die dritte Person Singular verwende?"* (MVP, 271). A alternativa que Andersch coloca nas palavras atribuídas ao narrador — o escritor T., que nos segmentos textuais impressos em caracteres redondos é o sujeito da enunciação na terceira pessoa — é, pois, entre o uso desta posição narrativa na obra a ser escrita ou, por outro lado, uma situação pessoal onde funciona o Eu, isto é, o "narrador narrado", tal como é o caso nos fragmentos impressos em itálico. De novo é aplicado o termo "máscara" à tentativa de descobrir a melhor forma de apresentar a narração. É ainda abordada a questão da omnisciência "divina" do narrador exercendo as prerrogativas de focalização externa e interna, ou, ao contrário, de conhecimento limitado atribuído à terceira pessoa.

Na última história de Franz Kien — *Der Vater eines Mörders* —, tal como as anteriores escritas na terceira pessoa narrando as vivências duma figura inventada que é o *"alter ego"* do autor — o método usado é objecto de longa reflexão. Tal facto prova que até ao fim perdura a tentativa de Andersch de se auto-interrogar sobre questões técnicas da escrita e de procurar a origem das suas opções e a sua justificação, sem

---

[1] É interessante verificar que o segundo relato viagístico, *Hohe Breitengrade*, escrito na primeira pessoa, parece reiterar esta posição dado que, embora consista numa descrição objectiva e de grande rigor científico do espaço polar, que é reconstituído nos mínimos pormenores de luz, água, gelo, rochedos, flores e animais, está penetrado de forte subjectividade e lirismo poético.

conseguir dar-se uma resposta totalmente satisfatória. A um escasso mês da morte, o autor acrescenta à história evocativa de uma vivência dolorosa dos seus remotos catorze anos, um posfácio de doze páginas dividido em três partes, em que não só apresenta ao leitor uma análise pessoal da obra abordando diversas questões — o sentido prospectivo do título, os três níveis de narração, os planos temporais, o carácter de narrativa aberta —, mas também se debruça sobre o problema fulcral de todos os seus escritos pessoais, a identidade do sujeito narrador. Este é o motivo que, num tom intermédio entre a preocupação de uma teorização científica e o exercício da ironia, ocupa toda a primeira parte que se inicia, como é hábito do autor em questões deste jaez, com uma série de cinco perguntas : o escritor auto-interroga-se sobre a razão por que nas histórias de Franz Kien, de que aquela é a sexta, teria inventado essa figura fazendo-a viver os factos e estados de alma nelas descritos e narrados, que foram vivências estritamente pessoais e autênticas, como já dissera algumas vezes sem rodeios (cf. VM, 129). Trata-se nesses textos de recordações de si mesmo, de tentativas de escrever uma autobiografia na forma narrativa ficcional, pois no caso da obra acabada de escrever, por exemplo, foi ele mesmo e não outro que, tendo sido examinado com fracasso absoluto numa aula de Grego, fora expulso do liceu pelo velho director Himmler (cf. VM, 129).

A questão fulcral parte de uma premissa clara: *"Franz Kien bin ich selbst — aber wenn es so ist, warum bemühe ich ihn dann überhaupt, anstatt ganz einfach* Ich *zu sagen? Warum berichte ich von mir in der dritten Person, nicht in der ersten? (...) Warum zum Teufel halte ich mir dann eine Maske vors Gesicht, diesen Kien, einen Namen, nichts weiter?" (id., ibid.).* Para tanta pergunta Andersch não encontra, no final da vida e nos limites físicos de expressividade literária, resposta alguma. Em compensação, sendo alérgico a subtilezas, tal como o aluno F. Kien (*"mein anderes Ich"*) o era às citações de Sócrates e Sófocles declamadas pelo seu professor, ele próprio —o autor— não forja o pretexto de que a existência de F. Kien se deva ao seu desejo de manter uma certa discrição; desenvolve então o que poderia constituir uma desculpa e que é o cerne da questão da escolha entre as duas formas de expressão: o autor pode imaginar que as revelações mais íntimas perdem um pouco o carácter penoso de uma confissão, se forem atribuídas a uma terceira pessoa. (cf. VM, 130). Dialecticamente o

escritor contrapõe a esta ideia comum o que lhe parece ser a essência do problema: é precisamente o narrador na terceira pessoa que permite ao escritor ser tão honesto quanto é possivel (humana e literariamente, podemos nós extrapolar), que pode ajudá-lo a dominar inibições de que é difícil libertar-se se disser *eu.* [1](cf. *id., ibid.*). Usando de ironia aplicável a todos os indivíduos escritores, Andersch afirma que o desejo de ser discreto se conta entre as melhores qualidades destes e a discrição é por outro lado igualmente esperada pelos seus leitores que estão cansados de autores que apresentam os factos brutalmente, sem qualquer mediação (cf. *id., ibid.*).

Esta reflexão teórica leva Andersch a uma quase definição de autobiografia, um género, como vimos, não facilmente codificável e sobre cuja essência o autor ainda não se debruçara numa perspectiva teórica. Considerando que a autobiografia não admite o estranhamento do seu autor, pois não é um jogo de escondidas, reconhece contudo que ninguém tomará F. Kien por F. Kien, isto é, os leitores detectarão por detrás dele o seu criador; assim, o capricho de inventar uma figura fictícia não justifica que o escritor não fale de si mesmo. Deste modo, é inconclusiva a análise dialéctica dos seus processos metodológicos que se tornam ainda mais enigmáticos, dado que em outros textos autobiográficos — *Die Kirschen der Freiheit* e *Der Seesack* (que apelida de memórias—*"Memoiren"*), — adoptou sem mais problemas a forma directa de relato na primeira pessoa do singular; em contrapartida, o protagonista do romance *Efraim*, igualmente escrito na primeira pessoa não tem, em contraste com F. Kien, absolutamente nada em comum consigo mesmo, o que é prova das contradições existentes na oficina da escrita (cf. VM, 130/1), como conclui em tom subtilmente irónico. O problema resume-se pois essencialmente a uma única pergunta: porquê, nas histórias de F. Kien, usar a máscara de uma outra pessoa supostamente mais discreta e menos brutalmente reveladora, e nos outros escritos usar a máscara do *Eu*, (mais dolorosa e mais exigente, como afirmara em *Efraim*?

Prosseguindo na tentativa de explicar cabalmente a verdadeira razão da existência da criatura F. Kien, Andersch revela a sua suspeita de que a intenção de evocar a sua vida em textos de prosa narrativa lhe pregara uma partida: a forma *ele*,

---

[1] Neste ponto Andersch dá o exemplo concreto da quebra de palavra de Franz Kien perante os seus amigos, no conto da adolescência *Alte Peripherie*, situação que teria sido muito mais penosa de expor literariamente se tivesse de dizer "eu traí" do que atribuindo o acto a outrem, como foi possível através do uso da terceira pessoa e do *"alter ego"*.

portanto o facto de se servir da pessoa de F. Kien para descrever as suas próprias vivências exteriores e interiores, concede-lhe uma certa liberdade de narração negada pela forma *eu* - *"diese tyrannische Form der Beugung des Tätigkeitsworts"* (*id., ibid.*). Andersch exemplifica: enquanto a expressão *"ich sehe"* apresenta uma capacidade de percepção limitada, a forma *ele* não está sujeita a limites tão rigorosos no seu campo de visão; não se trata aqui das vivências interiores de Kien ou do papel da fantasia no texto (em ambos os casos deve haver convergência com o seu próprio interior e a sua própria fantasia), trata-se sim de elementos variáveis conservados pelo autor no palco da sua memória, onde ele coloca as acções de F. Kien (*id., ibid.*). Sendo esta abstracção dilucidada através dum exemplo concreto de *Der Vater eines Mörders*, conclui-se que Andersch se refere a certos pormenores não totalmente inverídicos mas apenas adaptados, interpolados, ou apresentados de modo levemente diferente a partir do facto autêntico (cf. VM, 132). Segue-se a interrogação, se por essa razão a narrativa se torna falsa quando avaliada segundo as normas da autobiografia, o que o autor não aceita como válido.

Completa-se então o seu conceito de autobiografia atrás esboçado: com a inclusão de interpolações, mesmo de episódios e detalhes imaginados, isto é, com o uso da fantasia que transfigura a realidade, a autobiografia parece-lhe ao contrário mais autêntica: *"Überhaupt braucht Autobiographie* nur *authentisch zu sein — innerhalb der Grenzen, die diese Forderung ihr zieht, darf sie tun und fassen, was sie will"* (VM, 132). Concretizando, Andersch observa que se *ele* mesmo, sob a rígida forma *ich*,não pôde ser testemunha de determinado evento simplesmente porque este nunca ocorreu, em contrapartida Kien, a figura fictícia, *pode* tê-lo observado (trata-se aqui, acrescentamos nós, da força da transfiguração poética operada no acto lietrário). A realidade de F. Kien torna-se assim transparente e por isso mais autêntica que a verdade exacta e rigorosa do *Eu* autobiográfico: *"Das Wittelsbacher Gymnasium im Jahre 1928 wird in seiner Erzählung durchsichtiger als im strengen Ich der absoluten Autobiographie"* (*id., ibid.*); a prosa narrativa aparece indissociavelmente "atrelada" (o termo usado é *"gespannt"*) à descrição autêntica da vida, e os textos assim construídos caracterizam-se pela abertura, pelo não acabado, não definitivo: *"Etwas Ungelöstes liegt in solchen Texten — ich gebe es zu. Es liegt sogar in meiner Absicht. Soviel jedenfalls*

*zu diesem Franz Kien. Er ist ein störrischer Geselle" (id., ibid.)*, conclui o autor com certo humor irónico. Esta ironia distanciada trai, no entanto, uma grande aproximação, diríamos uma quase ternura pelo "companheiro" Kien, em que se reflecte o seu próprio carácter obstinado e rebelde.

Na terceira parte do posfácio Andersch apresenta ainda, entre considerações sobre factores concretos da narrativa *Der Vater eines Mörders,* algumas considerações complementares das anteriores acerca da função da figura de Kien, das possibilidades da narração na terceira pessoa e essencialmente do uso do discurso directo nos numerosos diálogos que se desenrolaram durante a fatal aula de Grego. Põe-se de novo o problema da veracidade literária e desenvolve-se uma série de esclarecedoras reflexões sobre a autenticidade da autobiografia em confronto com a autenticidade da ficção: na sequência lógica do afirmado anteriormente, os diálogos estariam aparentemente em contradição com a autenticidade autobiográfica e quase documental da narrativa, mas é certo que nenhum leitor pode exigir ao autor uma recordação exacta de todas as palavras pronunciadas então, passados que eram cinquenta anos (cf. VM, 136/7 ). Portanto, conclui-se, não está em causa qualquer dúvida sobre a aceitação da história narrada em *Der Vater eines Mörders* como um acontecimento verídico.

Este mesmo problema é um dos pontos focados por Andersch num curtíssimo texto de publicação póstuma, eventualmente escrito após esta narrativa e encontrado no espólio, esclarecedoramente intitulado *"Der Erzählte".*[1] O início retoma abruptamente a questão crucial da alteridade, da construção da personalidade de F. Kien como espelho reflector do seu criador. Nele Andersch recapitula as fases sucessivas da composição de um *alter ego*: [2] *"Er heiβt Franz Kien. Eigentlich merkwürdig, daβ ich* Franz Kien *sage, anstatt* ich. *In den Kirschen der Freiheit, die ich 1950 und 1951 schrieb, habe ich ohne Bedenken* ich *gesagt. Ich wäre damals gar nicht*

---

[1] "Aus dem Nachlaβ von Alfred Andersch. Der Erzählte", in *Kürbiskern*, 1/1981, p. 114. O crítico F. Hitzer considera ser este texto a primeira versão do posfácio a *Der Vater eines Mörders.*

[2] Devemos acrescentar que Andersch omite, voluntariamente com toda a certeza, a existência do antecessor de F. Kien, o seu primeiro *alter ego* Werner Rott, protagonista de algumas narrativas publicadas postumamente; o que parece explicar o seu "esquecimento" é, tal como se pode deduzir pela leitura de *Der Seesack*, o facto de não atribuir a esses textos valor literário bastante para os ter publicado em vida.

*auf die Idee gekommen, ein Stück meines Lebens in der dritten Person zu erzählen. Später nannte ich mich Franz Kien, in Geschichten wie* Alte Peripherie, Brüder, Die Inseln unter dem Winde, Festschrift für Captain Fleischer, *die vollkommen autobiographisch sind. Warum?".* [1]À pergunta, porquê essa variedade de rostos-máscaras para dar forma estética ao seu mundo psíquico — à sua alma — uma vez mais e definitivamente, Andersch confessa não saber responder.[2]

O outro aspecto focado neste pequeno texto diz respeito aos processos de configuração das evocações plasmadas literariamente, que se cifram na fixação de *apenas* alguns momentos, destacados do conjunto das suas vivências; não se trata, pois, duma rememoração uniforme e sistematizada do decurso completo da existência, se bem que os fragmentos esteticizados se integrem num todo vivido em que há relações de intercausalidade e determinação recíproca[3], como é condição do ser humano. Andersch justifica, séria ou ironicamente é neste caso irrelevante, com a sua falta de memória a técnica processual de escolha do material de efabulação: *"Ich habe ein schlechtes Gedächtnis. Ich erinnere mich nicht an mein Leben. Ich erinnere mich an Augenblicke meines Lebens. Mein Leben verdichtet sich für mich in Erinnerungen an Augenblicke. Schon* Die Kirschen der Freiheit *liefen auf einen Augenblick zu. Sie beschrieben den Prozeß eines einzigen Augenblickes".*[4]

Andersch retoma o motivo do início, a função e as consequências da transição da forma *eu* para *ele*, respectivamente em *Die Kirschen der Freiheit* e no ciclo de F. Kien cujas histórias, nas suas palavras, constituíram acrescentamentos ulteriores à primeira obra, e por isso os leitores poderiam "colar" essas histórias ao seu exemplar do relato autobiográfico (frase reveladora do seu sentido de ironia sobre si mesmo, presente ainda no momento mais grave da doença). Todavia, o problema dessa operação de colagem ou montagem estaria no surgimento de subtis brechas no texto do

---

[1] Cf. *id., ibid.*.

[2] *Id., ibid.*.

[3] Um indício evidente desta insofismável inter-relacionação é o título do primeiro capítulo de *Die Kirschen der Freiheit*, que apresenta metaforicamente um processo invisível de relações: *"Der unsichtbare Kurs"* (KF, 7).

[4] Confronte-se esta asserção com os príncipios da função da memória que acima expusemos (cf. *supra*, Cap. I, ponto 10 )

relato, que ocorrem sempre que se substitui a primeira pela terceira pessoa. Na tentativa de interpretar estas palavras de acordo com as declarações do próprio escritor, cremos que tais fissuras são devidas não só à discrepância formal, mais ou menos ultrapassável, mas também à descontinuidade que inevitavelmente se manifesta no tecido da narração. Referindo-se uma vez mais ao uso da "máscara do eu" tida por Efraim como a melhor entre todas, acrescenta: *"Aber die Ich-Erzähler in den* Kirschen *und* Efraim *tragen keine Masken. Und Franz Kien ist Franz Kien".*[1] A ilação final é pois uma afirmação de autenticidade intrínseca a cada figura, quer seja a figura do Eu, quer a personagem fictícia que assegura a alteridade com a máxima veracidade.

As últimas frases são uma tentativa de finalmente encontrar a razão de ser da invenção de Franz Kien, expressa contudo ainda em forma de dúvida: *"Vielleicht erzähle ich von ihm nur, weil es mir unter seinem Namen eine Spur leichter fällt, von mir selbst zu erzählen."*[2] A justificação definitiva de Andersch será, pois, ao contrário da convicção de Efraim, o facto de para o indivíduo Andersch ser ligeiramente menos penoso desnudar-se ocultando-se por detrás do biombo de um outro nome, sob a aparência de uma outra identidade formal. O texto termina com um jogo de palavras, num ritmo de tal modo poético que poderia ser parte de um poema, mas é realemente um encadeamento de conceitos com profunda carga semântica que culmina implicitamente na equação: uso da terceira pessoa narrativa = mais verdade: *"Leichter—das ist: erzählter. Erzählter—das ist: verdichteter. Verdichteter — das ist: wahrer."*[3]

Desfibrando a sucessão e o encadeamento dos quatro adjectivos, dois dos quais são particípios passados de sintagmas verbais, conclui-se o que nos parece ser a chave do problema que temos vindo a tentar dilucidar desde do início deste trabalho: é mais fácil para Andersch narrar sobre si mesmo na terceira pessoa; mais fácil é, neste caso, sinónimo de mais narrado, portanto com mais pormenores de efabulação, maior riqueza de fantasia e mais densa carga poética; mais narração implica por sua vez maior condensação dos eventos narrados, o que determina a forte densidade da

---

[1] *Id., ibid..*

[2] *Id., ibid..*

[3] *Id., ibid..*

atmosfera ficcional abstractizada em confronto com o ambiente mais fluido da vida real; finalmente, a essa maior compressão narrativa que a transfiguração poética proporciona, corresponde uma maior verdade. Perante a balança em cujos pratos colocara as formas *eu* e *ele*, Andersch parece finalmente dar mais peso à terceira pessoa, mais fácil, mais narrada, mais poética e por conseguinte mais verdadeira.

# 6. Concepções poetológicas

## 6.1 Modos de estruturação da prosa narrativa

Completada, com o esclarecedor contributo do próprio Andersch, a análise global do problema da enunciação do discurso nos seus vários escritos autobiográficos, passamos à abordagem de questões específicas de natureza formal que foram objecto de teorização mais ou menos sistemática. É esse o caso de um ensaio de algumas páginas, escrito entre 1965 e 1975 e publicado em 1977, durante um período de agravamento da doença do escritor, *"Aus der grauen Kladde"*,[1] que contém pertinentes reflexões poetológicas sobre a "oficina da criação literária". Dividido em vários capítulos encimados por títulos significativos(*"Der Erzähler sieht sich in Frage gestellt"*, *"Was ist ein Buch?"*, por exemplo), contém princípios e máximas que servem de base à construção da escrita narrativa, como acontece especialmente no primeiro, intitulado enigmaticamente *"Miniatur-System"*.[2] Aqui Andersch escalpeliza as fases do processo romanesco, denominando-o "sistema forçado", "sistema de controlo prático", sugerindo portanto que todo o romance terá de se submeter a dados requisitos de que

---

[1] A. Andersch, "Aus der grauen Kladde", in *Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend. Reportagen und Aufsätze"*, Zürich, 1977, pp. 109-22. Logo abaixo do título o autor define o termo segundo um léxico: *"Kladde (holländ.)- Kaufm. Tagebuch zur vorläufigen Buchung"*. Curioso é o facto de, efectivamente, muitos dos manuscritos e trabalhos prévios do autor, especialmente das primeiras obras, se apresentarem em cadernos muito semelhantes a esses livros de assentos diários usados há muitos anos na actividade comercial.

[2] Como vimos, já no romance *Efraim* o narrador enunciara certos tópicos condicionantes da estruturação da narrativa.

surge a base estrutural da narrativa: *"Anhaltende Lektüre erzählender Prosa, sowie eigene Praxis, lösten einen leichten System-Zwang aus. Auf einem Zettel kritzle ich: form/ thema/ stoff/ handlung/ figuren/ schauplätze/ zeit "* (ÖB, 109), sete elementos de cuja precisão de articulação e encadeamento depende a qualidade da prosa. O problema da forma concentra-se na estrutura, no modo narrativo e na linguagem, tendo o escritor no aspecto estrutural duas possibilidades: ou a construção pontilística em segmentos textuais mais longos e mais curtos com apresentação simultânea das personagens, ou o romance na terceira pessoa (autobiografia fictícia) no estilo de divisão em capítulos (cf. ÖB, 110).

Nesta exposição, para além do carácter sistemático de desmontagem da escrita,que desvenda o seu interior, "a sua oficina", o que há a destacar é a alínea respeitante ao *"Ich-Roman"* , a que Andersch chama "autobiografia fictícia". Aplicado a si mesmo, este tópico não tem lugar na sua produção (a não ser que nele se inclua *Efraim*), se entendermos que significa uma prosa narrativa enunciada na primeira pessoa. O item que mais se aproxima da prática anderschiana é, sem dúvida, o primeiro: o estilo que ele denominou "pointillistich", à semelhança de uma técnica usada na pintura, é aplicado consciente e assumidamente, por exemplo, em *Mein Verschwinden in Providence* e em *Winterspelt.*[1]

Por sua vez, o modo narrativo é determinado por três formas básicas: 1. linear, 2. linear com analepses (ou prolepses) e 3. em permanente alteração do nível temporal (cf. ÖB, 110). A definição de cada um dos processos (dos quais ele usa predominantemente ou até em exclusivo, o segundo e o terceiro) é apresentada de maneira irónica mas muito esclarecedora, como se fosse uma lição de narratologia para principiantes:[2] *"in 1. wacht die Figur X am 3. Mai in bielefeld auf und schläft am 7. september in gütersloh ein. erzählt wird, was zwischen diesen punkten liegt. in 2. ergibt sich die notwendigkeit, darzustellen, was die figur X am 19. februar in bochum erlebte. in* 3. erscheint *diese notwendigkeit ins unendliche gesteigert."* (*id., ibid.*). Com a observação

---

[1] Considerem-se as palavras de Andersch numa carta ao seu amigo Arno Schmidt, a quem refere a ultimação do romance *Winterspelt:* —*"ein neues opusculum im pointillistischen Stil à la* Providence" (BS, 264).

[2] Aliás, parece-nos ser legítimo especular sobre a questão se seria válida e útil a eventual sistematização e ordenação das várias teorias de Andersch espalhadas em diferentes textos; nesse caso, este trabalho de seriação teorética, que vimos desenvolvendo para tirar conclusões sobre a obra do autor, seria então aplicável de um modo geral à teoria literária do pós-guerra.

prévia de que nenhuma das três hipóteses tem maior ou menor qualidade que as outras, Andersch aproveita a oportunidade desta distinção para exemplificar com dois dos seus modelos literários: Hemingway, escritor que usa quase somente a estrutura linear, e Beckett que se integra na terceira categoria. Exemplos de muitos outros escritores são apresentados em referência à linguagem e ao estilo; é curioso como esta verdadeira exposição de ciência narratológica contempla quase todos os autores preferidos de Andersch que ele enquadra nos vários tipos estilísticos: Hemingway, Vittorini e Hamsun serão os protótipos do estilo behaviourista ou documental, com a mera apresentação de comportamentos e atitudes humanas; do estilo reflexivo são exemplos T. Mann, Proust, Musil, Arno Schmidt; finalmente Breton, Kafka e Joyce são os autores do estilo surrealista ou "automático", enquanto as formas seriais matemáticas são representadas pelo *"nouveau roman"* (que Andersch aliás não apreciava), com Robbe-Grillet, R. Queneau e Gertrud Stein (cf. ÖB, 111).

O autor tem a preocupação de frisar que este esquema é apenas um simples modelo e que não se encontra nenhum destes traços formais em estado puro e exclusivamente numa obra ou autor, o que há são estruturas mistas. (cf. *id., ibid.*). Disso, acrescentamos nós, é paradigmática a sua própria obra, que reúne o carácter documental e de análise do comportamento humano, à maneira de Hemingway, ao tipo de reflexão proustiana e manniana com a componente fundamental da evocação; ele mesmo se sentiu atraído pela escrita "automática" apesar de ser adversário do culto do "novo romance" francês (cf. DS, in AAL, 90).

No fim deste segmento textual dedicado portanto às técnicas de estruturação da narrativa, Andersch lança uma questão muito discutida nos meios literários mas que lhe parece ser apenas aparente: *"ob man* mit *oder* in *der Sprache arbeiten solle ist ein Scheinproblem. Der Schriftsteller arbeitet immer zugleich mit seinem Sprach-Instinkt und seinem Sprachbewußtsein* (ÖB, 111/2). Desta resposta ao problema da dicotomia entre instinto linguístico e consciencialização da linguagem, podem tirar-se conclusões sobre a sua concepção de escrita no que respeita à tradicional alternativa vulgarizada através das designações de "inspiração" e "transpiração", isto é, acesso de génio e trabalho duro. Andersch considera a importância de ambos os elementos mas em proporções diferentes: a balança pende para o esforço da vontade na criação em

detrimento da "musa inspiradora": *"daß das Schreiben erzählender Prosa — bei ausreichender Begabung! —gelernt werden kann. Große Prosa ergibt sich zu neunzig Prozent aus* erworbenen *Eigenschaften. Für die restlichen zehn Prozent mag ihr Besitzer seinem Schöpfer danken"* (ÖB, 112); deste modo, a sua preferência vai mais para um bom técnico, que é sempre melhor que um mau intuitivo (cf. *id., ibid.*). É, pois, repelida a teoria romântica do génio inato e predestinado, e dada a maior ênfase ao esforço de aprendizagem do *"métier"*, que determina em primeira linha a escrita, a partir da intensidade maior ou menor da relação entre o escritor e o seu trabalho.

Este aspecto é pessoalizado mais adiante num curto capítulo intitulado *"Ladenschild"*, em que Andersch analisa justamente o seu relacionamento com a escrita: partindo das palavras de Enzensberger sobre a sua condição de escritor —*"Für einen Romanschriftsteller hält man ihn"* (ÖB, 117),— comenta com certa humildade, porventura aparente e ocultando antes irritação e orgulho: *"Ich wäre froh, hielte man mich für einen. Abgesehen davon bin ich ein Auftragsschreiber. Man kann bei mir Texte bestellen. Ich habe schon alle mögliche Arbeiten verrichtet, aber Schreiben ist mein Métier"* (ÖB, 117/8). Na sua qualidade de "escritor por encomenda" exerce pois uma profissão como qualquer trabalhador, mesmo que trabalhador manual[1]; dando um exemplo que transporta esta reflexão para o plano evocativo, atesta a presença constante da sombra do passado no presente, a pressão dominadora do subconsciente instintivo na lucidez do presente consciente. Andersch recorda então um episódio não narrado antes em nenhum outro texto, que pode resumir a sua concepção da missão da literatura: no campo de concentração, juntamente com vinte homens, fora um dia obrigado a puxar um cilindro; o acto de escrever no presente está indissoluvelmente ligado à evocação deste trabalho forçado e à necessidade de liberdade da escrita, de tal modo que qualquer texto que escreva (seja sobre bibliofilia, Poliakoff ou uma rua de Londres), puxa um fio invisível que se estende até àquele cilindro (cf. ÖB, 118). A expressão desta ideia está contida numa frase muito citada para situar Andersch como escritor "comprometido" com o seu passado e com o seu tempo histórico: *"Schreiben ist mein Métier. Damit ich mein Métier ausüben kann, schreibe ich Texte, von denen ich*

---

1 Refira-se que, na carta a A. Schmidt acima referida, Andersch afirma que está a trabalhar *"wie ein Ochse"* e numa outra comenta o que representa para o seu estado crítico de saúde o esforço que a escrita exige: *"Meine persönliche Auffassung ist die, daß Schriftsteller — ophne alle Ironie — ein lebensgefährlicher Beruf ist"* (BS, 211).

*mir einbilde, sie verhinderten, daß ich eines Tages wieder eine Straßenwalze in einem KZ ziehen muß"* (ÖB, 118.).[1] No segmento textual seguinte in titulado *"Jene Walze"*, Andersch utiliza esse mesmo episódio com o fim de estabelecer uma comparação: usando de sarcasmo face aos guardas SS do campo de concentração (ignorantes sobre o funcionamento do cilindro, pois na vida nada mais tinham aprendido senão lições de sadismo), e igualmente face a certos escritores (que produzem os seus textos unicamente com sadismo, cf. *id., ib.*), escreve uma espécie de homenagem ao livro: *"Ein Buch ist aber eine Straße; wie eine Straße zweigt es irgendwo ab und führt irgendwohin, es muß tragfähig sein" (id., ibid.)*. Este é mais um momento da reflexão de Andersch sobre a escrita onde a ideia principal é a indissolubilidade dos elos entre a arte e a política e, por extensão, entre a arte e a liberdade.

O capítulo final do ensaio é porém, a nosso ver, o mais original e rico de conotações devido à superabundância de referências literárias e filosóficas (Nietzsche, Heidegger, G. Benn), e é intitulado, de modo um tanto estranho, *Poetologisches aus dem Süden*. Antes da leitura, este título poderia eventualmente sugerir ao leitor um texto de exposição sobre teoria poetológica relativamente à literatura de um país meridional. Porém, contra todas as expectativas, inicia-se com uma frase que abre imediatamente largos horizontes à imaginação e que é simultaneamente um bom exemplo da forte carga poética (aqui com a usual componente cromática) inerente ao estilo anderschiano, e ainda do efeito de surpresa que a sua prosa tem a capacidade de produzir: *"Dort, wo ich wohne, blühen jetzt die stengellosen Enziane. Es gibt kein schöneres Blau, wie schon oft bemerkt worden ist. Sie blühen im Wald an den Hängen neben dem Bach, der in weiß schäumenden Kaskaden über große Granitplatten in grün leuchtende Becken fällt. Jetzt also ist die Zeit der ultramarinblauen Enziane"* (ÖB, 119). Mais adiante, como é costume do autor, a *"pointe"* perversa, como comentário à sua própria concepção de arte expressa no postulado *"Das Kunstwerk als Enzian" (id., ibid.)*: os românticos revolver-se-iam no túmulo se pudessem saber que a sua flor azul era definida como uma genciana sem haste, *Gentiana pax* (cf. ÖB, 120). Partindo desta metáfora, o autor tem oportunidade de se confrontar com a teoria da "essência pura"

---

[1] Comentando esta frase, B. Jendricke oportunamente interroga: *"War dies bereits seine Hinterlassenschaft an zukünftige Interpreten, eine Vorsichtsmaßnahme gegen möglich postume Miß- und Umdeutungen seiner Absichten?" (op. cit.*, p. 119). A esta questão podemos já responder que Andersch demonstra ao longo de toda a vida literária um esforço de esclarecer os seus leitores e intérpretes, talvez pelo facto de ter protagonizado muitas interpretações erróneas em relação aos objectivos da sua escrita.

(*"das reine Sein"*) de Heidegger, com o conceito de inspiração genial de Nietzsche, com a concepção do poeta Gottfried Benn sobre a poesia como um êxtase criador, e ainda com a filosofia do *"élan vital"* de Bergson, todos, portanto, pensadores que defendem as teorias vitalistas do génio e da essência da inspiração poética. Andersch contesta-os com ironia, que sobe de tom quando afirma que os intelectuais que apoiam estes pressupostos não negam, naturalmente, a existência consciente do poeta, *"aber es hat rein artistisches Bewußtsein zu sein, narzißtische Vervollkommnung des* lyrischen Ich, *Steigerung des Unbewußten zur magischen Formel, des Zauberns zum Ritual"* (ÖB, 121).

Como já fizera no ensaio analisado, *Die Blindheit des Kunstwerks*, Andersch prossegue a crítica ainda mais virulenta à concepção de arte pura, não inserida no real, adoptada por Benn, *"der große Weltmann der l'art pour l'art-Theorie" (id., ibid.)*, como o poeta é ironicamente definido. Em tom sarcástico Andersch ridiculariza a ideia benniana de que as palavras possuem uma existência latente que age como um feitiço, e de que se deve reduzir a arte literária a essa magia. À concepção de que a arte existe por si mesma e é portanto autónoma e sacrossanta, o autor contrapõe as suas próprias convicções: *"Nichts also mehr von Fragen der Epoche, ewigen Problemen, objektivierender, ja wissenschaftlicher Arbeit, auch des Dichters" (id., ibid.)*; com esta frase reitera a sua teoria, exposta precisamente no artigo referido, de que a literatura é um trabalho sobre problemas do tempo, não pode ser indissociada do seu enquadramento histórico-político no qual, obviamente sem abandonar o reino da arte e da fantasia, o escritor está inserido como indivíduo e criador.

Retornando ao início da reflexão poetológica "vinda do Sul", Andersch termina a sua diatribe contra Benn e os teorizadores da chamada "arte pura" com uma enfática declaração em tom exageradamente exortativo e solene, dirigida às belas flores azuis da genciana, naturais e selvagens, declaração que abarca toda a sua capacidade de ironia face aos poetas nefelibatas e à arte encerrada em torre de marfim; simultaneamente , esta tirada satírica e grandiloquente contém princípios programáticos muito sérios e válidos sobre a finalidade da arte, completando assim outras declarações do autor: *"Schöne Blumen — ich lasse nicht zu, daß man euch in Künstliche verwandelt! Dort, wo ihr wachst, verwechselt man euch, zu eurem Glück, nicht mit der Kunst." (id., ibid.,* 122). A *"pointe"* máxima do ensaio está porventura nas frases em que uma flor, qualquer flor, de que o protótipo é implicitamente a

genciana, a flor azul de um romantismo outro, é comparada a um belo poema.[1] Porém, a ideia de arte condensada neste artigo-manifesto é a que exprime a diversidade entre a flor e o poema: em obediência a um cânone realista — o único que Andersch reconhece para a arte —, exige-se ao poema o que não é exigido a uma flor, ou seja, que exprima pensamentos: *"Man erfreut sich an euch [schöne Blumen], wie an einem schönen Gedicht. Doch im Gegensatz zu euch, verlangt man von einem Gedicht, daß es einen Gedanken ausspreche"*. (*id., ibid.*). Como consequência, uma afirmação sentenciosa semelhante a outras que podemos encontrar frequentemente na prosa anderschiana: *"Man liebt die denkenden Poeten. Für Schamanen hat man keine Verwendung"* (*id., ibid.*). Schütz comenta estas frases, aliás frequente e justificadamente citadas por críticos, considerando-as um incisivo auto-retrato: *"Er selbst ist stets als der wahrgenommen worden, als den er sich gern vorgestellt hat, ein* poeta doctus".[2] Na aparência destacado do conjunto das frases citadas, está o final irónico, que constitui um pouco uma apologia da Itália e do Sul —o que justifica o título[3]—, e contém, num tom de quase ridícula propaganda turística, um conselho dado aos alemães para visitar o Sul: *"Deutsche, besucht Italien!"* (*id., ibid.*). Com este "apelo", o escritor não só ironiza sobre a velha atracção dos alemães pela Itália, que ele mesmo protagoniza, mas também e prinicipalmente denuncia a oposição implícita entre o natural, o selvagem, que é a essência da arte verdadeira (*"das Künstlerische"*) nos países do Sul, — e o artifício, a arte oca e vazia (*"das Künstliche"*), na R.F.A., protótipo dos países da industrialização, do consumismo, da artificialidade.[4]

---

[1] Esta imagem não é nova na poetologia anderschiana: uma das suas reflexões frequentes é, como vimos, a semelhança entre o arranjo dum jardim e a estruturação da prosa narrativa. Por outro lado, mais um exemplo da associação entre elementos díspares, neste caso, a natureza e a literatura, encontra-se no título de um artigo sobre um poeta: *"Meine Himbeeren und Peter Paul Zahl"*.

[2] Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 104.

[3] Relembramos que o lugar de habitação do autor, onde florescem as gencianas azuis, se situa num cantão ao Sul da Suíça , mesmo junto à fronteira italiana.

[4] Nesta mesma linha se pode incluir o relato da viagem a Portugal, em que é feito o louvor da simplicidade das aldeias e gentes portuguesas (cf. ÖB, pp. 45-58); e igualmente o poema "ecológico" *Aufruf für Grün*, onde se lêem estes sintomáticos e actualíssimos versos: *"denn wir künstler/ sollten für die kunst werben/ anstatt/ für die natur// aber jetzt werben wir also/ für die natur// entscheiden uns/ für grün/ gegen grau//"* (Wehdeking, *op. cit.*, 1983, p. 179).

Num texto de teor diverso publicado no mesmo ano que o anterior, 1977, Andersch mais uma vez cede ao seu pendor teórico-analítico e, tomando como motivo a pintura de Gisela Andersch, faz uma longa digressão sobre a arte, particularmente sobre as relações entre literatura e pintura. A obra *Einige Zeichnungen*[1] é, com efeito, uma homenagem a sua mulher através da observação cuidada das suas telas (uma "declaração de amor", nas palavras dum crítico) porém, simultanemente, ao mergulhar no mundo das imagens,Andersch tenta desvendar o seu próprio universo de palavras: *"Prosa, Gedichte — meine Sprach - Welt. Gleich nebenan entsteht eine Bild - Welt. Ich sehe zu, wie sie entsteht, seit fünfunddreißig Jahren"* (EZ, 9). O resultado deste longo contacto com o processo genético de um quadro abstracto é a conclusão de que construir textos, descrevendo rostos, sentimentos ou pensamentos — por meio de imagens — é, apesar disto, diferente de compor imagens, traçando linhas e distribuindo cores: *"Habe ich etwas über die Bilder herausgebracht? Nicht viel. Nur gerade das: jetzt weiß ich, daß Bilder etwas ganz Anderes sind als Texte"* (EZ, 10).

Os dez curtos capítulos contém a descrição extremamente (e amorosamente) minuciosa dos processos criativos da pintora e de alguns quadros em particular; atinge uma dimensão lírica a fixação de certos momentos concretos da sua concepção artística, do seu modo de usar as cores e as formas e nele se detecta facilmente o rigor da descrição. Há neste texto uma frase que regista um momento intertextual com o artigo *"Aus der grauen Kladde": "Die großen Künstler sind immer denkende Künstler"* (EZ, 30) e que, a nosso ver, pode estabelecer a aproximação entre a arte racionalizada e abstracta da pintora e a sua própria. Deste axioma, segundo o critério espontâneo de Andersch de associação de ideias que redunda em múltiplas divagações, partem outras teorias sobre as relações entre a arte e a política: *"Die großen Künstler standen immer links. Jedes gelungene Kunstwerk ist Teil einer permanenten Revolution."* (EZ, 30).

Nesta obra, como igualmente nos ensaios críticos sobre literatura, verifica-se uma vez mais como os juízos emitidos por Andersch sobre outrem se aplicam directamente a si mesmo. Há uma defesa acérrima do artista cujo intento é dedicar-se à prática da sua arte sem preocupações de teorização estética, o que é aparentemente um contraste flagrante com a sua própria prática: *"Der arbeitende Künstler liefert auch*

---

[1] Alfred Andersch, *Einige Zeichnungen; Mit einem Nachwort von Wieland Schmied*, Zürich, 1977.

*deshalb keine Theorie, weil er für sie keine Zeit hat. Er arbeitet. Aus den seltenen Bemerkungen der Künstler über ihre Werke läßt sich keine Ästhetik ableiten."* (EZ, 30). Porém Andersch, na linha das informações sobre a natureza do acto artístico contidas nos escritos anteriores, reafirma a concepção do artista, portanto do escritor, não como um teorizador mas como um pensador da realidade prática:*"Aber sie sind keine dumpfen Vollzugsorgane des Unbewußten. Sie denken und schweigen. Was für sie zählt, ist einzig das Ergebnis."* (EZ, 31).

Num outro passo da obra há uma invocação de ordem política, em forma subentendida, o que não impede o leitor de descobrir nas entrelinhas a intenção do autor de evocar a histórica queima de livros em 1938 na Alemanha de Hitler,e assim proclamar a eternidade de certas obras renascidas das cinzas em contraste com a transitoriedade dos maus livros: *"Ein Buch kann nicht zerstört werden. Alle verbrannten Bücher sind wieder da. Gerade die verbrannten Bücher sind wieder da. Die, die man nicht verbrannt hat, sind verschwunden."* (EZ, 37). Em algumas frases curtas, incisivas, Andersch esquematiza o contraste/semelhança entre o criador de textos e o criador de imagens: *"Sie macht Bilder, ich mache Texte. Sie besitzt einen Vorrat von Formen, ich ein Wörterbuch. Ein Bild ist ein Tisch ist ein Fenster ist eine Rose. Ein Texte ist die Zeit, die zwischen Anfang und Ende verrinnt."* (EZ, 37) e ainda: *"Auch in der Literatur gibt es Zeichnen und Malen. Ein Text wird in Öl ausgeführt oder gezeichnet. Und wie in der bildenden Kunst gilt ein gemalter Text vorläufig noch mehr als ein gezeichneter."* (EZ, 58). Estabelece depois as relações de cada um dos artistas respectivamente com o tempo e com o espaço: para a pintora, a criação é no espaço, para ele é no tempo; depois apresenta em forma esquemática o que separa/junta um texto e um quadro: *"Bild = materialisierte Form. Zeichen. Text = formalisiertes Material. Nachricht. Schreibtisch und Atelier. Bibliothek und Museum. Zeit und Raum."* (EZ, 38). O texto termina com uma curta frase que resume a arte de Gisela e indirectamente a sua própria: *"Sie macht aus dem Nichts Etwas."* (EZ, 59).

Um outro texto, de 1975, com motivação muito diversa mas com temática semelhante é *"Zeichensyteme. Ein (ergebnisloser) Exkurs über ihre Verschiedenheit,"* [1] em que do mesmo modo Andersch põe em paralelo dois sistemas de sinais ou seja, a

---

[1] Alfred Andersch, *"Zeichensysteme"*, in *Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend*, Zürich, 1977, pp. 123-142.

arte da palavra em confronto não com a pintura mas com a arte da música: *"Mein Arbeitsmaterial ist die Sprache. Wie jedem, der mit der Sprache arbeitet, fällt auch mir ihre Ähnlichkeit und ihr Zusammenhang mit der Musik auf."* (ÖB, 123); complementa assim as declarações sobre a questão, dispersas em outras obras (*Efraim, Cadenza Finale,* por exemplo). Partindo da questão *"Ist Musik etwas ganz anderes als Sprache?"* (ÖB, 123), Andersch tenta encontrar uma resposta através da análise duma peça musical, baseada em vários textos (por exemplo, num poema político) da autoria do compositor italiano Luigi Nono, com o significativo título *"Contrappunto dialettico alla mente"*.

Andersch tenta estabelecer a relação entre a música e o poema, pois o entrosamento entre sons e palavras é tal que não é possível descodificar a música sem ter lido o poema; ao contrário, o poema é descodificado nomeadamente através da música, as palavras são submetidas a um código musical: *"Wer das Gedicht nicht vorher gelesen hat, wird nicht in der Lage sein, es zu dechiffrieren. Dies bedeutet aber: es wird chiffriert, und zwar durch Musik. Die Wörter werden einem musikalischen Code unterworfen."* (ÖB, 128). Depois de longas descrições e de ter verificado que o problema com que se confronta da relação entre linguagem e música é artificial (ou não existe mesmo), pois as palavras se diluem na música, —*"Wörter , Sprache, Text, Gedicht seien Anregung, nichts weiter, gerade gut genug, ins Musikantische zu münden"* (ÖB, 136) —, acaba por concluir: *"Ich habe meine Frage an Nono, meine Frage an die Musik, die sich mit der Sprache abgibt, nicht gestellt, um sie zu beantworten. Ich habe nämlich keine Antwort auf sie gefunden."* (ÖB, 139); *"Also nur die alten Antworten. Die Musik chiffriert Sprache in einen Code, der entschlüsselt werden muß. Zwischen Musik und Sprache besteht eine grundsätzliche Nicht-Beziehung. Musik ist etwas ganz anderes als Sprache."* (ÖB, 142).

## 6.2 A visão nominalista da realidade e seus reflexos na escrita

Finalmente, na sequência da análise da atitude humana e literária de Andersch face ao fenómeno artístico e especificamente à literatura nas suas várias perspectivas, resta-nos abordar dois pontos fundamentais já mencionados aquando do

estudo analítico dos textos autobiográficos: trata-se em primeiro lugar da concepção anderschiana da realidade, da sua visão global do mundo traduzida na adopção de uma doutrina filosófica que tem efeitos directos no seu modo de encarar a prática da escrita. Pode bem afirmar-se, a partir de numerosas declarações suas, que a sua mundividência assenta na filosofia nominalista, concebida na Idade Média a propósito da chamada "querela dos universais". Muito antes, porém, da sua confissão expressa como "nominalista radical", há vestígios evidentes da sua preocupação com esta teoria através de personagens ficcionais.

Cronologicamente, a primeira vez que surge a questão é em 1958 numa história que o autor no prefácio classifica de "história de fantasmas" — *Ein Auftrag für Lord Glouster* —, cuja diegese se situa na actualidade, na Frankfurt dos anos 50 (a data deduz-se pela referência à guerra da Coreia); neste cenário surge a personagem-fantasma de um nobre inglês do século XV que fez parte da campanha de Henrique V, combateu na batalha de Azincourt (1415) e viu Joana d'Arc vitoriosa em Orléans (cf. GL, 47- 50).[1] No diálogo com o seu interlocutor do tempo actual, fala do seu encontro em Trier com Nicolau de Cusa[2] e das suas leituras de Duns Scotus e Guilherme de Ocam e expõe o princípio básico do nominalismo, teoria a que estão ligados os três filósofos: "Universalia sunt nomina, *grinste er plötzlich. Die Ideen sind nichts als Worte, verstehen Sie, wenn man damit mal anfängt, dann kann man mit den Realien machen, was man will — dann ergibt sich alles andere von sich selbst'"* (GL, 51). As consequências desta filosofia na literatura não são ainda apresentadas, é apenas sugerida a sua influência na evolução da realidade do mundo, o que é testemunhado pela culta personagem da actualidade: *"Dann kann man die Welt verändern, bestätigte der Doktor" (id., ibid.).*

Dir-se-ia que Andersch escreveu esta história, "de tema um tanto irreal" segundo as suas palavras, apenas para introduzir a teoria nominalista dos universais como um assunto de seu especial interesse num tempo recuado da sua actividade literária, ainda antes de ter escrito o primeiro romance *(Sansibar)*, como afirma no prefácio. Não deste modo linear (embora "por interposto fantasma"), mas apenas

---

[1] Lord Glouster veria depois Joana d'Arc em Rouen aquando da sua condenação e dela teria recebido a "missão de preparar o seu regresso".

[2] Ao nobre inglês o narrador atribui o seguinte pensamento: *"Erinnert mich irgendwie an den Cusanus, den ich 1440 in Trier traf, nach dem ich* De Docta Ignorantia *gelesen hatte, dachte Nicolas. Gefiel mir sehr, die Lehre von den Gegensätzen in des Menschen Brust"* (GL, 48).

sugerido, o tema está também presente em um dos segmentos textuais do texto de 1971 já analisado *"Achtmal zehn Sätze"*, a propósito da atribuição de *nomes* feita por Lineu às espécies animais e vegetais.

É, porém, o prefácio do seu livro antológico *Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen* que desempenha um papel importante na fixação do nominalismo como um príncipio filosófico determinante para a definição do programa literário de Andersch. Dois espaços paratextuais são já suficientemente significativos: a alternativa contida no título —"Manual de descrições"— e a epígrafe *"Art is about buttons"*, frase do escritor irlandês Idris Parry usada como título dum seu artigo traduzido por Andersch para alemão.[1] A primeira designação não só indicia o tipo das leituras preferenciais de Andersch como fundamentalmente se apresenta como uma espécie de manifesto literário que, entre os elementos constituintes da obra literária, privilegia a descrição como a essência da literatura narrativa.[2] Quanto à epígrafe, para além da afirmação sobre o conteúdo da arte, é sintomático o facto de ter sido usada também como epígrafe no volume de narrativas *Mein Verschwinden in Providence*, de 1971, e repetida portanto em 1977, o que demonstra a relevância dada pelo autor ao sentido da frase de Parry, que transcrevemos na íntegra: *"Art is not abstractions or ultimate issues or infinity or eternity. Art is about buttons"*. No universo literário anderschiano pode remeter-se a génese desta ideia para o relato autobiográfico *Die Kirschen der Freiheit*, onde em certo passo de uma digressão filosófica pode ler-se a "tradução" literal da ideia de I. Parry: *"Die Kunst ist nicht eine Angelegenheit der Musen, die dichten, malen oder Gitarre spielen können, sondern die Empfindung, die wir von dem Stück rostigen Eisengeländers erhalten, das wir anfassen, auf unserem Hinterhof-Balkon stehend und auf die Fensterreihen des Wohnblocks starrend, während wir hören, wie Frau Kirchner im Parterre Geschirr spült"* (KF, 85/6). Estas palavras sintetizam, já em 1950/52, as ideias mais tarde desenvolvidas em *Die Blindheit des Kunstwerks*, de que a arte não é uma expressão abstracta do génio nem uma revelação das musas inspiradoras, mas algo de palpável — o que se apreende com os sentidos da vista, do

---

[1] A tradução do texto de Idris Parry por Andersch tem o título *"Cordelia und der Knopf"( in Neue Zürcher Zeitung*, 10. 1. 1971).

[2] Repare-se em alguns títulos dos textos seleccionados: *"The cloud"*, do poeta inglês Shelley; *"Die Slums von Manchester"*, de Engels, *"Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts"*, de Walter Benjamin, *"Naturgeschichte"*, de Benjamin Péret e, logo no início da série, o texto de Lineu *"Pithoensis Praefectura"*. A propósito da escolha deste texto do naturalista Lineu, veja-se no texto de F. Kien *"Achtmal zehn Sätze"* o fragmento *"Systemae naturae"*.

ouvido e do tacto; significativa, pois, a adesão do escritor a um programa realista de percepção da realidade, programa que determina que a realidade só pode transformar-se em matéria literária através da descrição objectiva.

Estes princípios programáticos são muito desenvolvidos e explicitados no referido prefácio, em que Andersch distribui as sua observações a propósito da selecção textual que fez para o livro, por diversas datas, à maneira de diário, sugerindo assim que o todo é o resultado de reflexões sucessivas. Em Agosto de 1971 autodefine-se claramente em frases que dispensam comentários: *"Im philosophischen Sinn fühle ich mich als extremer Nominalist.* Universalia sunt nomina. *Down with Plato! Nicht einmal den Begriff des Begriffs laß ich gelten, der Begriff ist für mich nichts als* flatum vocis, *ein stimmlicher Hauch. Es gibt nur Dinge, Sachen"* (ML, 8).

Ao adoptar a filosofia nominalista, invocando os nomes de Roscelin e Abelardo[1] , que se opuseram à filosofia platónica dos universais e consideraram os conceitos apenas como "sopros de voz", contrapondo-lhes os objectos, Andersch justifica a sua escolha da epígrafe *"Art is about buttons": "Weil mich eigentlich nichts interessiert als Sachen, Dinge — im weitesten Sinne natürlich, auch der Mensch ist ein Ding (...)"* (*id., ibid.*). Desta opção extrai certas consequências para o campo concreto da prática da escrita: *"Aber die Dinge, Sachen, entziehen sich jeglichem Idealismus. Sie sind. Daher meine Vorliebe für die Beschreibung. Über die Jahre hinweg habe ich mich den großen beschreibenden Texten genähert. In der dichterischen Beschreibung wird die Welt zum Phänomen. Das Phänomenale unterscheidet die dichterische Beschreibung vom Sachbuch. Es gibt nur eine Literaturform, die an Bedeutung die Beschreibung überragt: die Erzählung. In vielen Fällen geht die Erzählung wie von selbst aus der Beschreibung hervor (...). Aus irgendwelchen Gründen sind gute Beschreibungen stets meine Lieblingslektüre gewesen. Die Beziehung eines Schriftstellers zu einer Sache hat mich stets stärker interessiert als seine Ideen, seine Weltanschauung"* (*id., ibid.*). Ao manifestar a sua já habitual desconfiança em relação a

---

[1] Roscelin foi um filósofo escolástico do século XI, fundador do nominalismo e mestre de Abelardo; este, também francês, viveu entre 1079 e 1142 e dedicou-se ao estudo da dialéctica; na questão principal do seu tempo, — saber se os universais são coisas ou palavras, — verificou que o universo é um predicado e, não sendo verosímil que uma coisa possa ser um predicado, concluiu, apoiando-se na ideia nominalista que já era a de Roscelin, que os universais são palavras (*"voces"*). Em relação com esta concepção medieval do primado dos objectos sobre os conceitos, devemos referir o importante documento literário dos tempos modernos que Andersch obviamente conhecia, a chamada "Carta de Lord Chandos" — *"Ein Brief"*, de H. von Hofmannsthal, em que o autor, invocando a figura e o método indutivo de Francis Bacon, proclama a impotência da linguagem abstracta e do pensamento conceptualista para desvendar cabalmente os fenómenos da realidade.

todas as ideologias, aponta as razões por que o seu "livro de leitura" é uma colecção de descrições dos mais variados objectos, lugares e situações que, por sua vez, constituem o "género literário" das suas próprias obras: *"Ich möchte eine literarische Gattung darstellen, die mich stärker als jede andere konstituiert hat, denn alle meine Bücher beruhen, insoweit sie mir als geglückt erscheinen, auf genauen Deskriptionen"* (ML, 9).

Nas reflexões datadas de Setembro do mesmo ano de 1977 o autor faz um comentário relativo à selecção de cada texto em particular e justifica a razão por que o primeiro da série é da autoria de Lineu: *"Mein frühester Zeuge ist Linné. Seine Lappländische Reise ist ganz Aufklärung, ganz Naturwissenschaft, aber ohne daß er es will, gerät ihm ein zugleich magischer und lustiger Text" (id., ibid.).* O comentário a este texto, que é uma descrição da diocese de Pitéa, com a referência objectiva à forca da cidade e a narração da história duma criança cega, é para nós elucidativo, não tanto do objecto analisado como do sujeito que analisa:[1] refira-se a frase destacada no texto por Andersch que, na sua óptica, dá ao todo textual o seu pleno significado: *"Der grünfüßige Wasserläufer, die große Art, schwirrte über den Sümpfen" (id., ibid.).* Embora afirmando que não interessa salientar frases isoladas, é a partir daquele exemplo sobre o que há de especial na prosa de Lineu que conclui o seguinte, com palavras que poderiam ser rigorosamente aplicadas à sua própria prosa descritiva: *"Sein Einmalig - Rätselhaftes besteht darin, daß es uns nicht mehr mitteilt als bare Fakten, daß er an Nüchternheit kaum zu übertreffen ist und uns dennoch in das nächtliche Licht Nord-Schwedens entführt" (id., ibid.).*[2] Em resumo, Andersch aprecia em Lineu justamente o que os seus leitores encontram na sua própria obra: a capacidade de apresentar/descrever, com objectividade quase ou mesmo científica, os fenómenos da natureza e da vida, os factos da realidade humana e histórica, e simultaneamente a arte de transmitir a atmosfera própria dum lugar, a "luz" especial que se desprende dum ambiente e o reconstitui por força e magia da palavra.

---

[1] Como já foi dito, este fenómeno é facilmente observável nos ensaios anderschianos: a projecção de Andersch-escritor na abordagem crítica de textos literários alheios é tão forte, que a leitura atenta duma recensão pode contribuir muito para conhecer mais profundamente a sua própria escrita e é um precioso auxiliar para a descodificação interpretativa de alguns aspectos mais obscuros dos seus textos .

[2] Seria interessante, embora não oportuno neste lugar, fazer a comparação entre os textos de Lineu sobre a fauna e a flora da Lapónia e as descrições de Andersch da mesma região nos relatos viagísticos, *Wanderungen im Norden*, de 1962 e *Hohe Breitengrade*, de 1969.

Já em 1952, ao escrever o relato da sua deserção e antecedentes biográficos desta, o uso da técnica da descrição como o processo ideal para o conhecimento e apresentação do real na literatura era considerado por Andersch como o grande objectivo de qualquer escritor e de si mesmo: *"Die Aufgabe des Schriftstellers ist die Deskription. Ich habe den Menschen nicht interpretiert, wie die Philosophen, sondern ich habe ihn beschrieben"* (KF, 88). Igualmente no romance *Die Rote* o protagonista, um artista musical, revolucionário desiludido que combatera na guerra civil de Espanha, considera que a ciência como descrição do mundo é um refúgio mais seguro que a acção política: *"Die Wissenschaft ist die andere groβe Möglichkeit, vielleicht ist sie die wirkliche Aktion; (...), aber ich habe nicht begriffen, daβ die Wissenschaft die reinere Aktion ist, die Veränderung der Welt durch Deskription, durch exakte Aufzeichnungen, durch nichts als kaltes Konstatieren"* (DRo, 127).

Em correlação com a declaração formal da sua adesão ao nominalismo está um poema incluído na colectânea poética de 1977, cujo título é precisamente *"Nominalismus"* e o significativo subtítulo,*"Skizze zu einem historischen Roman"*.[1] O poema reporta-se a uma manhã de Primavera do ano 1100,[2] ao momento em que um oleiro francês, tendo terminado mais um objecto de barro, abandonou a sua aldeia na região de Saintonge e durante vinte dias atravessou a França até Paris, para ir ao encontro de um homem chamado Roscellin[3] , por uma razão especial: *"weil er gehört hatte/ daβ in paris ein mann namens/ roscellin/ lehrte/ die begriffe seien nichts als/ flatum vocis/ ein stimmlicher hauch/ und in wirklichkeit/ gäbe es nur die/ einzeldinge/ sachen/"* (EHB, 92/3). Estes versos do Eu poético, evocador dum momento do século XII, coincidem exactamente com as palavras reflexivas do sujeito real Alfred Andersch no prefácio acima referido: *"Der Begriff ist für mich nichts als*

---

[1] É de notar que a narrativa *Mein Verschwinden in Providence* tinha também o subtítulo *"Entwurf eines Romans"*. Podemos inferir do subtítulo do poema que Andersch pensaria eventualmente escrever, a partir da teoria nominalista adoptada pelos seguidores dos primeiros filósofos nominalistas, uma narrativa de ficção histórica.

[2] A corroborar a hipótese da nota anterior, pode citar-se a sua curiosa e presunçosa (*"groβspurig"*, segundo as suas palavras) afirmação no prefácio do *"Livro de leitura"*: *"Es gibt nur die Dinge, Sachen. Das ist einer der Gründe, warum ich am liebsten im 9. oder 10. Jahrhundert gelebt hätte"*. (ML, 8). Numa tirada irónica, Andersch deseja ser o que acabou por representar na figura do seu poema .

[3] É interessante acrescentar que um outro filósofo associado aos nomes de Roscellin, Abelardo e Ocam, o alemão do século XV Nicolau Cusa, defendia a ideia de que o simples artesão, em oposição ao orador de retórica, era ao mesmo tempo o verdadeiro filósofo.

flatum vocis, *ein stimmlicher Hauch. Es gibt nur Dinge, Sachen"* (ML, 8). O poema termina com a justificação que, à luz dos ensinamentos de Roscelin, o obscuro artista do barro apresenta para a sua própria existência de simples fabricante de objectos, coisas concretas, as únicas reais, superiores a todos os conceitos: *"dies schien ihm/ seine existenz/ zu rechtfertigen/ wenn er bedachte/ daß von ihm/ nichts/ übrigbleiben würde/ als ein paar töpfe/ aus der saintonge/."(id., ibid.,* 93).[1]

Como que a confirmar as suas palavras de adesão à filosofia medieval no prefácio a *Mein Lesebuch —"den Aufstand des Nominalismus gegen die Skolastik, dessen dialektische Rolle sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im Verhältnis des Materialismus zum Idealismus wiederholt"* (ML, 9)—, Andersch publica um outro poema, *"Die Materialisten"*, que decorre da sua opção nominalista; neste texto confronta-se com o filósofo idealista Hegel: *"dieser hegel/ hat allen ernstes/ angenommen/ es gäbe den/ absoluten begriff/* (EHB, 130), reiterando a sua crença no primado da matéria sobre o pensamento: *"aber das/ einzig wirkliche/ ist die stoffliche/ sinnlich wahrnehmbare/ welt/ und unser denken/ das erzeugnis/ eines stofflichen/ körperlichen/ organs/ des gehirns// solches halte ich/ für das einzig/ gewisse/" (id., ibid.,* 131).

No escrito autobiográfico póstumo, escrito no final de 1978, *Böse Träume,* ao comentar algumas das suas obras, Andersch de novo se remete para a filosofia nominalista: *"Manchmal bin ich versucht, nach einem Begriff zu forschen, der alle Begriffe beenden könnte, gerade dabei immer wieder an den Nominalismus.* Universalia sunt nomina, *sagt er und behauptet, ein Begriff sei nichts als* flatum vocis, *ein stimmlicher Hauch. Gelegentlich ertappe ich mich dabei, daß ich die Namen Roscellin, Abaelard, Ockham*[2] *vor mich hin murmle, als seien es magische".* (BT,58).

---

[1] Semelhante hino aos objectos em si mesmos constitui o poema que na colectânea se segue imediatamente a *"Nominalismus"*: consiste na enumeração pura e simples de diversos objectos de uso corrente *(" 3 leere fässer/ 5 gute leere bottiche/.../ 1 truhe/ 1 sieb/.../ 2 messer / 6 näpfe/ 2 satten aus holz/"*, EHB, 94/5) e tem o título demonstrativo *"Bewegliche Hinterlassenschaft des Bauern Jean Sabatier aus Donneville (Toulousain), gestorben am 22. Oktober 1402"*. De notar que Andersch situa este poema "nominalista" também na Idade Média, a época da chamada "questão dos universais", de que já falámos.

[2] Guilherme de Ocam, teólogo inglês e monge franciscano, nascido em Ockam, no Surrey, por volta de 1309, que morreu em Munique cerca de 1350, opôs-se à síntese escolástica abrindo caminho ao cepticismo, e serviu-se da dialéctica para concluir que o mundo é um conjunto de coisas individuais, não existem ideias, nem géneros ou espécies, mas apenas seres singulares; foi o teórico do nominalismo e o precursor dos empiristas ingleses (a ele se associa portanto o nome do filósofo do século XVI, Francis Bacon).

Refere depois, como nota curiosa, um facto puramente casual: a coincidência de existir em Munique, no bairro de Neuhausen onde nasceu e cresceu, uma rua chamada *"Occamstrasse"*, um nome que, quando adolescente, não conhecia, mas que, "de qualquer modo achava misteriosamente atraente" (cf., *id., ibid.*); faz depois um breve resumo da vida, actividade e pensamento do filósofo, que viveu algum tempo na corte de Luís da Baviera (explicando-se assim o nome da rua de Munique), onde se exilou fugindo às perseguições do Papa João XXII, que considerava falsa a sua doutrina do nominalismo. Neste último texto Andersch é mais explícito sobre a relação entre a sua atracção pela teoria nominalista e a aplicação desta na sua escrita. Porém, as suas reflexões contradizem até certo ponto a afirmação categórica, exposta em *Mein Lesebuch*, de que "se sentia no aspecto filosófico um nominalista extremo", uma vez que analisa os limites da utilização desta filosofia por um autor de ficção, pelo facto de ser passível de reclamação por parte de políticos (cf. ML, 58): *"Aus diesem Grunde verzichtete ich darauf, mein Recht (oder mein Trieb), Erzählungen zu schreiben, zuguterletzt auf den Nominalismus zu gründen, obwohl er vielleicht die einzige Philosophie ist, mit deren Hilfe erklärt werden könnte, warum Erzählungen, Bildern und Musikstücken der gleiche, wenn nicht sogar ein höherer Wert zugestanden werden muß wie Vorgängen des abstrakten oder konkreten Denkens"* (*id., ibid.*, 58/9).

O nominalismo continua, pois, a ser por ele considerado a única filosofia na base da qual se pode valorizar como arte uma obra quer literária, musical ou pictórica, em contraste com os produtos do pensamento abstracto ou concreto, por exemplo ensaios filosóficos. Após a observação de que todas as obras de arte conseguidas contêm um acto do pensamento, mas nem todos os fenómenos do pensamento, verdadeiros ou falsos, são obras de arte (cf., *id., ibid.*), refere os escritos de Heidegger que não só são falsos como também mal escritos, e conclui: *"Das vollkommene Kunstwerk hingegen ist immer wahr"* (*id., ibid.*). As suas reflexões vão ainda mais longe: partindo da ideia de que os três nominalistas — Roscellin, Abelardo e Occam — morreram há muito tempo, mas "o fogo do seu pensamento ainda crepita sob as cinzas dos séculos", considera que isso não o leva, porém, a invocar o nominalismo como apoio dos artistas: *"Nein, nein, den Künstlern bleibt weiter nichts übrig, als zu machen, was sie immer gemacht haben: Erzählungen, Bilder und Musikstücke — und sich darin nicht*

*irremachen zu lassen" (id., ibid.).* A sua reflexão final é, pois, a de que o artista deve realizar a sua obra com a máxima perfeição, sem o apoio duma ideia filosófica, pressupondo contudo que a obra de arte conseguida contém a verdade que no campo filosófico é dada pela doutrina nominalista.

Esta mesma conclusão é apresentada num artigo crítico publicado em 1985, a que o autor, Josef Quack, dá um título interpretativo da produção literária anderschiana: *"A. Andersch, ein literarischer Nominalist".*[1] Exemplificando com diferentes obras, o articulista afirma que Andersch dispõe dum conceito rudimentar e incompleto da filosofia nominalista que ele considerou apenas num estado aforístico sem se ter ocupado consequentemente do problema. Sobre a relação do escritor com o nominalismo considera que é necessário, embora difícil, avaliar qual o resultado da sua tentativa de assentar a prática literária sobre uma base filosófica, e conclui: *"Entscheidend ist vielmehr die Frage, ob der setzenhaft formulierte Nominalismus als Arbeitshyphotese für sein Schreiben produktiv wurde; daß dies der Fall ist — dafür zeugt fast das ganze Werk. Dafür sprechen die vielen beschreibenden Passagen, nicht zuletzt auch die essayistischen Partien zum Thema, und dafür spricht die Sensibilisierung für sprachliche Phänomene, die alle Schriften durchzieht, in* Efraim *und* Winterspelt *aber am bedeutsamsten sich auswirkt".*[2] Apesar desta conclusão, Quack expõe uma questão discutível, de certo modo estranha: o facto de um escritor independente como Andersch, que pensa historicamente, ter escolhido justamente uma filosofia medieval e não, por exemplo, a de Sartre que o influenciou no início da sua actividade literária, ou formas do pensamento moderno, como a filosofia de Wittgenstein. Verifica que, apesar de tudo, é possível em Andersch distinguir entre o impulso espiritual pessoal da sua escrita e a obra objectiva, e conclui a sua análise com palavras que se coadunam inteiramente com as afirmações do próprio escritor em *Böse Träume*: *"Andersch verzichtet schließlich darauf, sein Schreiben doktrinär auf den Nominalismus zu gründen. Er zieht die Konsequenz aus der historischen Erfahrung,*

---

[1] Josef Quack, "A. Andersch, ein literarischer Nominalist", in *Neue Deutsche Hefte*, 198, Jhg. 32, Heft 4, 1985, pp. 717-732.

[2] *Id., ibid.*, p. 731.

*daß jede Philosophie politisch mißbraucht werden kann. Er bleibt der Entscheidung treu, die er in den* Kirschen der Freiheit *beschrieben hat".*[1]

Outros críticos se ocuparam também desta dimensão da obra de Andersch: Wehdeking, logo no início da introdução ao seu livro sobre o escritor, no capítulo intitulado *"Ästhetische Fluchtpunkte politischer Moral. Zur Konzeption"*, depois de falar nas influências de Sartre e de Hemingway, dá grande relevo ao papel do nominalismo na concepção da obra anderschiana por oposição às filosofias abstractas e idealistas, que ocultam perigos de desumanização e de práticas de autoritarismo político: *"Daß der Prozeß der Bewußtseinserweiterung zwischen Autor und Leser im Benennen und Enthüllen der Dinge besteht, hat Andersch in seinem Nominalismusverständnis mitintendiert, wenn er dem Nominalismus befreiende Wirkung zuschreibt. Begriffe, wie Hegel sie* a priori *setzt, bergen für Andersch die Gefahr der Entmenschlichung im Namen* objektiver Ideen, *wie sie ihm im Hitlerfaschismus, aber auch in Stalins kommunistischer Praxis in einem frühen, ernüchternden Lernprozeß entegegentraten. Daher der leitmotivisch (seit* Ein Auftrag für Lord Glouster, 1951) *wiederholte, nominalistische Schlüßelsatz Wilhelm von Ockams aus dem 14. Jahrhundert* universalia sunt nomina; *im enthüllenden Bezug zu den benannten Dingen sind für Andersch Erzählungen dem abstrakten Philosophieren vorzuziehen,* die Ideen sind nichts als Worte":[2]

Em 1986 Irene Leonard, num subcapítulo intitulado *"Art is about buttons"*(1971), depois de comentar esta expressão de Idris Parry, conclui: *"In* Böse Träume, *dem letzten autobiographischen Text, finden wir Bestätigung von Anderschs nominalistischen Thesen, d. h. Bestätigung seiner Antipathie gegen jede Form von Konzeptualisierung in der Kunst".*[3]

Finalmente citamos as últimas palavras de Andersch no referido prefácio ao seu *Lesebuch*, um comentário em que ele justifica a inclusão do "excelente " poema *"Leuchtfeuer"*, de Hans Magnus Enzensberger,que não podia faltar para terminar o seu

---

[1] *Id., ibid.*, p. 732.

[2] Wehdeking, *op. cit.*, 1983, VIII.

[3] I. Leonard, op. cit., p. 275.

livro das descrições (cf. ML, 15); o comentário termina com um registo intertextual, a referência à frase citada de Idris Parry: *"Es enthält in 32 Zeilen:*

*1. die vollständige Beschreibung einer kleinen Leuchtturm-Insel vor der norwegischen Küste,*

*2. das programm des Nominalismus, denn*

das feuer dort leuchtet/ ist nichts als ein feuer/, bedeutet: dort ist ein feuer,/ dort ist der ort, wo das feuer ist,/ dort, wo das feuer ist, ist der ort.

*Dem ist nichts hinzufügen. Wir sind wieder bei den Knöpfen angelangt"* (ML, 15).

## 6.3 "O anti – simbolista"

Relativamente à rejeição de Andersch da concepção da arte como manifestação inconsciente do génio ou fruto dum qualquer feitiço mágico, defendida por Benn e genericamente pelas correntes simbolistas e de tendências estetizantes, e em estreita relação com a sua defesa de nominalismo, deve ser referido um curto texto significativamente intitulado *"Der Anti-Symbolist"*,[1] publicado em 1948, onde estão sistematizadas em forma aforística as suas teorias sobre a questão da arte do símbolo. É sintomático que numa data tão recuada, em que não iniciara propriamente ainda a sua vida literária, Andersch tenha exposto com tanta clareza a sua posição face ao símbolo e ao simbolismo na literatura em contraposição com a arte realista. Este artigo revela-nos a posição de Andersch perante as literaturas romântica e simbolista que, como confessa no relato autobiográfico de 1952, tinham constituído até então os seus modelos, posição essa tanto mais importante para nós por ser expendida numa data em que ainda estava longe de se afirmar como escritor. A despeito deste facto, demonstra já grande acuidade e segurança de opiniões sobre o fenémeno literário e sobre o que ele próprio considerava como a via certa para uma verdadeira literatura.

No artigo, estruturado numa série de proposições soltas, desligadas, só aparentemente autónomas, Andersch começa por apresentar a falta de originalidade

1 A. Andersch, *"Der Anti-Symbolist"*, in *Frankfurter Hefte*, 3, 1948.

na definição tradicional de símbolo, na realidade um circulo vicioso: *"Gleichnis von etwas, was schon da ist"* (*art. cit.*, 1145). Citando Rimbaud, Baudelaire e Wagner (*"der Symbolist* par excellence"), afirma que o simbolismo, de acordo com a sua natureza, precisa de refinamento estético e desemboca necessariamente na *"Kalligraphie"*, entendida esta como o auge da literatura estetizante, vazia de significado. A sua noção de anti-simbolismo pode resumir-se em algumas máximas sentenciosas que são simultaneamente o protótipo do estilo deste artigo: *"Das Ärgernis der Symbolisten: ein Stil, der auf das Wort wie verzichtet (...). Nur eine Kunst, die nicht vergleicht, ist unvergleichlich"* (*id., ibid.*). Tais considerações são o pressuposto do seu conceito da missão da literatura, que podemos ver materializada nas suas obras: *"Aufgabe der deutschen Literatur: revolutionärer Realismus"* (*id., ibid.*). No confronto entre o naturalismo e o realismo distingue claramente que o aturalismo observa a vida para a imitar, o ealismo para encontrar a verdade. Também os conceitos de *Romantik, Phantasie* e *Magie* são objecto de análise; em contraste com o romantismo que é frutuoso apenas quando trata o elemento mágico como realidade, a fantasia é fantástica apenas na medida em que se reporta à realidade. A base da concepção poética de Andersch pode ser vista no axioma seguinte: *"Da die Magie wirklich ist, gehört sie zu den Gegenständen des Realismus"* (*id., ibid.*). Passando em revista, em apenas algumas frases, as principais correntes literárias em que destaca as relações de oposição, o escritor manifesta a sua total adesão ao realismo como ponto de partida para o que considera a verdadeira literatura. Finalmente, com o auxílio de categorias artísticas e políticas, exemplifica concretamente a distinção entre simbolismo e realismo, em afirmações que nos parecem ser as mais originais de todo o artigo: *"Realitäten des Symbolismus: das Propaganda-Ministerium, Hollywood. Symbole des Realismus: das Atelier Picassos, die Schreibmaschine Hemingways, die Bratsche Hindemiths./ (...) Propaganda ist Symbolismus für den Massengebrauch./ (...) Synonyma: Realismus und Revolution, Symbolismus und Sklaverei./ Der Nationalsozialismus bezeichnete das Hakenkreuz als Symbol, die Kirche spricht das Kreuz als Wirklichkeit an"* (*id., ibid.*).

# Considerações Finais

Na introdução a este trabalho fixámos como objectivo traçar através da escrita autobiográfica a via percorrida por Alfred Andersch na sua realização artística, acompanhar o indivíduo e o escritor desde as primeiras manifestações literárias até à sua consagração como "autor de uma obra-prima", no dizer de Erhard Schütz referindo-se ao romance *Winterspelt*. O estudo analítico dos vários tipos de escrita em diversos momentos da sua existência e da sua actividade literária foi a chave que nos abriu a sua oficina de escritor e nos permitiu tentar obter resposta para a questão contida no título deste trabalho: qual o processo de devir do escritor, questão que retomamos no momento da conclusão. Essencialmente procurámos determinar as condições subjacentes à criação anderschiana de incidência subjectiva e analisar a especificidade do acto de comunicação através da escrita.

Após termos percorrido, ao longo dos numerosos textos pessoais analisados, o trajecto literário de Andersch, podemos verificar que este estudo se centrou essencialmente na sua biografia interior, no que de mais profundo está radicado na experiência total de um indivíduo escritor, isto é, o que foi transformado em matéria literária. Igualmente se pode inferir do exposto que a escrita pessoal de Andersch pertence a um tipo específico de autobiografia literária que não cabe dentro dos limites da autobiografia tradicional: esta segue a via cronológica e abrange mais ou menos amplamente toda a existência do autor; diferentemente, a escrita pessoal anderschiana foca apenas determinados eventos, por vezes aparentemente insignificantes, mas que se revelam como momentos plenos de sentido, que são alvo de repetida abordagem ao longo do tempo em formas diversas de escrita. Pode assim dizer-se do autobiógrafo Alfred Andersch o que ele próprio escreveu a propósito do viajente que capta momentos e impressões nos lugares percorridos: ele é também *"ein Jäger des Augen-Blicks"* (WN, 191).

Um dos objectivos deste trabalho foi fixar esses momentos fulcrais na biografia do autor e procurar nos textos a sua expressão estética, justificando simultaneamente o

facto de serem evocados apenas esses momentos, cuja memória se tornou quase uma obsessão para o autor. Assim, logo as primeiras leituras levam o leitor à descoberta do significado absoluto de um momento ímpar que determinou toda a vida e obra de Andersch: o momento da deserção, motivo que repetidamente surge em cambiantes vários. Deste modo, o discurso literário de Andersch não se desenvolve linearmente mas vai-se desenrolando à volta dum eixo, em torno dum ponto fulcral, a partir do qual irradiam motivos ancilares, dele mais ou menos dependentes e inter-relacionados, e igualmente estilizados em diversas formas de discurso. Com este procedimento Andersch pretende eventualmente atingir uma maior autenticidade no desvendamento das motivações psicológicas do acto da deserção.

À ausência de sequência cronológica nas evocações do passado corresponde a sujeição do Eu evocador a uma cronologia específica imposta pela memória: como se certos eventos sempre presentes no subconsciente, de vez em quando, por força do acto de reminiscência, surgissem no espaço consciente, vindo depois a transformar-se em material estético. Relativamente à peculiaridade deste processo evocativo, a autora Dorrit Cohn fala de *"fractured chronology but also a fragmentary coverage"*[1] e cita palavras esclarecedoras do romancista francês Claude Simon sobre um dos seus romances: *"I do not fill in the blanks. They remain, like so many fragments"*.[2]

Assim toda a escrita de Andersch é um longo exercício de memória entrecortado de muitas falhas e do qual resultam vários tipos de narrativas—romances, relatos, contos, *"Erzählungen"*,— escritas na primeira ou na terceira pessoa, em que a sequência das recordações e do seu registo na escrita literária é o menos cronológico possível: os factos do passado vão sendo presentificados ao sabor das irregularidades da actividade da memória. Atente-se na arbitrariedade da sequência das evocações personalizadas na figura de Franz Kien: um episódio longínquo, datado de 1928, é ficcionalizado em 1980, enquanto outros posteriores, de 1932, 1933, 1939 e 1945, são evocados em textos anteriores, de 1963, 1971, 1979, comprovando a existência da liberdade de associação de ideias na prática da evocação do passado. Como vimos, aquele *"alter ego"* surge pela primeira vez no horizonte literário de Andersch para

---

1 Dorrit Cohn, *op. cit.*, 1978, p. 184.

2 *Apud id., ibid.*.

apresentar um momento da adolescência, depois de um percurso sinuoso na reconstituição do passado, a última vivência de Franz Kien projectada na escrita corresponde a um episódio da vida escolar do escritor, anterior àquele momento.

Não há, efectivamente, à primeira vista quaisquer pontos de contacto entre uma autobiografia estruturalmente una e coerente ou um diário literário em que são registados periodicamente factos vividos, eventos extrínsecos ao autor mas filtrados através da sua sensibilidade, reflexões e divagações sobre variados temas ou eventos da actualidade, e por outro lado, no caso presente, um conjunto de textos variados — relatos autobiográficos, contos, narrativas e livros de viagens, poemas, — aparentemente descoordenados e divergentes. Todavia, há algo de comum entre obras tão díspares como *Dichtung und Wahrheit* e *Die Kirschen der Freiheit*, por exemplo: ambas têm como pressuposto o exercício da memória do seu autor que se fixa em dados momentos do passado que serão esteticizados literariamente. Porém, é a essência desta metamorfose literária que é variável entre os diversos tipos de escrita autobiográfica: não é uniforme o modo como uma vida ou fragmentos duma vida são postos em forma escrita, isto é, como se opera a ficcionalização da vivência autêntica evocada. Dois exemplos podem esclarecer as diferenças: na autobiografia goetheana pode ler-se no índice relativo ao I Livro o registo das vivências concretas respeitantes aos primeiros anos de vida do escritor, que são reconstituídos na sua simples factualidade: *"Geburt. Elternhaus. (...). Erstes Naturgefühl. Kindliche Furcht"*.[1] Em contrapartida, a evocação do Eu narrador de *Die Kirschen der Freiheit*, no capítulo em que narra o confronto entre alguns membros das forças nazis SA e o seu próprio grupo de jovens comunistas, parte da fixação num dado insignificante, mesmo invisível para olhos desatentos: as manchas de cerveja sobre a mesa do bar, local do seu encontro (que aliás inspiram o título do capítulo — *Verschüttetes Bier*); o narrador toma as manchas como um símbolo em que "lê" o futuro do seu partido e dos seus camaradas, fazendo portanto a transfiguração da realidade sem falseamento dessa mesma realidade, intensificando-a mesmo e reconstituindo autenticamente a situação real do momento: *"(...) las ich in den verschütteten Bierlachen die Nachricht von Tod und Einsamkeit"*

[1] J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, ed. cit., p. 903.

(KF, 30). É a técnica literária da simbolização que avulta nesta evocação da luta ideológica na Alemanha do início da década de trinta.

Neste trabalho a nossa atenção concentrou-se em especial nos escritos pessoais com expressão na primeira ou na terceira pessoa por meio dos dois *alter ego* do autor, mas tivemos igualmente de procurar as numerosas incidências autobiográficas presentes em diversas obras de ficção em cujas personagens se reflecte pontualmente o seu próprio Eu. Foi assim analisada a natureza do Eu autobiográfico nas suas várias formas, e portanto apresentada em pormenor a constante mudança de perspectiva adoptada pelo autor na evocação literária da sua existência, evocação que se mantém permanentemente ao longo de toda a obra quer autobiográfica quer ficcional. Pudemos assim constatar a forte presença do elemento pessoal na ficção, enquanto por outro lado, na produção autobiográfica, os dados pessoais são ficcionalizados por força da transfiguração estética. Ao detectarmos a grande amplitude do ficcional no autobiográfico e do autobiográfico na ficção implicitamente podemos concluir que Andersch escreve sempre autobiograficamente, ou seja, é permanente a projecção do Eu na sua obra, quer pessoal quer ficcional.

Ao fazermos anteceder a análise textual de um esboço biográfico de Andersch, a nossa intenção foi radicar a ficção autobiográfica num percurso existencial determinado espacial e temporalmente, para assim mais facilmente captar as transformações sofridas pelas vivências autênticas na sua passagem a factos literários. Pudemos assim apurar a existência de três possibilidades na apresentação do universo ficcional autobiográfico: os dados pessoais são exactos e totalmente coincidentes com a realidade autêntica, havendo portanto reprodução fiel e exaustiva de datas, lugares, factos históricos e episódios vividos; os factos biográficos podem ser acentuadamente ficcionalizados através de imagens e símbolos literários, com leves alterações em certos pormenores sem que o substrato deixe de ser autêntico; finalmente, podem ser apresentados certos dados que não pertencem à biografia conhecida, que podem ser portanto elementos puramente fictícios pontualmente acrescentados e fundidos com dados verídicos.

Neste ponto põe-se a crucial questão da verdade autobiográfica, que abordámos duplamente numa perspectiva teórica no capítulo I e em relação a Andersch no

capítulo IV. Este problema é motivo de reflexão por parte da maioria dos críticos e também dos próprios autobiógrafos e a esta regra, como vimos, não foge Alfred Andersch, que o aborda em vários momentos das suas numerosas divagações metaliterárias e mesmo em obras de ficção. Isto pode ser testemunhado num poema que evoca a figura e a obra de Proust e é intitulado *"Odette, Gilberte, Albertine"*, onde está expressa a sua concepção de verdade como algo ligado à realidade das coisas concretas e não a quaisquer elocubrações teóricas; *"die wahrheit/ist konkret/die erzählte wahrheit/ interpretiert sich selbst"*/ (EHB, 99). Aliás, a questão da verdade na escrita literária, como vimos, parece ser de fácil solução: à verdade do real não é forçoso que corresponda a verdade da arte. Ao artista exige-se arte, não a mimese, a repetição prosaica dos factos. Pode contudo ver-se a questão de uma outra perspectiva: o crítico Georges Gusdorf, por exemplo, defende que entre a verdade da vida e a verdade da obra não há qualquer diferença específica: o grande artista, o grande escritor vive em certa medida para a sua autobiografia.[1] Por outro lado, tanto André Gide como François Mauriac, romancistas e autobiógrafos, aventam a hipótese de que nas memórias autobiográficas seja apresentada apenas uma meia-sinceridade, por muito grande que seja a preocupação de verdade, e que talvez a ficção não minta, antes seja o romance a aproximar-se mais da verdade.[2] Andersch também equaciona de forma hipotética o problema; no prefácio à narrativa autobiográfica *Der Vater eines Mörders*, ao confessar que alterou, não o conteúdo mas a situação temporal dum certo episódio narrado, auto-interroga-se, levando os leitores a reflectir consigo: *"Wird die Erzählung dadurch, daß ich diese Karte auf den Tisch lege, unglaubwürdig, falsch nach den Regeln der Autobiographie? Ich glaube nicht. Sie erscheint mir im Gegenteil dadurch authentischer geraten zu sein"* (VM, 132). Implicitamente distingue, dentro da categoria da verdade, a da autenticidade, relevando o elemento autêntico como sendo a máxima exigência da autobiografia, ou seja, mais importante que a fidelidade absoluta aos eventos vividos é a coerência interna da evocação: *"Überhaupt braucht Autobiographie* nur *authentisch zu sein — innerhalb der Grenze, die diese Forderung ihr zieht, darf sie tun und lassen, was sie will"* (VM, 132). Mais adiante conclui que a

---

1 *Cf.* G. Gusdorf, *art. cit., in* G. Nigg (Hg.), *op. cit.*, p. 146.

2 *Apud* P. Lejeune, *op. cit.*, 1975, p. 41.

subjectividade do acto narrativo não significa falta de autenticidade: *"Erzählen, Erinnern ist immer subjektiv. Unwahr ist es deshalb nicht."* (VM, 138). Um curto fragmento recolhido no seu espólio termina com a afirmação de igualdade entre o acto de narrar e o de ser verdadeiro: *"Erzählter — das ist verdichteter. Verdichteter — das ist wahrer"*.[1]

Em relação a Andersch podemos verificar que, tal como acontece com alguns outros autores, a escrita autobiográfica pode facilitar a interpretação analítica da obra de ficção, mas também, reciprocamente, elementos ficcionais (ou pessoais ficcionalizados) podem contribuir para um melhor conhecimento do escritor. O crítico Wehdeking ressalta o papel que esta problemática desempenha na escrita anderschiana: *"Die entscheidende Dimension der Erinnerung in Anderschs Poetologie wird dort problematisch, wo sie sich autobiographisch färbt; der Autor glaubt sich der* Wahrheit *näher, wenn er personal, mit fiktionalen Decknamen wie Werner Rott (1943-1950) und Franz Kien (1961-1980) auch im eigensten Erfahrungsbereich die Erzählstrategien flexibel hält"*.[2]

Dada a forte intertextualidade da obra anderschiana, que se concretiza numa estreita relação dialógica entre os contos de Werner Rott e Franz Kien, certos poemas, o relato autobiográfico e determinados momentos concretos de algumas obras de ficção, podemos dizer que é fundamentalmente um reduzido feixe de vivências que constitui o fundo motívico das evocações do autor; em rigor, é uma mesma vivência que está presente na generalidade dos textos e se desdobra ao longo do tempo em diferentes tipos de discurso, construindo assim o espaço autobiográfico de Alfred Andersch. Este espaço consiste na transfiguração da vida, ou apenas de certos momentos, em arte, em escrita literária, sendo esta uma forma de reflexão e questionação permanentes sobre a própria vida. Deste modo é atingido um estádio existencial que E. Schütz designa de existência estética: *"Daß diese Reflexivität der Selbstbefragung und die Widersprüche eines allgemeinen Anspruchs mit der bestimmmten* privaten *Existenz so bewußt*

---

1 "Aus dem Nachlaß von Alfred Andersch. Der Erzählte", *in Kürbiskern*, 1/1981, p. 114.

2 Wehdeking, *op. cit.*, 1983, X.

*ausgetragen und stets präsent sind, das macht sein Werk auch in den problematischen Teilen zum Paradigma einer Möglichkeit ästhetischer Existenz".*[1]

Não é a arte pela arte que constitui o modo de realização existencial e artística de Andersch, mas uma arte comprometida, conceito que neste caso toma um sentido mais lato que o *"engagement"* político sartriano para se tornar um compromisso com o homem total, com a humanidade na sua essência, o que é amplamente verificável nas suas obras . É significativo que Andersch tenha apresentado claramente esta ideia não num escrito teórico ou como parte integrante dum discurso metaliterário, mas num relato viagístico de 1969, em que se assume como narrador na primeira pessoa: *Ich mag das Wort* Engagement *nicht mehr, während das Wort* Humanität *für mich nichts von seinem Wert verloren hat"* (HB, 10). Mais tarde, em 1976, numa entrevista subordinada à questão —*"Wie politisch ist ein Schriftsteller?"* — Andersch dissecou pormenorizadamente o seu conceito de escritor *"engagé"*; mencionando diversos eventos políticos — o "Maio de 68", o papel intervencionista dos Estados Unidos na política de outros países, a situação na DDR,— esclareceu a sua posição; focando o seu desinteresse em, por exemplo, assinar mais resoluções de protestos políticos, por achá-las ineficazes, reafirma a sua convicção da existência de valor humano (portanto político) na sua escrita, pois considera os seus livros políticos: *"(...) ich habe kein unpolitisches Buch in meinem Leben geschrieben"* (AAL, 246); e especifica: *"Erzählungen wie* Jesuskingdutschke *und andere,—* Die Insel unter dem Winde *— das betrachte ich als sehr politische Erzählungen"* (ÜAA, 247).

Isto significa que para Andersch escrever é uma outra forma de agir politicamente[2], não sendo portanto de exigir ao escritor que ele se lance directamente na acção concreta, mas sim que escreva textos cujo objectivo seja preservar a dignidade e a liberdade do ser humano. A despeito destas afirmações, Andersch considera muito complexa a problemática das relações entre o escritor e a política que permanece em aberto, de certo modo insolúvel: *"(...) und für mich ist die Frage des eigentlich*

---

[1] E. Schütz, *op. cit.*, 1980, p. 8.

[2] Em 1977, no fragmento *"Der Seesack"*, é expressa esta mesma ideia: *"Was heißt denn* handeln? *Ist es nur die Aktion, die mich in eine Beziehung zu Anderen sitzt? Heißt lesen nicht auch handeln? Oder Nachdenken?"* (AAL, 85)

*politischen Engagements, also des öffentlich publizistischen Auftretens ein großes Problem, vom dem ich auch noch micht weiß, wie ich es lösen werde"* (ÜAA, 262).

O percurso biográfico e literário de Andersch pode compreender-se como um esforço contínuo de realização de uma existência estética, materializada tanto na sua fase juvenil de evasão através da arte (a emigração interior ou *"Emigration in die Seele"*, de que o autor fala) como na fase produtiva de escritor realizado através da escrita. A arte é deste modo o seu objectivo de vida, um refúgio seguro, a sua "razão última", que só em liberdade pode ser atingida. A curva existencial de Andersch reflecte, quase se confunde com a sua perseguição de um ideal de realização artística através da literatura; acompanhando-a, é o devir de um escritor que se desenrola perante os nossos olhos. Este percurso traduz simultaneamente um permanente anseio de liberdade, sendo portanto cada texto um acto assumido de liberdade contra as condições de opressão próprias e dos outros homens. Está patente desde os primeiros registos de experiência vivida até à perfeição das obras da maturidade a sua concepção da missão do escritor, inevitavelmente ligado às contingências do tempo e do espaço em que vive e consciente da sua responsabilidade face aos seus contemporâneos. Deste modo, uma constante atravessa todos os textos anderschianos e pode ser considerada a fonte primeira do seu labor literário, como o próprio escritor testemunha na sua última entrevista, pouco tempo antes da morte: *"Den Vorwurf, ich könne mich nicht von der Vergangenheit lösen, akzeptiere ich. Ich denke gar nicht daran, auf die Erörterung der Geschichte des deutschen Faschismus, die mein ganzes Leben bestimmt hat, zu verzichten; für mich war der Einbruch des Faschismus in die deutsche Geschichte subjektiv und objektiv das entscheidende Ereignis meines Lebens."*[1]

---

[1] In "Andersch. Interview von Peter Dahl und Rüdiger Kremer", in *Konkret*, Mai 5, 1980, p. 38.

# Índice Bibliográfico

## 1. Bibliografias de Alfred Andersch

FRIES, Ulrich/PETERS, Günter – "Auswahlbibliographie", in *Alfred Andersch.* Text+Kritik 61/62, 1979, pp. 110-123

HAFFMANS, Gerd (Hg.) – *Über Alfred Andersch.* Zürich, 1980, pp. 296-339

STEPHAN, Winfried (Hg.) – *Alfred Andersch:* «...einmal wirklich leben». *Ein Tagebuch in Briefen an Hedwig Andersch.* Zürich, 1986, pp. 236-252

JENDRICKE, Bernard – *Alfred Andersch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten,* Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1988, pp. 137-152

## 2. Obras de Alfred Andersch

### A. Publicações em livro

(* edição usada)

*Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation.* Karlsruhe, Verlag Volk und Welt, 1948

*Die Kirschen der Freiheit. Ein Bericht.* Frankfurt/M., Frankfurter Verlagsanstalt, 1952; Stuttgart, Reclam, 1952; Zürich, Diogenes, 1968; Taschenbuch: Diogenes, Zürich, 1971 (detebe I/I)*

*Piazza San Gaetano. Neapolitanische Suite. Mit Zeichnungen von Gisela Andersch,*Olten/Freiburg, Walter, 1957

*Sansibar oder der letzte Grund. Roman.* Olten/Freiburg, Walter, 1957; Zürich, Diogenes, 1970*

*Fahrerflucht. Hörspiel.* Hamburg, Hans Bredow-Institut, 1958

*Geister und Leute. Zehn Geschichten.* Olten/Freiburg, Walter, 1958; Zürich, Diogenes, 1969; Taschenbuch: 1974 (I/IV)*

*Der Tod des James Dean. Funkmontage.* St. Gallen, 1960

*Die Rote. Roman.* Neue Fassung. Zürich, Diogenes, 1972. Taschenbuch: Zürich, Diogenes, 1974 (detebe I/V)*

*Wanderungen im Norden. Mit 32 Farbtafeln nach Aufnhamen von Gisela Andersch.* Olten/Freiburg, Walter, 1962; Zürich, Diogenes, 1970; Taschenbuch: 1984 (detebe 21164)*

*Ein Liebhaber des Halbschattens. Drei Erzählungen.* Olten/Freiburg, Walter, 1963; Frankfurt/M., Fischer Bücherei, 1968* Taschenbuch: Zürich, Diogenes, 1974 (detebe I/VI)*

*Die Blindheit des Kunstwerks. Literarische Essays und Aufsätze.* Frankfurt/M., Suhrkamp, 1965; Zürich, Diogenes, 1979*

*Fahrerflucht. Vier Hörspiele.* München, 1965

*Bericht - Roman - Erzählungen.* Olten/Freiburg, Walter, 1965

*Aus einem römischen Winter. Reisebilder.* Olten/Freiburg, Walter, 1966; Zürich, Diogenes, 1972; 1979 (detebe I/10)*

*Efraim. Roman.* Zürich, Diogenes, 1967. Taschenbuch: Zürich, Diogenes, 1976 (detebe I/VII)*

*Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze. Mit 48 Farbtafeln nach Aufnahmen von Gisela Andersch.* Zürich, Diogenes, 1969; (Taschenbuch: Zürich, 1984 detebe 21165)*

*Tochter. Erzählung.* Zürich, Diogenes, 1970

*Mein Verschwinden in Providence. Neun Erzählungen.* Zürich, Diogenes, 1971; Taschenbuch: Zürich, Diogenes, 1979 (detebe I/8)*

*Gesammelte Erzählungen.* Zürich, Diogenes, 1971

*Norden Süden rechts und links. Von Reisen und Büchern* 1951-1971. Zürich, Diogenes, 1972

*Ein neuer Scheiterhaufen für alte Ketzer. Kritiken und Rezensionen.* Zürich, Diogenes, 1972; 1979*

*Hörspiele.* Zürich, Diogenes, 1973

*Winterspelt. Roman.* Zürich, Diogenes, 1974; Taschenbuch: Zürich, Diogenes, 1977 (detebe I/9)*

*Einige Zeichnungen. Graphische Thesen am Beispiel der Malerin Gisela Andersch. Mit einem Nachwort von Wieland Schmied.* Zürich, Diogenes, 1977(detebe 151)*

*Empört euch der himmel ist blau. Gedichte und Nachdichtungen 1946-1976.* Zürich, Diogenes, 1977

*Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend. Reportagen und Aufsätze.* Zürich, Diogenes, 1977 (detebe I/13)

*Weltreise auf deutsche Art. Erzählung.* Zürich, 1977 (Diogenes-mini-Bibliothek der Weltliteratur)

*Ein Briefwechsel: Alfred Andersch und Konstantin Simonow.* Berlin (DDR), 1978

*Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen.* Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1978

*Neue Hörspiele.* Zürich, Diogenes, 1979 (detebe I/14)

*Das Alfred Andersch Lesebuch.* Hg. v. Gerd Haffmans. Zürich, Diogenes, 1979 (detebe 205)

*Der Vater eines Mörders. Eine Schulgeschichte. Mit einem Nachwort für Leser.* Zürich, Diogenes, 1980 (+)* (Taschenbuchausgabe, Zürich 1982)

*Flucht in Etrurien. Zwei Erzählungen und ein Bericht.* Zürich, Diogenes, 1981 (+)* (Taschenbuchausgabe, Zürich, 1983).

*Es gibt kein fremdes Leid. Briefe und Essays zu Krieg und Frieden von Alfred Konstantin Simonow* (hg. v. Friedrich Hitzer) Schwifting, 1981 (+)

Arno Schmidt: *Briefwechsel mit Alfred Andersch.* (hg. v. Bernd Rauschenbach). Zürich, Diogenes, 1985 (+)

«... einmal wirklich leben». *Ein Tagebuch in Briefen an Hedwig Andersch 1943-1975.* (Hg. v. Winfried Stephan). Zürich, Diogenes, 1986 (+)

*Erinnerte Gestalten. Frühe Erzählungen.* Zürich, Diogenes, 1986 (+)

*Der Vater eines Mörders. Fernsehspiel nach dem letzten Buch von Alfred Andersch.* Regie Karl-Heinz Caspari. Zweites Deutsches Fernsehen, 1985 .

## B. Prosa narrativa publicada em jornais e revistas

[Pseud. Fritz Achleitner] "Münchner Frühlingshut", in *Der Ruf.* May 1, 1945

[ Pseud. Anton Windisch] "Fräulein Christine", in *Der Ruf.* June 15, 1945; tb. in V. Wehdeking, *Der Nullpunkt,* Stuttgart, Metzler, 1971, pp. 201-3

[Pseud Anton Windisch), "Hundert Pfund", *Der Ruf*, 1945

[Pseud Thomas Gradinger], "Tagebuchblatt aus der Eifel", in *Der Ruf*. July 1, 1945

"Jahre in Zügen. Ein Bericht", in *Der Ruf* . H. 2, 1. 9. 1946

[Pseud. Gerd Klaass], "Das patriotische Trinkwasser", in *Der Ruf*. H. 14, 1. 3. 1947

"Intimität". In: *Der Skorpion* [Nullnummer]. August/September 1947, p. 29 (com o título "Die Treue" in: *Tausend Gramm. Sammlung neuer deutscher Geschichten*. Hg. v. Wolfgang Weyrauch, Hamburg 1949, pp. 37-40)

"Im Speisewagen. Erzählung", in *Die Welt*. Hamburg, 22. 9. 1951 (pouco modificado com o título "Blickwechsel im Speisewagen", in *Süddeutsche Zeitung*. München, 18. 10. 1951)

"Aus dem Leben eines Schizophrenen", in *DU*. Zürich, 24 Jg. 1964. 11.6.

"Der Redakteur 1952. Ein Bruch-Stück", in *Merkur*. Stuttgart, 23. Jg. 1969, pp. 159-160

"Ein mieser Typ", in *Die Weltwoche*. Zürich, Nr. 9, März 1971

"Achtmal zehn Sätze", in *Süddeutsche Zeitung*. München, 12/13. 5. 1973

"Der Seesack. Aus einer Autobiographie", in *Literaturmagazin* 7. Hg. v. Nicolas Born und Jürgen Manthey. Reinbek ,1977, pp. 116-133

"Böse Träume", in *Tintenfaß 2*. Zürich 1981, pp. 43-69 (+)

"Der Terrassen-Morgen oder Variationen über eine zerbrochene Schallplatte", in *Die Horen*. H. 125, 1982, pp. 127-130 (+)

"Skizze zu einem jungen Mann", in V. Wehdeking, *Alfred Andersch*, Stuttgart, Metzler, 1983, pp. 166-177*

## C. Textos ensaísticos

"Abschied von Rom", in *Der Ruf*. May 15, 945

"Die neuen Dichter Amerikas", in *Der Ruf*. June 15, 1945

(Mit Initialen F. A.) "Black Boy", in *Der Ruf*. July 15, 1945

(Anon.) "Unsere Mädchen", in *Der Ruf*. August 15, 1945

"Das junge Europa formt sein Gesicht", in *Der Ruf*. H. 1, 15. 8. 1946

"Die Zonen und der Weltfriede", in Der Ruf. H. 6, 1. 11. 1946

"Der grüne Tisch", in *Der Ruf.* H. 3, 15. 9. 1946

"Die Kriegsgefangenen - Licht und Schatten", in *Der Ruf.* H. 5, 1. 10. 1946

"Die Zonen und der Weltfriede", in *Der Ruf.* H. 6, 1. 11. 1946

"Der richtige Nährboden für die Demokratie. Bericht von einer Reise in den deutschen Westen", in *Der Ruf.* H. 11, 15. 1. 1947

"Diskussion um die Hochschulen", in *Der Ruf.* H. 12, 1. 2. 1947

"Wintersende in einer frierenden Stadt", in *Der Ruf.* H. 16, 1. 4. 1947

"Das Unbehagen in der Politik", in *Frankfurter Hefte II.* 1947, pp. 912-925

"Hans Wallenberg", in *Frankfurter Hefte H.* 10, 1947, pp. 1058-1059

"Getty oder die Umerziehung in der Retorte", in: *Frankfurter Hefte* II, 1947, pp. 1089--1096

"Hans Habes Bumerang", in *Frankfurter Hefte II,* 1947, p. 1278

"Das Gras und der alte Mann", in *Frankfurter Hefte III,* 1948, pp. 927-929

"Der Anti-Symbolist", in: *Frankfurter Hefte III,* 1948, p. 1145

"Freundschaftlicher Streit mit einem Dichter", in *Frankfurter Hefte IV,* 1949, pp. 912--925

"Parallele der Abweichungen", in *Frankfurter Hefte IV,* 1949, p. 445

"Metaphorisches Logbuch", in: *Frankfurter Hefte IV,* 1950, pp. 205-211

"Skandal der deutschen Reklame", in *Gebrauchsgraphik.* München. 22. Jg. 1951, H. 4

"Jugend am Schmelzpunkt einer Kultur", in *Aussprache, eine europäische Zeitschrift.* Bad Salzig. 3. Jg. 1951, pp. 7-13

"Aus wessen Hand?", in *Frankfurter Hefte VII,* 1952, pp. 147-148

"Zwischen den Dämonen-Steinen", in *Frankfurter Hefte VII,* 1952, pp. 200-202

"Die Kunst ist kein Schulzimmer", in *Frankfurter Hefte VII,* 1952, pp. 375-377

Ein Gedenkblatt, in *Frankfurter Hefte,* 9 Jhg., 1954

"Mit dem Augen des Westens (Thomas Mann als Politiker)", In *Texte und Zeichen, Heft 1*, Frankfurt 1955, pp. 85-100

"Die moderne Literatur und die Arbeitswelt", In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.7. 1959

"Alles Gedächtnis der Welt", in *Merkur*, 150, XIV Jhg., Heft 8, August 1960

"Wenn es Nacht wird in Paris", in *Texte und Zeichen II*, 1956, pp. 205-211

"Anläßlich einer Theaterpause in Berlin", in *"Theater - Wahrheit und Wirklichkeit Freundesgabe zum 60. Geburtstag von Kurt Hirschfeld am 10. 3. 1962.* Zürich 1962," pp. 104-107

"Postkarten aus Delft und Trondheim", in *Merkur*. Stuttgart. 16. Jg. 1962, pp. 153-166

"Kulturbrief aus Rom", in *Konkret*. H. 5, Mai 1963

"Dort ist ein Feuer", in *Merkur*, Nr. 202, Heft 1, Januar 1965, pp. 83/4

"Notiz über die Schriftsteller und den Staat", in *Merkur*, Nr. 217, 1966

"Cicindelen und Wörter", in *Merkur*, Nr. 238, Heft 1/2, 1968

"Was hat sich für mich 1968 verändert?", in *Süddeutsche Zeitung*, 1. 1. 1969

"Giorgio Bassani oder vom Sinn des Erzählens". Rede zur Verleihung des Nelly-Sachs-Preises der Stadt Dortmund am 28. Januar 1968. (Versão modificada de *Auf den Spuren der Finzi-Contini*)

"Ehe wir gähnen", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27 Jg. 1973, pp. 108-110

"Plädoyer für den Trivialroman", in *Welt un Wort*. 27 Jg. 1972. H. 2, pp. 6061

"Über das Wohnen von Künstlern heute", in *Merkur*, Stuttgart, 27 Jg. 1973, pp. 108-110

"Ein intellektuelles Ghetto. Erinnerungen am 25. Jahrestag seiner Gründung", in *Frankfurter Rundschau*, 1. 12. 1973

"Ich repräsentiere nichts". (Rede bei der Überreichung des Literatupreises der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München), in *Süddeutsche Zeitung*, 12. /13. 7. 1975

"Zwei Briefe zur Verbreitung der Erklärung *Wahrheit über Portugal*", in *Kürbiskern*, 4, 1975

"Vorlesen", in *Neue Zürcher Zeitung*, 8./ 9. 10. 1977

"Meine Himbeeren und Peter Paul Zahl", in *Text + Kritik*. H. 61 / 62, Januar 1979 pp. 23-26

"Philosophisches Märchen", in *Tintenfisch* 17. Berlin 1979, pp. 38-39

"Ich stimme vollständig zu", in *Die Zeit*, 9. 11. 1979

"Amerika und die Demokratie", in *Das neue Tintenfaß*, Heft 1, 1980, p. 61

## D. Actividade editorial / traduções

*Der Ruf. Unabhängige Blätter der jungen Generation*. Hg. v. Alfred Andersch und Hans Werner Richter. Nr. 1-16. München, 1946-1947

*Thomas Mann – Politische Dokumente 1930-1950*. Ausgewählt und eingeleitet von Alfred Andersch. Frankfurt/M., 1950

*Studio Frankfurt. Buchreihe*, hg. v. Alfred Andersch. Frankfurt/ M., 1952-1953

*Texte und Zeichen. Eine literarische Zeitschrift*, hg. v. Alfred Andersch. Hefte 1-16. Berlin/Neuwied, 1955-1957; Frankfurt/M., 1979

Idris Parry – "Tiere aus Stille" (Übersetzt von Alfred Andersch), in *Neue Zürcher Zeitung*, 18. 1. 1970

Idris Parry – "Cordelia und der Knopf" (Übersetzt von Alfred Andersch). In *Neue Zürcher Zeitung*, 10. 1. 1971

## E. Entrevistas

BIENEK, Horst – *"Werkstattgespräche mit Schriftstellern"*. München 1962, pp. 113-124

GARIAN, Pat – "Alfred Andersch, Berzona und Efraim", in *Westermanns Monatshefte*, November, H. II, 1967

HARTLAUB, Geno – "Bei Debatten über das Ende des Erzählens passe ich", in *Sonntagsblatt*, Hamburg, 20. 8. 1967

BONILLA, Kristine – "Die Frage des Engagements", in *Motive. Selbstdarstellungen deutscher Autoren*. Tübingen/Basel, 1971

HEIßENBÜTTEL, Helmut/LEHNER, Horst Tim – "Gedankenspiel in den Ardennen..." (gesendet vom Süddeutschen Rundfunk am 29. 11. 1974), in *ÜAA*, pp. 222-236

ENZENSBERGER, Hans M. – "Die Literatur nach dem Tod der Literatur. Ein Gespräch mit Alfred Andersch"( Sendung des Norddeutschen Rundfunks, Hannover, 1. 10. 1974), in *Über Alfred Andersch*, pp. 200-221)

*"Alfred Andersch im Gespräch mit Paul Assal und Klaus Figge"*. Sendung des Südwestfunks Baden-Baden, 4. 2. 1979

STUMM, Reinhard – "Wie politisch ist ein Schriftsteller?" Interview am 18. 3. 1976. Erstveröffentlichung in *Über Alfred Andersch*. 2. Auflage 1980, pp. 236-265

DAHL, Peter/KREMER, Rüdiger – "Andersch", in *Konkret*. Hamburg, Nr. 5 1980, pp. 38-39

*Über Leben und Werk von Alfred Andersch*. Interview-Reihe von Manfred FRANKE mit Gisela Andersch, Hans M. Enzensberger, Otto Gritschneder Heinz Friedrich, Wolfgang Koeppen, Hans W. Richter, Otto Kohlhofer, Artur Müller und Helmut Heißenbüttel. Deutschlandfunk, Köln 1983 (Manuskript)

## 3. Literatura crítica sobre a obra de Alfred Andersch

### A. Sobre a generalidade da obra

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.) – "Alfred Andersch." *Text+Kritik*. München. H. 61/62, Januar 1979

BENSE, Max – "Alfred Andersch", in *Schriftsteller der Gegenwart. Deutsche Literatur. 53 Portraits*. Hg. v. Klaus Nonnenmann. Olten 1963, pp. 18-28

BURGAUNER, Christophe – "Zur Romankunst Alfred Anderschs", in *Alfred Andersch: Bericht. Roman. Erzählungen*. Olten 1965, pp. 419-455

BÜHLMANN, Alfons – *In der Faszination der Freiheit. Eine Untersuchung zur Struktur der Grundhematik im Werk von Alfred Andersch*. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1973

DEMETZ, Peter – "Alfred Andersch oder die Krise des Engagements. Der Essayist", in *Merkur*. Stuttgart, 20 Jg. 1966, pp. 675-679

---------- – *"Die süße Anarchie. Deutsche Literatur seit 1945. Eine kritische Einführung."* Berlin 1970, pp. 211-219

DREWITZ, Ingeborg – "Alfred Andersch oder die Krise des Engagements. Der Erzähler", in *Merkur*, H. 7. Stuttgart, 1966, pp. 669-675

ENDRES, Elisabeth – "Die Freiheit zwischen den Fronten", in *Vorwärts*, Nr. 7, 8. 2. 1979, p. 24

FRIES, Ulrich/PETERS, Günter – "Zum Verhältnis von Kunsttheorie und ästhetischer Praxis bei Alfred Andersch", in *Text+Kritik*. München. H.61/62, Januar 1979, pp. 27-53

FRISCH, Max – "Laudatio auf Alfred Andersch, in *Süddeutsche Zeitung*, 17./ 18. 3. 1979

FUCHS, Gerd – "Alfred Andersch wird 65", in *Deutsche Volkszeitung*, 1. 2. 1979

GEORGE, E. F. – "Paths of escape in Alfred Andersch's works", in *Orbis Litterarum*, 29, 1974

GEULEN, Hans – "Alfred Andersch. Probleme der dargestellten Erfahrung des *deutschen Irrtums*", in *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich*. Hg. v. Klaus Wagener, Stuttgart 1977, pp. 205-221

GROTHMANN, Wilhelm – "Zur Problematik des Widerstands bei Alfred Andersch", in *Neophillologus. An international journal of modern and mediaeval languages and literature*, Groningen, 67th volume, 1983

HAFFMANS, Gerd (Hg.) – *Über Alfred Andersch*. Zürich, Diogenes, 1974. Neuausgabe 1980*

HEIßENBÜTTEL, Helmut – "Meister der langen Wege", in *Stuttgarter Zeitung*, 23. 2. 1980

HEIDELBERGER-LEONARD, Irene – *Alfred Andersch. Die ästhetische Position als politisches Gewissen. Zu den Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Wirklichkeit in den Romanen*, Frankfurt/M./Bern/New York, Verlag Peter Lang, 1986

HITZER, Friedrich – "Kühn, unbeugsam, unbestechlich. Zum Tod Alfred Andersch", in *Die Tat*, Nr. 9, 29. Februar, 1980, p.12

JENDRICKE, Bernhard – *Alfred Andersch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988

JOHN, Guy David – *Die Problematik des Intellektuellen in Werk von Alfred Andersch*. Diss. Zürich, 1977

KAISER, Joachim – "Zum Tode von Alfred Andersch", in *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 46, 23/24 Februar, 1980, p. 16

KESTING, Hanjo – "Die Flucht vor dem Schicksal. Über den Schriftsteller Alfred Andersch", in *Text+Kritik*. München. H. 61/62, Januar 1979, pp. 3-22

KESTING, Hanjo – "Radikalität und konservative Ironie. Überlegungen zum Spätwerk von Alfred Andersch". Norddeutscher Rundfunk Hamburg, 11. 2. 1975; *Die Horen*, 25. Jg. 1980, Bd. 1, pp. 112-117.

---------- – "Vom Geist der Unruhe. Zum Tode von Alfred Andersch", in *Frankfurter Hefte*, 35. Jhg., Heft 4, April 1980

MAISEL, Kirti M. – "Man liebt die denkenden Poeten", in *Deutsche Volkszeitung*, 28. 2. 1980

MATT, Beatrice – "Alfred Andersch. Geschichtenerzähler und Konstrukteur", in *Neue Zürcher Zeitung*, 28. 3. 1980, p. 141

Mc LAUGHLIN, Donal – "Zum Nachleben von Alfred Andersch", in *Kürbiskern*, H. 4. 1985, pp. 111-114

MICHEL, Willy – "Vom Engagement des Autors zur Rollendistanz des Erzählers: Alfred Andersch", in *Die Rolle des Autors. Analysen und Gespräche* (Hg. v. Irmela Schneider), Stuttgart, 1968

NEUMANN, Oskar – "Würdigung von Alfred Andersch anläßlich seines Todes. Hab Dank, unser Mitstreiter, unser Kamerad", in *Unsere Zeit*, 28. 2. 1980, p. 7

PISCHDOVDJIAN, Hrair – *Menschenbild und Erzähltechnik* in *Alfred Anderschs Werken*. Diss. Zürich, 1978.

QUACK, Joseph – "Alfred Andersch, ein literarischer Nominalist", in *Neue Deutsche* Hefte, 188, Heft 4, 1985

RADDATZ, Fritz J. – "Postume Liebeserklärung. Zum Tode von Alfred Andersch", in *Die Zeit*, Nr. 10, 19. 2. 1980

REICH - RANICKI, Marcel – "Der geschlagene Revolutionär. Über Alfred Andersch", in *Der Monat*, H. 175, April 1963, pp. 66-72

---------- – "Der enttäuschte Revolutionär. Zum Tod des Schriftstellers Alfred Andersch", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Februar, 1980

REINHARDT, Stephen – *Alfred Andersch. Eine Biographie*, Zürich, Diogenes, 1990

REINHOLD, Ursula – *"Alfred Andersch. Politisches Engagement und literarische Wirksamkeit"*. Berlin/DDR, Akademie - Verlag, 1987

---------- – "Bücher von und über Alfred Andersch", in Zeitschrift für *Germanistik*, 6, Leipzig, 1987

RICHTER, Hans Werner – "Brief an Alfred Andersch", in *Merkur*, H. 1, 33 Jhg., 1979

RICHTER, Hans Werner – "Einmal so berühmt sein ... Erinnerungen an Alfred Andersch", in *Süddeustche Zeitung*, 8./9. 2. 1986

RUSS, C. A. H. – "The work of Alfred Andersch. An Appreciation", in *Modern* Languages, Vol. 58, Nr.3, September 1977, pp. 134-142

SAHBI, Thabti – *Aufbruch und Wiederkehr – Studien und Interpretationen zum Reise-Motiv im zeitgenössischen Roman, dargestellt am Beispiel Wolfgang Koeppens, Alfred Andersch und Max Frischs*. Diss. Münster (Westf.), 1981

SCHOLZ, Gerda – "Wirklichkeit ohne Weihe. Zum Tode des Schriftstellers Alfred Andersch", in *Badische Zeitung*, Nr. 46, 23./24. Februar, 1980, p.9

SCHONAUER, Franz – "Alfred Andersch. Portrait eines Schriftstellers", in *Neue Deutsche Hefte*, 21 Jg. 1974, pp. 544-556

SCHÜTZ, Erhard– *Alfred Andersch*. München, Verlag C. H. Beck, edition *Text+Kritik* 1980

---------- *Alfred Andersch. Exemplarische Lebensbeschreibung westdeutscher Nachkriegsliteratur*, Essen, Februar 1982

VAILLANT, Jérôme – *Der Ruf. Unabhängige Blätter der jungen Generation (1945--1949). Eine Zeitschrift zwischen Illusion und Anpassung*. München/New York/Paris, 1978

VÖLKER-HEZEL, Barbara – "Die Kunst als Möglichkeit der Freiheit im Werk von Alfred Andersch", in *Revue des langues vivantes*, Band 35, Nr. 5/6, Bruxelles, 1969, pp. 531-549; 580-596

WEBER, Werner – *Über Alfred Andersch. Eine Rede*. Zürich, 1968

WEHDEKING, Volker C. – *Der Nullpunkt. Über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern*. Stuttgart, Metzler, 1971

---------- – *Alfred Andersch*. Stuttgart, Metzler, 1983

---------- – (Hg.): *Zu Alfred Andersch*. Stuttgart, Klett, 1983

WITTMANN, Livia Z. – *Alfred Andersch*. Stuttgart, Kohlhammer, 1971

## B. Sobre as diversas obras

- ***Die Kirschen der Freiheit***

BARNER, Wilfried – "Alfred Andersch: *Die Kirschen der Freiheit*. Zeitsignatur, Form, Resonanz", in H. H. Krummacher et alii (Hg.), *Zeit der Moderne. Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Kröner Verlag, 1984, pp. 1-23

BÖLL, Heinrich – "Trompetenstoβ in schwüler Stille", in *Welt der Arbeit*.. Köln, 28. 11. 1952

---------- – "Wo sind die Deserteure?", in *Aufwärts*. Köln, 5. 2. 1953

BRENNER, Hans G.– "Die Kirschen der Freiheit", in *Literatur*. München, H. 15, 15. 10. 1952

HOLTHUSEN, Hans E. – "Reflexionen eines Deserteurs", in *Merkur*. Stuttgart. 7. Jg. 1953

LOHMEYER, Wolfgang – "Schwerverdauliche Kirschen", in *Die Kultur*, 25. Februar, 1953

NADEAU, Maurice – "Nouveaux romanciers allemands, in *Les lettres nouvelles*. April 1954, pp. 598 ss.

WEHDEKING, Volker – "Alfred Andersch *Flucht in Etrurien*: Aufbruch zu den *Kirschen der Freiheit* und zu sich selbst", in *Die Horen*, Band 1, H. 25, 2.7 Jhg., 1982, pp. 123-127

- ***Sansibar oder der letzte Grund***

GEIβLER, Rolf – *Möglichkeiten des modernen deutschen Romans*. Frankfurt/M., 1962

HAMBURGER, Käte – "Erzählformen des modernen Romans", in *Der Deutschunterricht*. XI, 1959, H.4, pp. 10-14

HEIβENBÜTTEL, Helmut – "Vom letzten Grund der Politik", in *Frankfurter Hefte XII*, 1957, pp. 889-890

LENZ, Siegfried – *Sehnsucht nach Sansibar*. In *Basler Nachrichten*, Nr. 30, 5/2/1974

SCHILLER, Dieter – "Stundenblätter: Alfred Andersch, *Sansibar*. Eine Einführung in den modernen Roman für Klasse 10". Stuttgart, Klett, 1979

SCHMIDT,Arno – "Das Land, aus dem man flüchtet", in *Die andere Zeitung*. Hamburg, 24. 10. 1957

STORZ, Oliver – "Pässe nach Sansibar", in *Stuttgarter Zeitung*, 19. 10. 1957

WEBER, Albrecht (Hg.) – *Ein Roman in der Hauptschule: Alfred Andersch*, «Sansibar oder der letzte Grund». München, 1974

WELZ, Dieter – "Ahnungen des Glücks, des Lebens und der Freiheit. Zur strukturellen Lektüre des *Sansibar*-Romans von Alfred Andersch", in *Acta Germanica*. Bd. 12, 1980, pp. 163-184

• *Geister und Leute*

AMÉRY, Jean – "Der Schriftsteller als Gewissen der Nation", in *St. Galler Tagblatt*, 10. 9. 1961

KOEPPEN, Wolfgang – "Geschichten aus unserer Zeit", in *Süddeutsche Zeitung*, 21./22. 3. 1959

KORN, Karl – "Zehn Geschichten", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4, 1959

• *Die Rote*

CURONICI, Giuseppe – "*La Rossa*. Il romanzo di Alfred Andersch", in Corriere del Ticino, 20. 4. 1963

HORST, Karl August – "Film ohne Leinwand", in *Merkur*, Heft 1, Nr. 153, November 1960

KARASEK, Hellmuth – "Flucht nach Venedig", in *Stuttgarter Zeitung*, 2. 11. 1960

KRAMBERG, K. H. – "Saure Früchte der Freiheit", in *Süddeutsche Zeitung*, 17./18. 9. 1960

LATTMANN, Dieter – "Ein kommender verdienter Erfolg", in *Die Kultur*. München, August 1960

MARC, Maurice – "Une femme de notre temps", in *Les lettres françaises*, Mai 1962

NEUBERT, Brigitte – "Alfred Andersch, *Die Rote*". In: *Der Außenseiter im deutschen Roman*. Bonn, Bouvier Verlag, 1977, pp. 54-59

NEUMANN, Robert – "Mein Feind Alfred Andersch. Eine Besprechung des Romans *Die Rote* und einige höchst persönliche Bemerkungen", in *Die Zeit*, 28. 10. 1960

REICH-RANICKI, Marcel – "Alfred Andersch, der Kitsch und die Lüge", in *Sonntagsblatt*. Hamburg, 19. 3. 1961

• *Wanderungen im Norden*

DELLING, Manfred – "Ein Romancier erprobt ein Land", in *Die Welt*, 1. 12. 1962

GASSER, Manuel – "Reisebeschreibung, episch-lyrisch", in *DU*. Zürich, Februar, 1963

HELWIG, Werner – "Magie ohne Mytik", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. 11. 1962

PIONTEK, Heinz – "Poetische Welterfahrung", in *Süddeutsche Zeitung*. Dezember 1962

• ***Ein Liebhaber des Halbschattens***

ENDRES, Elisabeth – "Nicht als Flüchtender entfaltet sich der Mensch. Der Schriftsteller Alfred Andersch", in *Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung*. Köln, 17./18. 8. 1963

GRACK, Günther – "Die Rehabilitation des Alfred Andersch", in *Der Tagesspiegel*, 4. August 1963

KROLOW, Karl – "Im Schreiben Klarheit gewinnen", in *Süddeutsche Zeitung*, 3./4. 8. 1963

SIEBURG, Friedrich – "Ein überzeugter Erzähler", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. 8. 1963

• ***Die Blindheit des Kunstwerks***

CONRADY, Karl O. – "Damit die Literatur nicht blind bleibt", in *Die Zeit*, 14. 1. 1966

• ***Aus einem römischen Winter***

HORST, Karl August – "Die Unruhe in der Ruhe. Kunst- und Reisebilder von Alfred Andersch", in *Sonntagsblatt* Nr. 47, 20. 11. 1966

NIZON, Paul – "Visionäres Exposé", in *Zürcher Woche*, 14. 10. 1966

ROSS, Werner – "Fernseher und Urgestein", in *Die Zeit*, Nr. 48, 25. 11. 1966

• ***Efraim***

AMÉRY, Jean – "Efraim - oder die kluge Skepsis", in *Tages-Anzeiger*. Zürich, 4. 11. 1967

ENDRES, Elisabeth – "Leben und Meinung des Herrn Georg Efraim", in *Zürcher Woche*, 22. 12. 1967

MARCUSE, Ludwig – "Efraim", in *Twen*. München, Nr. 13, Dezember 1967

NEUMANN, Robert – "Anderschs Efraim - ein Gaurisankar aus Sandstein", in *Die Zeit*, 17. 11. 1968

SCHÜTTE, Wolfram – "Eine schöne Kunstfigur", in *Frankfurter Rundschau*, 24. 1. 1968

SCHWAB-FELISCH, Hans – "Efraim und Andersch", in *Merkur*, Heft 10, Nr. 235, Oktober, 1967, pp. 989-992

WEHRLI, Max – *Laudatio anläßlich der Verleihung des Charles Veillon-Preises an* Alfred Andersch. [Ms.], Lausanne 1968

WITTMANN, Livia – "Auf der Suche nach sich selbst. Alfred Andersch, *Efraim*, in *Der Monat*, 20, 232, 1968

- ***Hohe Breitengrade***

GÜNTHER, Joachim – "Mit Alfred Andersch in die Arktis. Anatomie einer Landschaft: *Hohe Breitengrade*, ein Reisebuch ungewöhnlichen Ranges", in *Der Tagesspiegel*, 29. Jhg., Nr. 50, 14. Dezember 1969, p. 45.

HEIST, Walter – "Flucht in die Arktis?, in *Merkur*, Stuttgart, H. 5, 1970

KORN, Karl – "In der Polarzone", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr, ., 3. Januar 1970

PIONTEK, Heinz – "Denkspuren im Schnee. Dichterische Nachrichten vom 80. Breitengrad, in *Rheinischer Merkur*, Nr. 45, 24. Jhg., 7. 1. 1969, p. 27

SCHÜTTE, Wolfram – "*Freiheit wäre da, wo wir an einer Grenze sagten: es ist genug.* Zwei große Reisebücher Gisela und Alfred Anderschs liegen als Taschenbücher vor", in *Frankfurter Rundschau*, 2. Juni, 1984

- ***Mein Verschwinden in Providence***

HEIST, Walter/ NAGEL, Wolfgang/ WIEGENSTEIN, Roland – "Kontroverses über Andersch", in *Frankfurter Hefte XXVII*, 1972, pp. 371-375

HELWIG, Werner – "Short stories von Andersch. Ergebnis geistiger Entzündbarkeit", in *Rheinischer Merkur*, 27. Jhg., Nr. 37, 15. September 1972, p. 18

KORN, Karl – "Paß auf, wenn du ausgehst !", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. 10. 1971

PLESSEN, Elisabeth – "Bemerkungen zu Alfred Andersch' neuen Erzählungen", in *Merkur*, Heft 2, 26. Jhg., Februar, 1972

ROSS, Werner – "Ein Autor verschwindet in Providence", in *Die Zeit*, 12. 11. 1971

SCHONAUER, Franz – "Die Wahrheit ist konkret", in *Kölner Stadt Anzeiger*, 3. 10. 1971

• *Norden Süden rechts und links*

KROLOW, Karl – "Landschaft mit Figuren. Unredigierte Reiseberichte sowie Essays über eine Reihe von Autorenkollegen", in *Nürnberger Nachrichten*, 18./19. 3. 1972

PIONTEK, Heinz – "Landschaft und Literatur", in *Stuttgarter Zeitung*, 11. 3. 1972

PLESSEN, Elisabeth – "Geschichte gegen den Stich gebürstet", in *Merkur*. Stuttgart, 28. Jg., 1974, Nr. 309, pp. 184-188

• *Winterspelt*

AMÉRY, Jean – "Der Denkspieler und der Krieg", in *Weltwoche*. Zürich, 20. 1. 1974

BEKES, Peter – "Wie man sich verweigert. Gedanken zum Verhältnis von Ideologie, Geschichte und Ästhetik in Anderschs *Winterspelt*", in *Text+Kritik*. München. H. 61/62, Januar 1979, pp. 54-62

DELLING, Manfred – "Flucht ist Aktion", in *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, Nr. 13, 30. März 1980, p. 19

FUCHS, Gerd: "Hainstock weist den weg", in *Deutsche Volkszeitung*, 10. 10. 1974

HEIβENBÜTTEL, Helmut/ LEHNER, Horst T. – "Der Autor im Gespräch. Alfred Andersch: *Gedankenspiel in den Ardennen...*", in *Süddeutscher Rundfunk*, 29.11. 1974

HITZER; Friedrich – "*Winterspelt*, von Alfred Andersch", in *Kürbiskern*, H. 2, 1975, pp. 120-134

KOEPPEN, Wolfgang/ AMÉRY, Jean – "Die Leute von Winterspelt. Zwei Variationen zu einem Roman", in *Merkur*. Stuttgart, 28 Jg. 1974, Nr. 319, pp. 1175-1182

KRÖLL, Friedhelm – "Winterspelt, Bauhaus, Polyphonie", in *Zu Alfred Andersch* (Hg. v. VOLKER C. WEHDEKING). Stuttgart 1983, pp. 66-76

MICHAELIS, Rolf – "Höheres Indianerspiel", in *Die Zeit*, Nr. 41, 4. 10. 1974, p. 27

MÜHLETHALER, Stephen – *Alfred Andersch* Winterspelt. *Der Mensch zwischen Bedrohung und Rettung*. Diss. Zürich, 1979

RADDATZ, Fritz – "Indianerkrieg", in *Die Zeit*, Nr. 14, 28 März 1980, p. 48

SCHERPE, Klaus, R. – "Dieses Gefühl einer Lücke. Neue Romane von Christa Wolf, Alfred Andersch und Peter Weiss als Muster antifaschistischer Literatur der Gegenwart", in – *Antifaschistische Literatur Bd. 3.* (Hg. v. Lutz WINKLE). Königstein 1979,pp. 227-253

SCHULZ, Max W. – "Mehr als *polyphon umgrenztes Weiß*", in *Sinn und Form.* Nr. 6, 1976, tb. in *Zu Alfred Andersch* (Hg. v. Volker WEHDEKING). Stuttgart 1983, pp. 57-65

SCHÜTTE, Wolfram – "Sachbuch oder Denkweisen im Möglichkeitsfall", in *Frankfurter Rundschau*, 12. 10. 1974

STANGE, Claude R. – "Spurensicherung im Chaos", in *Basler Nachrichten*, 25. 11. 1974

- *Artikel 3 (3)*

BENDER, Hans – "Alfred Andersch und das liberale Unverständnis", in *Deutsche Volkszeitung*, 18. 3. 1976

LODEMANN, Jürgen – "Für die Freiheit einer Literatursendung", in *epd/ Kirche und Rundfunk.* Nr. 12, 14. 2. 1976

RÜHLE, Günther – "Artikel 3 (3) oder: Was sagt Alfred Andersch?, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9. 2. 1976

STUMM, Reinhardt – "Alles unter den Teppich kehren!", in *Stuttgarter Zeitung*, 23. 4. 1976

WERTH, Wolfgang – "«Eine gehässige Schmähschrift»", in *Süddeutsche Zeitung*, 23. 1. 1976

ZEHM, Günter – "Mein Gott, Alfred!", in *Die Welt.* Hamburg, 13. 1. 1976

ZIMMER, Dieter E. – "Anatomie einer Affaire", in *Die Zeit*, 19. 3. 1976

- *Öffentlicher Brief an einem sowjetischen Schriftsteller*

BÖLL, Heinrich – "Der fragende Reporter", in *Die Zeit*, 1. 4. 1977

HEIβENBÜTTEL, Helmut – "Moral und Vergnügen", in *Deutsche Zeitung.* Bonn, 14. 10. 1977

HITZER, Friedrich – "Insel des Verstehens im Ozean der Feindschaf", in *Kürbiskern*. Nr. 4, 1978, pp. 146-156

MAISEL, Kirti M. – "Alfred Andersch - die Mobilisierung des Geistes", in *Rote Blätter*. Bonn, Nr. 12, 1977

SIMONOW, Konstantin – "Offenheit gegen Offenheit", in *Die Zeit*, 28. 10. 1977 und 4. 11. 1977

---------- – "Ohne Teilnahme der Intelligenz kann ich mir die Revolution und Entwicklung unserer Gesellschaft nicht vorstellen", in *Deutsche Volkszeitung*. Düsseldorf, 10. 11. 1977

- ***Empört euch der himmel ist blau***

HEIβENBÜTTEL, Helmut – "Moral und Vergnügen, in *Deutsche Zeitung*. Bonn, 14. 10. 1977

MAISEL,Kirti M. – "die wahrheit ist konkret", in *Deutsche Volkszeitung*. Düssel dorf, 30. 3. 1978

WALLMANN, Jürgen – *"Andersch als Lyriker"*, in *Der Tagesspiegel*. Nr. 9830. 22. 1. 1978, p. 53

WEHDEKING, Volker C. – *"Der Sinn für wildes Blühen"*, in *Kürbiskern*. H. 3, 1980, pp. 123-138

- ***Mein Lesebuch oder das Buch der Beschreibungen***

SCHÜTZ, Erhard – "Festschrift für Andersch. Ein Lesebuch für viele", in *Frankfurter Rundschau*, Nr. 276, 9. Dezember 1978

- ***Der Vater eines Mörders***

DREWITZ, Ingeborg – "Himmlers Vater", in *Der Tagesspiegel*, 12. Oktober 1980, p. 61

HERZOG, Valentin – "Humanismus schützt nicht", in *Basler Zeitung*, Nr. 239, 11. Oktober 1980, p. 63

HITZER, Friedrich – "Fragmente zu einem groβen Plan", in *Kürbiskern*. H. 1, 1981, pp. 99-113

KESTING, Hanjo – "Der Vater eines Mörders. Ein autoritärer Anarchist", in *Der Spiegel*, 343. Jhg., Nr. 34, 18. 8. 1980

KLÜVER, Henning – "Erinnern ist immer ganz subjektiv", in *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, Nr. 38, 21. September 1980, p. 21

MAISEL, Kirti Michael – "Grammatik und Abenteuer: *Der Vater eines Mörders*, die letzte Erzählung von Alfred Andersch", in *Deutsche Volkszeitung*, Nr. 41, 9. Oktober 1980, pp. 13 ss.

REINHOLD, Ursula – "Alfred Andersch: *Der Vater eines Mörders*, n *Weimarer Beiträge*, H. 2, 1982, pp. 1411-1418

SCHIRNDING, Albert von – "Es lohnt sich, Franz Kien zu loben", in *Merkur*. Stuttgart, 35. Jg. 1981, H. 3, pp. 329-334

SCHÜTZ, Erhard – "Wer die Grammatik nicht beherrscht ...Alfred Anderschs letzte Erzählung *Der Vater eines Mörders*", in *Frankfurter Rundschau*, Nr. 234, 8. Oktober 1980, p. 9

SEYBOLD, Eberhard – "Schützt Humanismus denn vor gar nichts?, in *Frankfurter Neue Presse*, Nr. 275, 26. November 1980, p. 11

- ***Escritos póstumos***

BENDER, Hans – "Wie Alfred Andersch anfing. Drei Erzählungen aus dem Nachlaβ", in *Süddeutsche Zeitung*, 11. 2. 1987

FRINGELI, Dieter – "Alfred Andersch - ein Autor unter Kontrolle", in *Basler Zeitung*, Nr. 240, 14. Oktober, 1981, p. 43

GRIMMINGER, Rolf – "Andersch, der junge Mann", in *Die Zeit*, 10. 4. 1987

KRÄTTLI, Anton – "Vorstufen. *Flucht in Etrurien*: aus dem Nachlaβ von Alfred Andersch", in *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 242, 20 Oktober, 1981, p.26

REINHOLD, Ursula – "Anmerkungen zu einem Hans Beimler-Fragment von Alfred Andersch", in *Sinn und Form*, 36.Jg.,1984, H. 3, pp. 640-646

SCHELLER, Wolf – "Aus Alfred Anderschs Nachlaβ. Er blieb der klassischen Erzählung treu", in *Die Presse*, 20./21. Februar, 1982, p. VI

SCHULZ, Gerhard – "Erinnerungen an die Stunde Null. Drei frühe Texte Alfred Anderschs", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 294, 19. Dezember, 1981

SCHÜTZ, Erhard – "Heimatfront oder der Krieg wird nie aus sein. Drei frühe Erzählungen von Alfred Andersch, in *Frankfurter Rundschau*, 10. 10. 1981

WALLMANN, Jürgen P. – "Im entscheidenden Augenblick die Tat gewählt", in *Mannheimer Morgen*, Nr. 274, 27. November, 1981

WEHDEKING, Volker C. – "Erste Ausfahrt. Überraschendes vom jungen Andersch", in *Neue Rundschau*, 92. Jg. 1984, H. 4, pp. 129-144

---------- Alfred Anderschs *Flucht in Etrurien*: Aufbruch zu den *Kirschen der Freiheit* und zu sich selbst", in *Die Horen, Band 1*, H. 125, 27. Jhg., 1982, pp. 123-127

• ***Hörspiele***

SCHWITZKE, Heinz – "Alfred Andersch", in *Reclams Hörspielführer*. Stuttgart 1969, pp. 36-39

• ***Texte und Zeichen***

BAIER, Lothar – "*Revolte gegen die Kultur*", in *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 189, 18./19. 4. 1979, p. 80

ENZENSBERGER, Hans M. – "Was die Deutschen leider nicht lesen wollten. Zum Reprint der von Alfred Andersch 1955-1958 herausgegebenen Zeitschrift", in *Die Zeit*, 2. 2. 1979

KOSLER, Hans Christian – "Meisterschaft des anonymen Geistes", in *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 13, 17. /18. Januar, 1981, p. 154

*Marbacher Magazin* Nr. 17, 1980. «*Texte und Zeichen*». Bearbeitet von Thomas SCHEUFFELEN

ORTHEIL, Hanns-Josef – "Vom *jungen* Deutschland der fünfziger Jahre. Überlegungen zu Alfred Andersch Zeitschrift *Texte und Zeichen*", in *Merkur*, Stuttgart, 34. Jg. 1980, H. 10, pp. 1027-1036

• *Cartas*

BRENNER, Peter – "Das Land aus dem man flüchtet. Zum Briefwechsel zwischen Arno Schmidt und Alfred Andersch", in *Schweizer Monatshefte*, H. 2, 66. Jhg., Februar 1986

EISENHART, Andreas – "Liebe Mama. Alfred Andersch — ein Tagebuch in Briefen", in *Die Tageszeitung*, 26. Juni 1986, p. 11

GARDEIN, Uwe – "Arno Schmidt und einer seiner Bewunderer. Zum Briefwechsel mit Alfred Andersch", in *Kürbiskern*, H. 4, 1986, pp. 99-109

GÖTZE, Karl-Heinz – "Eigenschaften der Verlierer", in *Literatur konkret*. H. 10, 1985/86, pp. 80-82

KRAMBERG, K. H. – "Als ob ich dich ändern könnte. Alfred Andersch an seine Mutter — Arno Schmidt im Briefwechsel mit Alfred Andersch", in *Süddeutsche Zeitung*, 15./16. 2., 1986

Mc LAUGHLIN, Donal – "Eine besondere Freundschaft. Briefwechsel zwischen Alfred Andersch und Arno Schmidt", in *Tages-Anzeiger*, 9. 12. 1985

SCHÜTTE, Wolfram – Solitär & solidarisch. Der Briefwechsel Arno Schmidt / Alfred Andersch: Portrait einer Freundschaft gegen die Restauration, in *Frankfurter Rundschau*, 18. 1. 1986

SCHÜTTE, Wolfram – "Begleitmusik zu einer Schriftsteller Existenz Alfred Andersch. Tagebuch in Briefen an seine Mutter", in *Frankfurter Rundschau*, Nr. 23, 28. Januar 1986, p. 9

## 4 Obras autobiográficas

A., Ruben – *O mundo à minha procura* (3 volumes), Lisboa, Livraria Portugal, 1964 ss.

BEAUVOIR, Simone de – *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958
---------- – *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1960
---------- – *La force de la vie*, Paris, Gallimard, 1963
---------- – *Une mort très douce*. Paris, Gallimard, 1964
---------- – *La cérémonie des adieux*, Paris, Gallimard, 1989

BERNHARD, Thomas – *Die Ursache: eine Andeutung*. Salzburg, Residenz, 1975
---------- – *Der Keller: eine Entziehung*. Salzburg, Residenz, 1976
---------- – *Der Atem: eine Entscheidung*. Wien, Residenz, 1978
---------- – *Die Kälte: eine Isolation*. Salzburg, Residenz, 1981
---------- – *Ein Kind*. Salzburg, Residenz, 1982

CANETTI, Elias – *Die gerettete Zunge: Geschichte einer Jugend*. München, Hanser, 1977
---------- – *Aufzeichnungen* 1942 - 1972. Frankfurt, Suhrkamp, 1978
---------- – *Die Fackel im Ohr*. München, Hanser, 1980
---------- – *Das Augenspiel*. München, Hanser, 1985

DIONÍSIO, Mário – *Autobiografia*. Lisboa, *O Jornal*, 1987

DOMIN, Hilde – *Von der Natur nicht vorgesehen: Autobiographisches*. München, Piper, 1974

FERREIRA, Vergílio – *Conta-corrente*, vols. 1, 2, 3, 4, 5. Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, 1983, 1986, 1987

FRISCH, Max – "Tagebuch 1946-49", in *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Band I, 1950 ( Hg. v. Hans Mayer & Walter Schmitz) Frankfurt/M., Suhrkamp, 1976*

---------- "Tagebuch 1996-1971", in *Gesammelte Werke*, Band II, 1972. Frankfurt/ / M., Suhrkamp, 1976*

---------- *Montauk. Eine Erzählung*. Frankfurt/ M., Suhrkamp, 1975

GIDE, André – *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1926; 1975*

---------- – *Journal* (1889-1951). Paris, Gallimard, 1940, 1946, 1950

GRASS, Günter – *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1972

HANDKE, Peter – *Wunschloses Unglück. Erzählung*. Salzburg, Residenz, 1972

---------- – *Der kurze Brief zum langen Abschied: Erzählung*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1972

---------- – *Die Stunde der wahren Empfindung*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1975

---------- – *Die linkshändige Frau: Erzählung*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1976

---------- – *Das Gewicht der Welt: Ein Journal*. Salzburg, Residenz, 1977

HÄRTLING, Peter – *Nachgetragene Liebe*. Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1980

KOEPPEN, Wolfgang – *Jugend*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1979

KUNERT, Günter – *Ein engliches Tagebuch*. München, Hanser, 1980

LEIRIS, Michel – *L'Âge d'Homme*. Paris, Gallimard, 1939

MANN, Katia – *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Frankfurt/M., Fischer, 1974

MANSFIELD, Catherine – *Letters and Journals*. London, 1927

MECKEL, Christoph – *Licht: Erzählung*. München, Nymphenburger, 1978

---------- – *Suchbild*. Düsseldorf, Claasen, 1980

NAMORA, Fernando – *Jornal sem data. Cadernos de um escritor*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1989

PIONTEK, Heinz – *Die mittleren Jahre*. Hamburg, Hoffman und Campe, 1967

PLESSEN, Elisabeth – *Mitteilung an den Adel: Roman*. Berlin, Neues Leben, 1974

PROUST, Marcel – *À la recherche du temps perdu,* Paris, Gallimard, 1919

REINIG, Christa – *Entmannung: Roman.* Düsseldorf, Eremiten, 1976

RINSER, Luise – *Baustelle: Eine Art Tagebuch 1967-1970.* Frankfurt/M., Fischer, 1972

ROUSSEAU, Jean Jacques – *Confessions.* Tomes I/II, Paris, Éditions Gallimard, 1963/1965

ROY, Claude – *Moi, je. Essai d'autobiographie,* Paris, Gallimard, 1969

---------- – *Nous. Essai d'autobiographie,* Paris, Gallimard, 1972

---------- – *Somme toute.* Paris, Gallimard, 1976

---------- – *Tous.* Paris, Gallimard, 1980

RUNGE, Erika – *Bottroper Protokolle.* Frankfurt/M., Suhrkamp, 1968

---------- – *Frauen: Versuche zur Emanzipation.* Frankfurt/M., Suhrkamp, 1969

SANTO AGOSTINHO – *Les confessions.* Paris, Gallimard, 1964

SARTRE, Jean-Paul – *Les mots,* Paris, Gallimard, 1964

---------- – *Les carnets de la drôle de guerre 1939-40.* Paris, Gallimard, 1983

SCHNEIDER, Peter – *Lenz.* Berlin, Rotbuch, 1973

---------- – *...schon bist du ein Verfassungsfeind.* Berlin, Rotbuch, 1975

STEFAN, Verena – *Häutungen.* München, Hanser, 1977

STRUCK, Karin – *Klassenliebe: Roman.* Frankfurt/M., Suhrkamp, 1973

TORGA, Miguel – *A criação do mundo* (4 volumes). Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1937-1974

---------- – *Diário* (12 volumes). Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1967-1974

VITTORINI, Elio – *Diario in publico,* Roma, 1957

WALLRAFF, Günther – *13 Unerwünschte Reportagen.* Köln/Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1969

WEISS, Peter – *Abschied von den Eltern: Erzählung.* Frankfurt/M., Suhrkamp, 1968

---------- – *Aesthetik des Widerstands: Roman.* Frankfurt/M., Suhrkamp, Vol. I, 1975; Vol. II, 1978; Vol. III, 1981

WOLF, Christa – *Kindheitsmuster*. Berlin/Weimar, Aufbau,Verlag, 1976; Darmstadt/ /Neuwied, Luchterhand, 1977*

---------- *Nachdenken über Christa T.*. Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1968

WOOLF, Virginia – *A writer's diary*. London, 1920

WOLFGRUBER, Gernot – *Niemandsland*. Salzburg, Residenz, 1978

WORDSWORSTH, William – *The Prelude or Growth of a poet's mind. An Autobiographical poem (1805)*, ed. by Ernest de Selincourt, London/Oxford, 1933

---------- – *Ode. Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, in W. Peacock (ed ), *English Verse*, vol. III, London, Oxford University Press, 1952

## 5. Obras teóricas sobre a escrita autobiográfica

ADAMS, Marion – "Christa Wolf und die Vergangenheit", in Manfred Jurgensen (Hg.) *Christa Wolf. Darstellung, Deutung, Diskussion*. Bern, 1984, pp. 77-87.

AICHINGER, Ingrid – *"Künstlerische Selbstdarstellung: Autobiographie seit Goethe"*. Bern/Frankfurt/M., Peter Lang, 1977

---------- – "Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk", in *Oestereich in Geschichte und Literatur*, Heft 8, 14, Wien, 1970, pp. 418-134

BAACKE, Dieter – "Autobiographische Texte als Beitrag zur Ich-Konstruktion", in *Neue Sammlung*, 26. Jhg., Heft 1, 1986

BAUMANN, Gerhart – *Sprache und Selbstbegegnung*, München, W. Fink Verlag, 1981

BAUMGART, Reinhard – *Aussichten des Romans oder hat Literatur eine Zukunft?* (Frankfurter Vorlesungen), Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1970

---------- – "Das Leben - Kein Traum? Vom Nutzen und Nachteil einer autobiographischen Literatur", in H. Heckmann (Hg.), *Literatur aus dem Leben*, 1984

BELKE, Horst – *Literarische Gebrauchsformen* (hg. v. H. Geiger/J. Vogt u. a.), Band 9. Düsseldorf, Bertelsmann Universitätsverlag, 1973

BERCHET, Jean-Claude – "Un voyage vers soi", in *Poétique*, 53, Février, 1983, pp. 91--108

BEYER-FRÖHLICH, Marianne – *Die Entwicklung der deutschen Selbstzeugnisse* (1930). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970

BLUM, Claude – "La peinture du moi et l'écriture inachevée. Sur la pratique de l'addition dans les *Essais* de Montaigne", in *Poétique*, 53, Février, 1983, pp. 60-71

BROCHIER, Jean-Jacques *et alii*– "Écrits intimes de Montaigne à Peter Handke", in *Magazine Littéraire*, Nr. 252-253, Paris, Avril 1988, pp. 18-109

BRUSS, Elizabeth W. – *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1976

---------- – "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", in *Poétique*, 17, 1974, pp. 14-26

CAEIRO, Olívio – *O Diário de Platen-Hallermünde. Expressão duma crise espiritual*. Lisboa, 1968

CALLE-GRUBER, Mireille – "Journal intime et destinataire textuel", in *Poétique*, 59, Septembre 1984, pp. 389-91

CELEYRETTE-PIETRI, Nicole – "L'autobiographie spirituelle", in *Littérature*, 56, Décembre 1984, pp. 3-22

DREWITZ, Ingeborg – "Die Kraft zur Absage", in *Die Tat*, 29. April, 1977; tb. in *Nürnberger Nachrichten*, 3. Dezember, 1976

DURZAK, Manfred – "Die Wiederentdeckung der Einzelgänger", in *Deutsche Gegenwartsliteratur* (Hg. v. M. Durzak). Stuttgart, Reclam, 1981, pp. 374-403

DUMONCEL, Jean-Claude – "JE est un autre. Une Saison dans le *Tractatus*", in *Poétique* 56, Novembre 1983, pp. 483/4

EMMERICH, W. (Hg.) – *Proletarische Lebensläufe. Autobiographische Dokumente zur Entstehung einer zweiten Kultur in Deutschland*, I/II, Reinbeck, 1974

EYKMAN, Christoph – *Schreiben als Erfahrung*. München, Franke, 1970

FISCHER, Ludwig – *"Geschichte des dritten Reiches aus der Hand der Väter"*. AATG Conference, Boston, Nov., 1980

FRERICHS, Petra – *Bürgerliche Autobiographie und proletarische Selbstdarstellung*. Frankfurt/M., Haag & Herchen, 1980

FRIEDEN, Sandra – "In eigener Sache: Christa Wolf's *Kindheitsmuster*", in *The German Quarterly*, 54, Nr. 4, 1981, pp. 473-487

FRIEDEN, Sandra – *"Falls es strafbar ist, die Grenzen zu verwischen*: Autobiographie, Biographie und Christa Wolf", in *Vom Anderen und vom Selbst* (hg. v. Reinhold Grimm and Jost Hermand), Königstein/Ts., Athenäum, 1982, pp. 153-166

---------- – *Autobiography: self into form: German-language autobiographical writings of the 1970's*, Frankfurt /M./ Bern/New York, Peter Lang, 1983

FÜHNER, Ruth – *"Das Ich im Prozeß. Studien zur modernen Autobiographie"*. Diss. Albert Ludwigs Universität, Freiburg i. B., 1982

GOULEMOT, Jean Marie — "*Les Confessions*: une autobiographie d'écrivain", in *Littérature*, No. 33, Février 1979, pp. 58-74

GUSDORF, George – "Conditions et limites de l'autobiographie", in *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstporträts. Festgabe für Fritz Neubert* (Hg. v. Günter Reichenkron und Erich Haase). Berlin, Duncker und Humbodlt, 1956, pp. 105-123

---------- "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire," in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 75, 1975, pp. 957-1002

---------- *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1991

HARNACK, Axel von – "Die Selbstbiographie — ihr Wesen und ihre Wirkung", in *Universitas*, 10, 1955, pp. 689-698

HECKMANN, Herbert (Hg.) – *Literatur aus dem Leben. Autobiographische Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsdichtung. Beobachtungen, Erfahrungen, Belege*. München/Wien, Hanser Verlag, 1984

HEIβENBÜTTEL, Helmut R. – "Anmerkung zu einer Literatur der Selbstentblösser", in *Zur Tradition der Moderne: Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971*. Neuwied/Berlin, Luchterhand, pp. 80-94

HOCKE, Gustav René – *Das europäische Tagebuch*. Wiesbaden, Limes, 1963

JAY, Paul – "Being in the text. Autobiography and the problem of the subject", in *Modern Language Notes*, vol. 97, Nr.4, May 1982, pp. 1045-1063

JOST, François – "Le JE à la recherche de son identité", in *Poétique*, No. 24, 1975, pp. 479-487

JURGENSEN, Manfred – "Deutsches Tagebuch in der zeitgenössischen deutschen Literatur,"in *Universitas*, 32, 1977, pp. 685-692

---------- *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*. Bern/ /München, Francke Verlag, 1979

JURGENSEN, Manfred – *"Erzählformen des fiktionalen Ich. Beiträge zum deutschen Gegenwartsroman"*. Bern/München, Francke Verlag, 1980

KÄSER, Rudolf – *Die Schwierigkeit, ich zu sagen. Rhetorik der Selbstdarstellung in Texten des* Sturm und Drang—*Herder-Goethe-Lenz*. Bern, Peter Lang, 1988

KOEPPEN, Wolfgang – "Unlauterer Geschäftsbericht", in *Das Tagebuch und der moderne Autor*. (hg. v. Uwe Schulz). München, Hanser, 1965

KRONSBEIN, Joachim – *Autobiographisches Erzählen. Die narrativen Strukturen der Autobiographie*. Diss. Universität Bielefeld, 1983. München, 1984

KUCZYNSKI, Jürgen – *Geschichte des Alltags des deutschen Volkes*, IV, Berlin/Weimar Aufblau - Verlag, 1982

---------- *Probleme der Autobiographie*. Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1983

LEJEUNE, Philippe – *L'Autobiographie en France*. Paris, Armand Colin, 1971

---------- – *Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1975

---------- – Autobiographie et histoire littéraire," in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 75, 1975, pp. 903-936

---------- – "Autobiography in the Third Person," in *New Literary History*, 9, 1977, pp. 27-50

---------- – *Je est un autre. L'autobiogrphie de la littérature aux médias*. Paris, Éditions du Seuil 1980

---------- – "Le pacte autobiographique (bis)", in *Poétique*, 56, Novembre, Paris, Seuil, 1983, pp. 416-435

LEHMANN, Albrecht – *Erzählstruktur und Lebenslauf. Autobiographische Untersuchungen*, Frankfurt/ New York, 1983

LINSMAYER, Charles – "Die wiedergefundene Fähigkeit zu trauern," in *Neue Rundschau*, 88, 1977, pp. 472-478

MANDEL, Barrett John – "The Autobiographer's Autobiography," in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27, No. 2, 1978, pp. 215-226

MARQUARD, Odo/ STIERLE, Karlheinz (Hg.)– *Identität*. München, Fink, 1979

MARTY, Éric – "L'écriture journalière d'André Gide", in *Poétique*, 48, Novembre, 1981, pp. 459-477

MAY, Georges – *L'autobiographie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1979

MICHEL, Willy – "Das Problem der Erzählaufspaltung," in Willy Michel, *Aktualität des Interpretierens*, Heidelberg, Quelle und Meyer, 1978, pp. 142-161

MISCH, Georg – "Die Autobiographie", in *Welt und Wert*, 5. Jhg., 1950, pp. 369/70

---------- – *Studien zur Geschichte der Autobiographie*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956

MÜLLER-SEIDEL, Walter – "Autobiographie als Dichtung in der neueren Prosa", in *Der Deutschunterricht*, 3, Nr. 3, 1951, pp. 29-50

NEUMANN, Bernd – *Identität und Rollenzwang: zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt/M., Athenäum, 1970

---------- – "Die Widergeburt des Erzählens aus dem Geist der Autobiographie?", in *Basis*, 9, 1979, pp. 91-121

NIGGL, Günter (Hg.) – *Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert: theoretische Grundlegung und literarische Entfaltung*. Stuttgart, Metzler, 1977

---------- – *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989

OLNEY, James (ed.) – *"Some versions of Memory/Some versions of BIOS: The Ontology of Autobiography"*, 1971, in J. Olney (ed.), 1980, pp. 237-267

---------- – *Metaphors of self: The Meaning of Autobiography*. Princeton, Princeton University Press, 1972

---------- – *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton, Princeton University Press, 1980

PASCAL, Roy – "The Autobiographical Novel and the Autobiography", in *Essays on Criticism*, 9, 1959, pp. 134-150

---------- "The Autobiography as an art form," in *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, (hg. v. Paul Böckmann), Heidelberg, Universitätsverlag, 1959, pp. 114-119

---------- *Design and Truth in Autobiography*. Cambridge, Harvard University Press, 1960

---------- "Das Abenteuer der Autobiographie", in *Welt und Wort*, 20 Jhg., 1965, pp. 262/3

PASCAL, Roy – *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*, Stuttgart, 1965.

PIKE, Burton – "Time in autobiography", in *Comparative Literature*, 28, 1976, pp. 326--342

PLESSEN, Elisabeth – *Fakten und Erfindungen. Zeitgenössische Epik im Grenzgebiet von fiction und non-fiction*. München, Hanser, 1971

PRITCHETT, V.S. – *Autobiography*. London, English Association, 1977

RENZA, Louis A. – "The Veto of Imagination. A Theory of Autobiography", in *New Literary History*, 9, 1977, pp. 1-26

ROCHA, Clara Crabbé– *O espaço autobiográfico em Migual Torga*, Coimbra, Livraria Almedina, 1977

ROUSSET, Jean – "Le Journal intime, texte sans destinataire?", in *Poétique*, 56, Novembre, Paris, Seuil, 1983, pp. 435-443

SALZMANN, Madeleine – *Die Kommunikationstruktur der Autobiographie. Mit kommunikationsorientierten Analysen der Autobiographien von Max Frisch, Helga M. Novak und Elias Canetti*, Bern/Frankfurt/New York/Paris, Peter Lang 1988

SCHAFROTH, Heinz F. – "Bruschstücke einer groβen Fiktion. Über Max Frischs Tagebücher", in H. L. Arnold , (Hg.), *Text+Kritk*, München, 1978

SCHULTZ, Uwe (Hg.) – *Das Tagebuch und der moderne Autor*. München, Hanser, 1965

SCHWAB, Sylvia – *Autobiographik und Lebenserfahrung. Versuch einer Typologie deutschsprachiger autobiographischer Schriften zwischen 1965 und 1975*. Würzburg, Königshausen+Neumann, 1981

SHAPIRO, Stephen A. – "The dark Continent of Literature: Autobiography", in *Comparative Literature Studies*, 5, 1968, pp. 421-454

SLOTERDIJK, Peter – *Literatur und Lebenserfahrung. Autobiographien der zwanziger Jahre. Literatur als Kunst*. München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1978

STAROBINSKI, Jean – "Le style de l'autobiographie", in *Poétique*, No. 3, 1970, pp. 257--265.

SZÁVAI, János – "Le place et le rôle de l'autobiographie dans la littérature", in *Acta Litteraria* (Academia Scientiarum Hungaricae), Tomus XVIII, Fasciculi 1-2, Budapest, 1976, pp. 398-414

TRILLING, Lionel – *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, Harvard University Press, 1971

SZÁVAI, János – "Le place et le rôle de l'autobiographie dans la littérature", in *Acta Litteraria* (Academia Scientiarum Hungaricae), Tomus XVIII, Fasciculi 1-2, Budapest, 1976, pp. 398-414

TRILLING, Lionel – *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, Harvard University Press, 1971

VOGELSANG, Claus – *Studien über Diarium und diaristische Elemente in der Literatur*. Diss. Freie Universität Berlin, 1972

VORMWEG, Heinrich – "Ablösung, Selbstfindung, Selbstbestimmung," in *Merkur*, 32, Nr. 10, 1978, pp. 1047-1050

WEINTRAUB, Karl J. – "Autobiography and Historical Consciousness, in *Critical Inquiry*, 4, 1975, pp. 821-848

---------- – *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography*. Chicago, University of Chicago Press, 1978

WOLF, Christa – "Max Frisch, beim Wiederlesen oder: Vom Schreiben in Ich–Form", in *Text und Kritik*, 47/48, 1976, pp. 7-12

WUTHENOW, Ralph-Rainer – *Das erinnerte Ich: Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*. München, Beck, 1974

ZELLER, Rosemarie – "Biographie und Roman", in *LiLi*, Nr. 40, 1980, pp. 107-126

## 6. Obras sobre literatura alemã do pós-guerra

ADORNO, Theodor –"Form und Gehalt des zeitsgenössischen Romans" in *Akzente*, H. 5 (1954), pp. 410-416

---------- – *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1958

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.) – *Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945-1971*, Band 1, Frankfurt/M., Athenäum - Fischer, 1972, pp. 53-96

AKLER, Ernst – "Profile und Gestalten der deutschen Literatur nach 1914", Stuttgart, Kröner Verlag, 1977, pp. 852-854

BAUMGART, Georges – *Aussischten des Romans oder Hat Literatur Zukunft*, Neuwied, Luchterhand, 1968

BERG, Jan *et alii* – *Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M., Fischer, 1981

BOA, Elizabeth/REID, J. H. – *Critical strategies. German fiction in the 20 th. century.* London, Billing and Sons, Ltd., 1972

BRAEM, Helmut – "1945-1955", in H. L. Arnold (Hg.). *Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945-1971,* Band 1, Frankfurt/M., Athenäum-Fischer, 1972, pp. 12-37

BRETTSCHNEIDER, Werner – *Zorn und Trauer. Aspekte deutscher Gegenwartsliteratur.* Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1979, pp. 69-72

DEMETZ, Peter – *Die süße Anarchie. Deutsche Literatur seit 1945. Eine kritische Einführung.* Berlin, Propyläen, 1970

---------- – *Fette Jahre, magere Jahre: deutschsprachige Literatur von 1965 bis 1985.* München/Zürich, Piper Verlag, 1988

DURZAC, Manfred – "Zitat und Montage im Deutschen Roman der Gegenwart", in M. Durzak, *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen.* Stuttgart, Reclam, 1971, pp. 211-229

---------- – *Der deutsche Roman der Gegenwart. Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen.* Stuttgart, Berlin/ Köln/ Mainz, Kohlhammer, 1973; 1979*

---------- – *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart: Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen.* Stuttgart, Reclam, 1980; 1983*

EISELE, Ulf – *Die Struktur des modernen deutschen Romans.* Tübingen, Niemeyer, 1984

ENDRES, Elisabeth – *Die Literatur der Adenauerzeit,* München, Verlag Steinhausen, 1980

---------- "1945 bis 1955. Nach der Stunde Null erst einmal ein Kahlschlag", in Hanns L. Schütz/Marlott L. Fenner, *Welt-Literatur heute,* München, DTV, 1982, pp. 9-25, 1980

GHURYE, Charlotte – *The Movement toward a New Social and Political Consciousness in Postwar German Prose,* Bern, Frankfurt/M., Herbert Lang & C°, 1971

HAY, Gerhard (Hg.) – *Zur literarischen Situation 1945–1949.* Kronberg, Athenäum Verlag, 1977

KRÖLL, Friedhelm – *Die* Gruppe 47. *Soziale Lage und gesellschaftliches Bewußtsein literarischer Intelligenz in der Bundesrepubli k.* Stuttgart, Metzlersche Verlags–Buchhandlung, 1977

KRUMMACHER, H. H. *et alii* (Hg.) – *Zeit der Moderne. Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Kröner Verlag, 1984

LATTMANN, Dieter (Hg.) – Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland, München /Zürich,1973

MAYER, Hans – *Deutsche Literatur seit Thomas Mann*, Reinbek, Rowohlt, 1968; 1970*

NEUBERT, Brigitte – *Der Außenseiter im deutschen Roman nach 1945*. Bonn, Bouvier Verlag, 1977

NEUNZIG, Hans A. (Hg.) – *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*. Frankfurt/M./ /Berlin/Wien, Ullstein, 1981

RADDATZ, Fritz J. – *Die Nachgeborenen*. Frankfurt a. M., Fischer, 1983, pp. 217-227

RIEWOLDT, Otto – "Die späten 50. er Jahre. Zwischen Musterland und Mördergrube", in Hanns L. Schütz, Marlott Linka Fenner, *Welt-Literatur heute*, München, DTV, 1982, pp. 26-33

ROBERTS, David – "Nullpunkt und kein Ende? Perspectives and Theses on postwar German Literature", in *Orbis Litterarum*, 35 (1980), pp. 250-273

SCHÄFER, Hans Dieter – "Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930", in Nicolas Born/Jürgen Manthey, *Literaturmagazin 7 - Nachkriegsliteratur*, Reinbek, Rowolt, 1977, pp. 95-115

SCHNEIDER, Irmela – "Wandlung des Autoren-Begriffs in der zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Reden der Büchner Preisträger 1951-1980 als Beispiel", in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Jhg. 11, H. 42, 1981, pp. 102- -119

SCHWAB - FELISCH, Hans (Hg.) – *Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitschrift*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1962*; Opladen, Westdeutscher Verlag, 1980

SCHÜTZ, Erhard/VOGT, Jochen *et alii* – *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts, Band 3: Bundesrepublik und DDR*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1980

SCHÜTZ, Erhard – "Einführung und Überblick: Bedingungen und Perspektiven der Literatur nach 1945", in E. Schütz/J. Vogt, *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts, Band 3: BRD und DDR*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1980, pp. 9-31

TOMMLER, Franz – "Nachkriegsliteratur - eine neue deutsche Literatur", in Nicolas Born/Jürgen Manthey (Hg:), *Literaturmagazin 7*, Reinbek, Rowohlt, 1977, pp. 167- -186

VAILLANT, Jérôme – *Der Ruf, unabhängige Blätter der jungen Generation* (1945--1949), München, K. G. Saur Verlag, 1978

VORMWEG, Heinrich – "Deutsche Literatur 1945-1960: Keine Stunde Null", in Manfred Durzak, (Hg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart, Aspekte und Tendenzen*, Stuttgart, Reclam, 1971, pp. 13-30

---------- – "Prosa in der Bundesrepublik seit 1945", in *Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland* (hg. v. D. Lattmann). München/Zürich, 1973

WAGENER, Hans (Hg.) – *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*. Stuttgart, Reclam, 1977

WEBER, Dietrich – *Deutsche Literatur seit 1945* in *Einzeldarstellungen*.Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1978

WEHDEKING, Volker – *Der Nullpunkt. Über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur* (1945-1948) *in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern*, 1971

---------- – "Eine deutsche *Lost Generation*? Die 47.er zwischen Kriegsende und Währungsreform", in N. Born/J. Manthey, *Literaturmagazin 7*, Reinbek, Rowohlt, 1977, pp. 145-166

ZMEGÁC, Viktor (Hg.) – *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert zur Gegenwart*, Band III/2: 1945-1980. Frankfurt/M., Athenäum Verlag, 1983

## 7. Estudos vários

ANDEREGG, Johannes – *Fiktion und Kommunikation*, Göttingen, Vandenhoeck/ /Ruprecht, 1973

ADORNO, Theodor –"Form und Gehalt des zeitsgenössischen Romans" in *Akzente*, H. 5 (1954), pp. 410-416

---------- – *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1958

BACHELARD, Gaston – *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957; 1967*

BISANZ, Adam J. – "Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit – Raum – Gefüge. Ein methodisches Problem und die medialen Grenzen der modernen Erzählstruktur", in *Erzählforschung* (hg. v. Wolfgang Haubrichs), LiLi, Beiheft 4. Göttingen, Vandenhoeck &. Ruprecht, 1976, pp. 184-222

BAKHTINE, Mikhail – *Esthétique et théorie du roman*, trd. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978

BAKTINE, Mikhail – *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, 1983

BAL, Mieke – *Narratologie. Les instances du récit*, Paris, Klincksieck, 1977

BARTHES, Roland – "Introduction à analyse du récit", in *Communications 8*, Paris, 1966, PP. 1-27

---------- – *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973

---------- – *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975

BAUMGART, Reinhard – *Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft*, Neuwied, Luchterhand, 1968

BAUR, Uwe – "Deskriptive Kategorien des Erzählwerks", in Rolf Kloepfer (Hg.) *Erzählung und Erzählforschung im 10. Jahrhundert*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, KohlHammer, 1981, pp. 31-39

BERG, Jan et *alii* – *Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M., Fischer, 1981

BLOCH, Ernst – *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt, Suhrkamp, 1973

---------- – *Ästhetik des Vor-Scheins 1 und 2*, hg. v. Gert Ueding. Frankfurt, Suhrkamp, 1974

BLANCHOT, Maurice – *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955

BRECHT, Bertolt – *Gesammelte Werke 12, Prosa 2*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1967

BRÉHIER, Émile – *Histoire de la philosophie*, Tome I, Paris, Presses Universitaires de France, 1963

COHN, Dorrit – *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1978

CRESSON, André – *Bergson. Sa vie, son ouvre, avec un exposé de sa philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964

DE CORT, J. –"Das Raumgefüge als Gestaltungselement in der epischen Dichtung", in *Archiv. Für das Studium der neueren Sprachen und Literatur* (Hg. v. Sühnel/ /Meier u. a., 207. Band, 122. Jhg., 5. Heft, 1971

ECO, Umberto – *Leitura do texto Literário* (trad. Mário Brito), Lisboa, Presença, 1983

FERREIRA, Vergílio (trad. e notas) – *O existencialismo é um humanismo, de Jean-Paul Sartre*. Lisboa, Editorial Presença, 1978

FIEGUTH, Rolf (Hg.) – *Literarische Kommunikation*, Kronberg/Ts., Scriptor, 1975

FOULQUIÉ, Paul – *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962

GEIGER, Heinz/ J. VOGT, Jochen u. a. (Hg.) – *Literarische Gebrauchsformen*, Band 9, 1973

GENETTE, Géarard – "Frontières du récit", in *Communications 8*, Paris, Seuil, 1966, pp. 152-163

---------- – *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

---------- – *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979

---------- – *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983

GOETHE, Johann Wolfgang von – *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1984

GÖRNER, Rüdiger – "Kunst und Zeit — Ansätze zu einer Theorie der ästhetischen Zeitlichkeit", in *Universitas*. 39. Jhg., Nr. 453, Heft 2, Februar 1984, pp. 159-165

GREINER, Ulrich (Hg.) – *Über Wolfgang Koeppen*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1976

GRUBACIC, Slobodan – "Simultane Welt", in *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert* (Hg. v. Rolf Kloepper und Gisela Janetzke–Dillner), Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Kohlhammer, 1981, pp. 477-489

GROSSER, Alfred – *Geschichte Deutschlands seit 1945. Eine Bilanz*. München, DTV, 1974; 1987*

HALL, Edward T. – "Die Sprache des Raumes", in *Pädagogischer Verlag* Schwann, Düsseldorf, 1976

HAFFNER, Sebastian – *Von Bismarck zu Hitler. Ein Rückblick*. München, Knaur Verlag, 1989.

HUME, David – *A Treatise of Human Nature* (2 vol.). London, Ed. Páll S. Ardal Fontana, 1982

INGARDEN, Roman – *A obra de arte literária* (trad. A. Beau *et alii*), Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1965

ISER, Wolfang – *Der Akt des Lesens*, München, Fink (UTB), 1976

---------- – *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Fink (UTB), 1972

ISSACHAROFF, Michael – *L'espace de la nouvelle*. Paris, Librairie José Corti, 1976

JAUβ, Hans Robert – *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "À la recherche du temps perdu"*. Heidelberg, Universitätsverlag, 1955

---------- *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1974

*Jornal das Letras e Artes*, No. 92, 10 /4/1984; 16/4/1985

KELLER, Ulrich – *Fiktionalität als literaturwissenschaftliche Kategorie*. Heidelberg, Carl Winter, Universitätsverlag, 1980

KLAUS, Peter – "Description and Event in Narrative", in *Orbis Litterarum*, Vol. 37, 3, 1982, pp. 201-216

KOEPPEN, Wolfgang – "Vom Tisch", in *Text+Kritik*, München, April, 1972

KRUSCHE, Dieter – *Kommunikation im Erzähltext 1*, München, Fink (UTB), 1978

LAFON, Robert – *Vocabulaire de psychopédagogie et de psychiatrie de l'enfant*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963

LALANDE, André – *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1960

LAMMERT, Eberhard – *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, Metzler, 1955; 1975*

LANDWEHR, Jürgen – *Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen. Kritische Information*. München, W. Fink Verlag, 1975

LAPLANCHE, Jean/PONTALIS, J. B. – *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris, Presses Universitaires de France, 1971

LINTVELT, Jaap – *Essais de typologie narrative. Le* Point de vue. *Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981.

MACHADO, António – *Poesias completas*. Madrid, Espasa- Calpe, 1980

MAYOUX, Jean-Jacques – "Temps vécu et temps créé dans Tristram Shandy", in *Poétique*, 2, 1970, pp. 174-179

MENDILOW, A. A. – *Time and the novel*, New York, Humanities Press, 1972

MERTELSMANN, Gunda Lusser – *Max Frisch. Die Identitätsproblematik in seinem Werk aus einem psychoanalytischer Sicht*, Stuttgart,Akademischer Verlag, Hans Dieter Heinz, 1976

MEYER, François – *Pour connaître la pensée de Bergson*. Paris, Bordas, 1964

MEYER, Herman – "Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst", in *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, pp. 239-247

MEYERHOFF, Hans – *Time in literature*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1955

MÜLLER, Günter – "Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst", in Bruno Hillebrand, *Zur Struktur des Romans*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, pp. 64-82

NAMORA, Fernando – *Casa da Malta*, Lisboa, 1951; Publicações Europa-América, 1988*

NAUMANN, Manfred *et alii* – *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption aus theoretischer Sicht*. Berlin/ Weimar, Aufbau-Verlag 1973.

MITSCHERLICH, Alexander und Margarete – *Die Unfähigkeit zu trauern*. München/ /Zürich, Piper Verlag, 1967; 1977; 1988*

NIETZSCHE, Friedrich – *Werke in 6 Bänden* (hg. v. Karl Schlechta). München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1980

OHL, Hubert – "Verzeitlichung des Raumes und Verräumlichung der Zeit", in *Zeitgestaltung in der Erzählkunst* (hg. v. Alexander Ritter). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, pp. 229-246

*O Jornal*. Lisboa, 10/1/1983; 31/3/1983

OKOPIÉN-SLAWINSKA, Aleksandra – "Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation", in Rolf Fieguth (Hg.) *Literarische Kommunikation*, Kronberg/ts., Scriptor, 1975, pp. 127-147

---------- – *"Die Rolle der Konvention im literarischen Prozeβ"*, in Rolf Fieguth (Hg.), 1975, pp. 23-42

PASCAL, Georges – *Pour connaitre le pensée de Kant*. Paris, Bordas, 1957

PIÉRON, Henri – *Vocabulaire de la psychiatrie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1973

PIKE, Burton – "Time in autobiography", in *Comparative literature*, Vol. XXXIII, New York, 1976, pp. 326-342

POROT, Antoine – *Manuel alphabétique de Psychiatrie clinique et thérapeutique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1969

POULET, Georges – *L'espace proustien*. Paris, Gallimard, 1963; 1982*

---------- – *Le temps humain*. Edinburgh, University Press, 1949

REIS, Carlos – *Técnicas de análise textual.* Coimbra, Livraria Almedina, 1976

REIS, Carlos/LOPES, Ana Cristina M. – *Dicionário de narratologia.* Coimbra, Livraria Almedina, 1987

RITTER, Alexander (Hg.) – *Zeitgestaltung in der Erzählkunst.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978

RODWAY, Allan – *The truths of fiction.* London, Chatto and Windus, 1970

ROTHMANN, Kurt – *Kleine Geschichte der deutschen Literatur.* Stuttgart, Ph. Reclam Junior, 1978; 1985*

RUNA – Nº 3, Lisboa, 1985

RUTHROF, Horst – *The Reader's construction of narrative,* London, Routledge & Kegan, 1981

SARTRE, Jean-Paul – *L'existentialisme est un humanisme.* Paris, Les éditions Nagel, 1962*; 1967

---------- – *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948

SCHULTZ, Uwe – *Das Tagebuch und der moderne Autor.* Frankfurt a. M., Ullstein, 1982

SCHÜTZ, Erhard/VOGT, Jochen u. a. – *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts,* Band 2, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1977

SILVA, Vítor Aguiar – *Teoria da Literatura.* Coimbra, Almedina, 1982

SPENCER, Sharon – *Space, time and structure in the modern novel.* New York, University Press, 1971

STANZEL, Franz – *Typische Formen des Romans,* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969

---------- "Zur Konstituierung der typischen Erzählsituation", in B. Hillebrand, (Hg.) *op. cit.*, 1978, pp. 558-576

---------- "Wandlungen des narrativen Diskurses in der Moderne", in R. Kloepfer/Gisela Janetzke-Dillner (Hg.), *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert.* Stuttgart/ Berlin/ Mainz, 1981, pp. 371-383

---------- *Theorie des Erzählens.* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982

STEINBERG, Erwin (ed.) – *The stream of consciousness technique*, New York, National University Publications, Kennicat Press, 1979

TODOROV, Tzvetan – "Les catégories du récit", in *Communications 8*, Paris, Seuil, 1966, pp. 125-151

---------- – *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique, suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981

VOGT, Jochen – *Aspekte erzählender Prosa*, Düsseldorf, Westdeutscher Verlag, 1972; 1979*

VOILQUIN, Jean (trad., pref.): *Les penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Millet* à Prodicos. Paris, Garnier – Flammarion, 1964

WARNING, Rainer (Hg.) – *Rezeptionsästhetik*, München, UTB, 1975

WEGNER, Michael – "Die Zeit im Raum. Zur Chronotopostheorie Mikhail Bakhtins", in *Weimarer Beiträge*, 8, 1980, pp. 1357-1367

WEIMANN, Robert – "Erzählerstandpunkt und point of view", in *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 10, 1962, pp. 369-416

---------- "Erzählsituation und Romantypus" in Bruno Hillebrand (Hg.), *op. cit.*, 1978, pp. 316-346

WEISCHEDEL,Wilhelm – "Das heutige Denken zwischen Raum und Zeit", in *Universitas*, Heft 12, 22. Jhg., 1967, pp. 1233-1244

WEISGERBER, Jean – *L'espace romanesque*. Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 197

WEIβMANN, Frida S. – *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978

# ZUSAMMENFASSUNG

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, durch Textanalyse herauszuarbeiten, wie Andersch seine persönlichen Erfahrungen in Erzählkunst umwandelt und welche Techniken er dabei verwendet. In der literarischen Ästhetisierung verschiedener biografischer Momente wird die Entwicklung des Individuums Andersch zum Schriftsteller Andersch deutlich; und somit auch die Frage beantwortbar, die er sich selbst sein ganzes Leben stellte: wie (warum) er denn Schriftsteller geworden sei.

In der Einführung werden Themenwahl, Methode der Textanalyse und Auswahl der zu analysierenden autobiografischen Texte begründet. Ebenso wird eine Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Werkkritik zu Andersch gemacht. Dies erschien dem Nachweis dienlich, daβ eine detaillierte Studie der autobiografischen Schriften noch nicht vorliegt.

In Kapitel I werden Probleme der Autobiografie diskutiert: Entstehung und Entwicklung dieser Gattung; Implikationen der Kategorien von *Zeit* und *Raum* im autobiografischen Akt; Funktion der Erinnerung; *Wahrheit* und *Authentizität*; Identität des *Ich* und Gebrauch der Personalpronomen.

Nach einem kurzen Überblick des Lebenslaufes Andersch' in Kapitel II wird in Kapitel III - dem zentralen Teil der Arbeit - jeder Text thematisch und formal behandelt und in seinen intertextuellen Zusammenhang gestellt. Die Analyse geht dabei in der zeitlichen Folge der Erlebnisse des Individuums Andersch vor, die nicht mit der Werkfolge des Schriftstellers koinzidiert, und die von Andersch literarisch vergegenwärtigt wurden: die Kindheits- und Jugenderfahrungen in seinem autobiografischen Bericht *Die Kirschen der Freiheit* und in frühen kurzen Geschichten (erst posthum erschienen); ebenso die detailliertere Darstellung der Einstellung des erinnernden Subjekts zur politischen Lage während des *"Dritten Reiches"*.

Der wichtigste Erinnerungspart ist dem Wendepunkt in Andersch' Leben gewidmet: Fahnenflucht aus Hitlers Armee am 6. Juni 1944 in Italien und amerikanische Kriegsgefangenschaft. Diese konkrete Handlung und die damit verbundenen Grundfragen — der militärische Eid, die Ethik der Kameradschaft, die Ideen von *Flucht* und *Freiheit* - gerinnen zum Höhepunkt seiner Existenz und auch seiner Werke. Sie werden unter dem Einfluß von Sartres Existentialismus in verschiedenen Texten und zu verschiedenen Zeiten immer wieder beschrieben: grundlegend im autobiografischen Bericht, aber auch in einigen frühen Erzählungen und in Gedichten. Andersch' Konzentration im entscheidenden Augenblick der Fahnenflucht zeigt seine Fahigkeit der Ästhetisierung eines objektiven Gehalts in verschiedenen Formen. Detailliert eingegangen wird auch auf die Zeit seiner Kriegsgefangenschaft in den Vereinigten Staaten — ein authentischer Neubeginn für Andersch, persönlich wie literarisch; fühlte er sich doch, seinen eigenen Worten nach, in der freien Atmosphäre des Lagers zum ersten Mal frei, konnte er doch endlich lesen und schreiben, was er wollte (tatsächlich wurden auch in der Lager-Zeitschrift *Der Ruf* einige seiner Texte, Kurzgeschichten und Essays, veröffentlicht).

Als letzte persönliche Texte werden zwei Fragmente von 1978 und 1980 analysiert. eine Art Zusammenfassung seiner Erinnerungen, noch einmal seine Erlebnisse während des Nationalsozialismus und der amerikanischen Kriegsgefangenschaft betreffend, aber auch seine Angehörigkeit zur *Gruppe 47* und die Zeitschrift *Der Ruf*, als deren Herausgeber er verantwortlich war, neben Reflexionen über andere Themen.

Außer den autobiografischen Texten werden auch die zahlreichen persönlichen Elemente in der Fiktion untersucht, die sich hinter Figuren und Handlungen verbergen, namentlich in den Romanen *Sansibar, Efraim* und *Winterspelt* und in der Erzahlung *Mein Verschwinden in Providence.*

Was die Textstruktur und die verwendeten Stilmittel betrifft, soll eine bestimmte Eigenart hervorgehoben werden: die unregelmäßige Verwendung der Personalpronomen, zwischen der ersten und dritten Person alternierend. Für diese erfand der Autor zwei verschiedene Figuren, die sein *alter ego* wurden. Die ersten

Texte, geschrieben zwischen 1944 und 1961, stellen den Held Werner Rott vor; ab 1961 ist Franz Kien der Protagonist von Andersch' Erfahrungen, namentlich während seiner Gefangenschaft. Im Nachwort zur letzten Geschichte Franz Kiens, *Der Vater eines Mörders* (1980) reflektierte Andersch ausführlich über die literarischen Verwandlungsprozesse seiner Erinnerungen und über die verschiedenen Darstellungsformen seiner Person. Er selbst kann nicht ganz verstehen, warum er für sich ab einem bestimmten Zeitpunkt diese Figur des Franz Kien erfunden hat. Schließlich gibt er seiner Überzeugung Ausdruck, daß die dritte Person eine einfachere und gleichzeitig authentischere Art ist, über sich selber die ganze Wahrheit zu sagen.

Kapitel IV hat eine globale Behandlung des Andersch' en Werks in Bezug auf einzelne Motive zum Gegenstand: die ästhetische Verwandlung seiner Anschauung von *Raum* und *Zeit*, der *Erinnerung* und der *Freiheit*; die Rolle der Kunst, des Künstlers und des Kunstgegenstandes in den verschiedenen Werken; das Verhältnis zwischen Kunst und Politik, Kunst und Geschichte. Diese kurze Darlegung läßt einen Schluß zu: Andersch' autobiografisches Werk ist keine traditionelle Autobiografie, eher zusammengesetzt aus einer Reihe unterschiedlicher Texte, deren Produktion keiner chronologischen Folge gehorcht, sondern von der Erinnerungsfähigkeit des Autors und seinem Drang zum Schreiben abhängt. Diese Geschichten behandeln nur einzelne Lebensmomente, die immer wieder literarischer Gegenstand zu verschiedenen Zeiten und in wechselnden Formen wurden.

Des Autors Ziel ist es, durch die literarische Metamorphose von Bruchstücken seiner Vergangenheit sich selbst zu begreifen und die Authentizität seines Ich zu enthüllen. Durch die Analyse seiner autobiografischen Texte wird also klar, wie und warum Andersch Schriftsteller wurde und wie Literatur eine wesentliche Rolle in seinem Leben spielte.

Ao Dr. Thomas Brysch, um agradecimento
pela correcção deste texto

529TD

# ERRATA

| Página | Linha | Onde se lê | Deve ler-se |
|---|---|---|---|
| XI | 13 | Die . | Der , |
| 30 | 25 | opinião que | opinião de que |
| 65 | 24 | Balzac | Flaubert |
| 148 | 8 | sub-intitulado | subintitulado |
| 150 | 6 | manuais | braçais |
| 154 | 5 | à | a |
| 180 | 19 | atribuindo-lhe | conferindo-lhe |
| 199 | 8 | microcosmos | microcosmo |
| 199 | 17 | destruiram | destruíram |
| 215 | 1 (NR) | reune | reúne |
| 225 | 14 | cortejo | cotejo |
| 227 | 10 | suíço | austríaco |
| 237 | 18 | supra mencionado | supramencionado |
| 242 | 19 | contém | contêm |
| 245 | 3 | factos | poetas |
| 257 | 5 | que | de que |
| 263 | 25 | malentendidos | mal-entendidos |
| 280 | 5 (NR) | diagese | diegese |
| 286 | 14 | estreitamente | estritamente |
| 289 | 17 (NR) | ocorreu | ocorreram |
| 321 | 8 | cadaveres | cadáveres |
| 324 | 24 | heroi | herói |
| 335 | 12 | Nesta | Esta |
| 338 | 25 | prespectiva | perspectiva |
| 341 | 28 | ascenção | ascensão |
| 345 | 22 | até a um | até um |
| 347 | 19 | de sobreleva | sobreleva |
| 377 | 17 | , se | ao |
| 394 | 6 (NR) | autodidáctico | autodidacta |
| 406 | 13 | de viagem | viagística |
| 406 | 15 | explicita-se melhor | escreve |
| 417 | 1 | implicita | indicia |
| 423 | 12 | implicita | inclui |
| 425 | 3 (NR) | 1946 | 1646 |
| 450 | 23 | impossível | possível |
| 470 | 5/6 | cumpre abordarmos | cumpre-nos abordar |
| 480 | 7 | metereológicos | meteorológicos |
| 481 | 9 | espontanea | espontânea |
| 481 | 19 | podemos designar de | já designámos como |
| 509 | 29 | explicita | explicam |
| 509 | 31 | esclarece | esclarecem |
| 511 | 5 | pois | antes pelo contrário : |
| 515 | 15 | de cór | de cor |
| 522 | 24 | geral questão que | geral que |
| 525 | 8 | sugere a | mostra a sua |
| 585 | 5 | questão | interrogação |
| 585 | 12 | ao contrário | por outro lado |
| 587 | 10 | A primeira designação | a designação "descrições" |
| 599 | 1 | adolescência, depois | adolescência e, |