GONÇALO JOSÉ V. P. E VILAS-BOAS

ASSISTENTE DA FACULDADE DE LETRAS DO PORTO
EX-BOLSEIRO DO INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

A TRILOGIA DE WOLFGANG KOEPPEN

UM DISCURSO DE RESISTÊNCIA

PORTO
1987

GONÇALO JOSÉ V. P. E VILAS-BOAS

ASSISTENTE DA FACULDADE DE LETRAS DO PORTO
EX-BOLSEIRO DO INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

A TRILOGIA DE WOLFGANG KOEPPEN

UM DISCURSO DE RESISTÊNCIA

PORTO
1987

Dissertação para doutoramento
apresentada à Faculdade de
Letras da Universidade do Porto

PREFÁCIO

O trabalho que aqui se apresenta constitui uma análise de três romances do pós-guerra do escritor alemão Wolfgang Koeppen.

Wolfgang Koeppen é um autor praticamente desconhecido em Portugal. Nascido em 1906, só se volta para a ficção em 1934, depois de ter exercido muitas actividades, das quais a mais importante foi a de jornalista cultural. Contudo, apenas se torna conhecido nos meios literários com os romances escritos entre 1951 e 1954 e que constituem o "corpus" desta tese: Tauben im Gras, Das Treibhaus e Der Tod in Rom. Depois desta incursão pelo romance, Koeppen abandona a ficção, escrevendo reportagens de viagens, entre 1958 e 1961 (Nach Russland und anderswohin, Amerikafahrt e Reisen nach Frankreich). Após um longo silêncio, só cortado por pequenos textos em prosa, alguns dos quais reunidos na colectânea Romanisches Café, de 1972, publica, em 1976, o texto ficcional com características autobiográficas Jugend. Em 1986, Marcel Reich Ranicki, em colaboração com Dagmar von Briel e Hans-Ulrich Treichel, edita as obras completas de Koeppen em seis volumes.

O reconhecimento do valor literário de Koeppen foi tardio[1]. Os seus dois romances publicados em 1934 (Eine unglückliche Liebe) e 1935 (Die Mauer schwankt) passaram totalmente despercebidos. Os três romances dos anos 50 tiveram inicialmente uma recepção negativa. E foi sobretudo nos anos 60, quando o autor já deixara de publicar obras ficcionais, que a crítica lhe começa a ser mais favorável. O clima literário havia mudado, passa-se a louvar Koeppen e são-lhe atribuídos vários prémios, apesar de quase nada publicar.

Só recentemente têm surgido obras sobre Koeppen. Datam de 1973 os primeiros estudos inteiramente dedicados ao autor: trata-se das monografias de Dietrich Erlach e de Manfred Koch. Seguiu-se, em

1978, um estudo de Jean-Paul Mauranges focando essencialmente a temática das viagens na obra do autor. Só nos anos 80 é que a Germanística internacional se voltou para Koeppen, com trabalhos que analisam aspectos temáticos globais (Richard Gunn, Hartmut Buchholz) ou parciais (Stanley Craven, Bernhard Uske) ou que traçam a evolução interior das personagens (Carole Hanbidge), ou que focam um ou outro romance em particular (Thomas Richner, Karl-Heinz Götze). A estes trabalhos juntam-se, naturalmente, vários artigos em revistas da especialidade.

Todos vêem em Wolfgang Koeppen um crítico da evolução sócio-política do pós-guerra da R.F.A., embora dando importância diferente a este facto. Em artigo anteriormente publicado, estudámos a questão de se considerar este autor como um autor político, precisamente pela sua incidência temática[2].

Nesta dissertação procuraremos mostrar que os três romances que nos ocupam constituem um discurso de resistência de Wolfgang Koeppen face a uma realidade histórica e social, em particular face a um discurso colectivo que representa valores de que Koeppen se distancia. Depois do silêncio (após 1935) como forma de luta contra o nacional-socialismo, o autor retoma a sua voz em 1951 para produzir um discurso muito crítico em relação aos valores dominantes nos primeiros anos da era de Adenauer. A ficção sob a forma do romance é o tipo de discurso que lhe parece mais adequado para exprimir a sua visão crítica. Essa crítica é transmitida quer pelas situações narrativas quer pela criação de personagens e figuras que resistem ou tentam resistir ao discurso colectivo, aos valores por ele transmitidos. Essas personagens procuram, cada um à sua maneira, a sua própria voz, mas a sociedade impede ou dificulta um discurso próprio. Os indivíduos acabam por ser vítimas da sua atitude de procura: querem realizar-se pela comunicação e o

resultado é incapacidade comunicativa, o que implica incapacidade de realização.

A nossa análise procurará mostrar que através do complexo temático e também da própria estrutura romanesca Koeppen transmite ao leitor uma visão da incomunicabilidade ou da dificuldade de comunicação verdadeira, que tem a sua razão de ser em factores quer exteriores quer interiores das diferentes personagens. A dificuldade ou impossibilidade comunicativa entre as personagens revela-se no difícil relacionamento entre elas e entre os seus mundos e os seus passados respectivos. Este facto só é consciente nas personagens com quem o narrador (e o autor abstracto) de um ou outro modo simpatizam. Como veremos, para o autor a verdadeira comunicação não corresponde à simples transmissão de palavras de um sujeito para outro, pois muitas vezes o comunicado não é mais do que a reprodução do discurso colectivo massificado. Para Koeppen há ainda alguma possibilidade de comunicação entre pessoas/personagens que partilham das mesmas preocupações estéticas e artísticas e que resistem, ou tentam resistir, de modos diferentes, aos valores dominantes.

Tendo em conta tudo isto, é natural que a recepção dos textos de Koeppen não tenha sido muito favorável numa época em que os discursos críticos não eram bem aceites. Tal justifica a posição de marginalidade do autor no panorama literário da República Federal da Alemanha na primeira metade dos anos 50 e que só nos anos 60 veio a diminuir. No capítulo 1 deste trabalho procuraremos, de modo muito sucinto, mostrar essa posição relativamente à produção literária do autor, sobretudo até 1955 e o modo como foi recepcionado pela crítica. Serão também apresentados alguns dados da recepção dos romances até aos nossos dias, mostrar a evolução operada na crítica face à obra koeppeniana.

A análise a que submeteremos o "corpus" deste trabalho obedece a determinados pressupostos teóricos e metodológicos sobre o funcionamento do texto literário, nomeadamente os ligados às teorias da comunicação narrativa, que apresentaremos no capítulo 2. O ponto central do modelo proposto e que foi sobretudo desenvolvido a partir das teorias de Dieter Janik e Aleksandra Okopień-Slawińska, reside na proposta de que a comunicação literária, quer intratextual quer extratextual, se processa em diferentes níveis, gerando-se um jogo de estratégias entre os vários níveis, que funciona como uma instrução de leitura. O leitor é levado a participar activamente na re-construção do texto, tendo em conta a estratégia global que preside a cada obra narrativa.

A parte central desta dissertação é preenchida pela análise dos três romances, dedicando um capítulo a cada romance (capítulos 3, 4 e 5). As análises obedecerão à seguinte ordem de apresentação:

1º - estudo do eixo comunicativo narrador-narratário, dado que é este o nível textual que os leitores reais contactam em primeiro lugar e porque é o nível discursivo hierarquicamente mais importante;

2º - em segundo lugar, estudaremos as estruturas topológicas e temporais dos romances, o que permitirá mostrar como os factores de espaço e tempo influenciam as condições de comunicação entre as personagens;

3º - em terceiro lugar, analisaremos as relações entre as personagens, focando as situações comunicativas em que participam e as consequências dessas situações.
Outras relações comunicativas entre personagens são desejadas mas não chegam a concretizar-se, limitando-se à autocomunicação; daremos um certo relevo a este aspecto, pois tais situações reflectem precisamente a di

ficuldade ou a impossibilidade de se conseguir uma verdadeira comunicação.

Seguir-se-á, no capítulo 6, a análise de alguns temas dominantes, que constituem o conteúdo quer da comunicação entre personagens, quer da autocomunicação. Este capítulo abordará a trilogia no seu conjunto, o que permitirá mostrar a semelhança temática dos três romances. Daremos um maior relevo ao tema do erotismo (muito referido pela crítica, mas ainda pouco estudado de forma sistemática), pois ele surge como complemento do tema da incomunicabilidade.

Um outro campo ligado à problemática da comunicação é o que diz respeito à relação dialógica entre o texto koeppeniano e outros textos literários e os mitos clássicos, o que ocupará o capítulo 7. Koeppen foi um grande leitor desde muito cedo, sempre ligou a sua própria vida à literatura. O diálogo existente entre o autor real e a literatura não poderia deixar de se reflectir na sua própria produção literária. Essa carga transtextual exige muito dos seus leitores porque os obriga a um diálogo com textos-outros através do romance que estão a ler. O mesmo se pode dizer dos mitos, que surgem desconstruídos na trilogia, pois o mundo já não parece apto para os manter vivos, esvaziando-os do sentido que tiveram ao longo dos tempos, como uma voz viva do passado. Quer a literatura quer o mito são vistos como discursos de resistência, de defesa da subjectividade face ao crescente materialismo e tecnicismo da sociedade.

No capítulo 8 analisaremos a relação entre o autor real e os seus textos, isto é, o modo como Koeppen está presente nos romances através das "consciências estruturantes" que são os autores abstractos. Simultaneamente, caracterizaremos os leitores implícitos dos romances, como parte das estratégias textuais do autor abstracto. Veremos que os três romances têm uma estrutura apelativa

semelhante, uma vez que são variações das mesmas ideias e temas.

Terminaremos o nosso trabalho com um estudo, ainda que não exaustivo, sobre o autor real Koeppen e o seu mundo, apenas na medida em que aspectos deste encontram expressão nos romances. Os romances não são autobiografias, mas, como o próprio autor refere:

> jeder Schriftsteller, der in dieser Art schreibt, arbeitet mit allem, was er schreibt, auch an seiner Biographie[4].

Neste capítulo 8 daremos essencialmente a voz ao próprio autor, tal como ele se referiu em textos não ficcionais e em entrevistas, quer a temas literários quer às condições do nosso tempo.

Aquando do início do nosso trabalho, só estavam publicadas as monografias já referidas de Erlach e Koch e o estudo de Maurange. À medida que íamos trabalhando, surgiram outros estudos, que fomos aproveitando e que por vezes levaram mesmo a alterações na estrutura desta dissertação, de modo a evitar repetições.

Como o plano acima exposto revela, o nosso estudo difere dos referidos, porque tenta mostrar de que modo a trilogia se constitui do ponto de vista temático e formal como um discurso de resistência, através da comunicação da incomunicabilidade. Koeppen apresenta trajectos de resistência, conseguida ou frustrada, e de "irresistência", de comunicação e de incomunicação.

Gostaríamos de agradecer a todos aqueles que directa ou indirectamente contribuiram para a elaboração deste trabalho. Em primeiro lugar, o nosso agradecimento vai para o Professor Doutor Olívio Caeiro que, além de nos ter dado a conhecer a obra de Koeppen, orientou o trabalho desde os primeiros esquemas até à fase final, lendo pacientemente as muitas folhas que ao longo dos anos lhe iam

sendo enviadas. Através das muitas discussões, o trabalho foi mudando de face, até chegar à sua versão definitiva.

Gostaríamos também de agradecer à Professora Doutora Maria Manuela Gouveia Delille, que nos últimos anos tem orientado cientificamente o Instituto de Estudos Germanísticos da Faculdade de Letras do Porto, sucedendo nessa actividade ao Professor Doutor Olívio Caeiro. Das discussões sobre aspectos teóricos e metodológicos da abordagem do texto literário, surgiram muitas sugestões que utilizámos neste trabalho.

Na fase inicial, o apoio dos Prof. Doutores Jochen Vogt e Erhard Schütz, da Universidade de Essen, foi também importante, nomeadamente no que diz respeito a material bibliográfico e a questões de metodologia. Queremos agradecer ao DAAD a bolsa que nos atribuiu em 1983 e que permitiu a nossa estadia em Essen e a compilação de documentação bibliográfica relativamente à recepção de Koeppen, efectuada sobretudo no "Zeitungsarchiv" de Dortmund.

O nosso agradecimento vai também para o Instituto Nacional de Investigação Científica, pela concessão da equiparação a bolseiro entre 1981 e 1984 e de um subsídio para a execução gráfica desta dissertação e dos restantes textos elaborados para a prestação das provas de doutoramento.

Um agradecimento também aos colegas do Instituto de Estudos Germanísticos pelo interesse com que seguiram a evolução desta tese.

Por último, gostaria de agradecer à minha mulher todo o apoio e ajuda, sobretudo na redacção da dissertação e o seu constante incentivo para o avanço do trabalho.

NOTAS

1 - Marcel Reich-Ranicki, um dos críticos que mais tem contribuído para a divulgação de Koeppen, sendo mesmo o responsável, como se disse, pela edição das suas obras completas, referia, num artigo sobre a literatura alemã, "Die Ichbesessenheit ist nützlich": "Aber Koeppen Trilogie, die wir heute zu den Höhenpunkten der deutschen Epik nach 1945 zählen, war damals ziemlich erfolglos und wurde von den meisten Kritikern entweder ignoriert oder abgelehnt" (6.10.1982). O mesmo crítico escreveu, no mesmo jornal, aquando do 80º aniversário do autor: "Wer vor einem Vierteljahrhundert entschieden für Koeppens Deutschland-Trilogie plädierte, fand wenig Zustimmung, wer es heute tut, rennt offene Türen ein" (21.6.1986).

2 - G. Vilas-Boas, "Wolfgang Koeppen - um escritor político?", 1985, pp. 121-138.

3 - Erlach vê estes romances tendo como base a "Kommunikationslosigkeit und Einsamkeit" (1975, p. 263); Buchholz vê-os como "Dokumente der nicht vollzogenen oder missglückten Kommunikation" (1982, p. 75); por seu lado, Peters diz que nos romances "wird gezeigt, dass die jeweiligen Protagonisten an ihrer Unfähigkeit zur Kommunikation scheitern" (1977, p. 315).

4 - Koeppen numa entrevista a Claus Hebell, 11/12.10.1980.

CHAVE DAS SIGLAS UTILIZADAS

UL - Eine unglückliche Liebe

MS - Die Mauer schwankt

TG - Tauben im Gras

TH - Das Treibhaus

TR - Der Tod in Rom

CAPÍTULO 1

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO-LITERÁRIO E RECEPÇÃO DA TRILOGIA DE KOEPPEN

1.1. A POSIÇÃO DE WOLFGANG KOEPPEN NA LITERATURA ALEMÃ OCIDENTAL DOS ANOS 50

Wolfgang Koeppen publica os seus dois primeiros romances em 1934 e 1935, Eine unglückliche Liebe e Die Mauer Schwankt, respectivamente, e é só depois de 16 anos de silêncio, em 1951, que recomeça a escrever. Tal como nesse primeiro momento, Koeppen volta a ser um autor incompreendido, ainda que por razões diferentes.

Para se perceber a razão deste desfazamento entre o autor, a comunidade literária e o público leitor é necessário integrá-lo na produção literária da Alemanha Ocidental nos anos 50, o que faremos neste local de modo muito sucinto, limitando-nos aos aspectos que nos interessa salientar.

1945 representa uma grande mudança para a vida política, social, económica e cultural da Alemanha. Interessa-nos sobretudo o significado dessa data para a literatura alemã produzida nos sectores ocidentais do país que darão origem à R.F.A., em 1949.

O ano de 1945 constitui um corte com a prática literária oficial produzida desde 1933[1]. Mas não representa a abolição de todas as práticas de escrita anteriores. De facto, muitos autores que publicaram entre 1945 e 1960 já haviam publicado anteriormente, não representando a sua produção do pós-guerra novos caminhos literários, nem sob o ponto de vista formal, nem sob o ponto de vista temático, ainda que as condições de produção se tivessem modificado radicalmente.

Alguns autores tinham abandonado a Alemanha por causa da ascensão de Hitler ao poder. Após o fim da guerra, vários deles regres

saram a um ou a outro sector alemão e outros preferiram não regressar. Thomas Mann, Alfred Döblin, Carl Zuckmayer, só para citar alguns, optaram pelo regresso, quer para a Alemanha Ocidental, quer para a Suíça. A sua aceitação não foi sempre pacífica, tanto por parte dos autores que não tinham abandonado o país, como por parte do público. Thomas Mann foi um dos poucos autores regressados do exílio que teve grande importância na literatura alemã ocidental do pós-guerra. Mas este autor só se decidiu a regressar em 1952, e mesmo assim, preferiu estabelecer a sua residência na Suíça. Os livros que publicou após 1945, como Doktor Faustus, 1947, Der Erwählte, 1951, ou Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, 1954, tiveram grande audiência entre o público alemão. O mesmo se pode dizer de um outro autor, exilado na Suíça, mas que pouco escreveu depois de 1945, tendo, contudo, a sua obra anterior atingido um vasto público: trata-se de Hermann Hesse. A esta sua divulgação não será estranha a atribuição do Prémio Nobel da Literatura em 1946.

Maior importância literária do que os autores do exílio e dele regressados, tiveram os escritores que tinham ficado na Alemanha durante os doze anos de Hitler, fechados dentro da sua pequena comunidade literária, não afecta ao regime, e cortados os contactos com colegas de outras nacionalidades. São os autores da chamada "Innere Emigration". Nas suas obras há uma continuidade entre o que produziram durante a República de Weimar e o que publicaram após 45. É uma literatura com um certo carácter escapista, que não é virada para a crítica do presente, estando interessada sobretudo na procura de uma verdade só atingível no interior do Homem, longe da realidade empírica.

1945 não representa um começo para estes autores e marca mesmo uma certa decepção, por verem que os valores espirituais conti-

nuam arredados da população, excessivamente preocupada com o bem-estar material. O pessimismo cultural encontrará eco em muitos autores deste grupo.

As suas obras não correspondem, contudo, a uma uniformidade de critérios estéticos, temáticos ou filosóficos. Alguns situam-se na linha do humanismo cristão, como Gertrud von Le Fort, Albrecht Goes, Reinhold Schneider, Werner Bergengruen. Outros integram-se no que se veio a chamar "realismo mágico" e que Schäfer caracteriza como uma corrente existencialista[2] e que continuará nos anos 50. São autores voltados mais para a realidade interior do que para a exterior. Tentam captar o que está por detrás da realidade visível, pois também o lado invisível, irracional, faz parte da realidade e tem que encontrar a sua expressão. Não escaparam à influência do existencialismo e mesmo do surrealismo, como também se notam marcas de autores como Franz Kafka, autor que teve, aliás, uma grande recepção na Alemanha através duma perspectiva existencialista: Elisabeth Langgässer, com Unauslöschliches Siegel, de 1946, Ernst Kreuder, com Die Gesellschaft vom Dachboden, de 1946, e Die Unauffindbaren, de 1948, Hermann Kasack, com Die Stadt hinter dem Strom, Hans Erich Nossack, influenciado por Camus, com Nekya, de 1947, Interview mit dem Tod, de 1948, e Der jüngere Bruder, de 1948, são alguns exemplos de autores com obras publicadas antes de 1945 e de um ou outro modo ligados à "Emigração Interior", apesar da sua diversidade[3]. É notória uma certa demonização da história, compreensível se se tomar em conta a vivência recente desses autores.

A poesia da natureza, muito desenvolvida durante a "Emigração Interior", afastou-se da linha geralmente conservadora, que fugia para o abstracto, para o descomprometimento com o presente. Alguns poetas, de ambas as Alemanhas, continuaram ligados a esse tipo de poesia, só que passaram a relacionar a natureza com o social,

através da descrição da paisagem do presente histórico, onde a morte e as ruínas se tinham tornado parte integrante. Günter Eich, Karl Krolow, Wilhelm Lehmann, Peter Huchel, fazem parte deste grupo de poetas.

Outros escritores, inicialmente ligados ao nacional-socialismo, mas acabando por dele se distanciar, continuaram na linha de escrita anteriormente encetada. Refira-se sobretudo Gottfried Benn e Ernst Jünger, que foram autores com um grande número de leitores no pós-guerra. Ambos tomam posição contra a mediocridade do mundo que os rodeia, defendendo posições elitistas. Benn só acreditava no poder da forma, distanciando-se dos valores culturais do seu próprio tempo. Ernst Jünger louvou as virtudes do verdadeiro soldado, do indivíduo face à barbárie colectiva. Em Heliopolis (1949) Jünger cria uma das poucas utopias positivas da literatura alemã do pós-guerra; neste romance, vislumbra-se uma saída para o homem, ainda que a nível do escapismo, dentro de uma visão humanista cristã conservadora.

Alguns autores ligados ao nacional-socialismo continuaram a escrever, conseguindo, aliás, alcançar grande popularidade: estão neste caso as obras de um Edwin Dwinger, de um Hans Grimm, de um Erwin Kolbenheyer. A literatura de guerra, como a de Hugo Hartung, sem estabelecer pontes entre o passado e o presente, tinha também uma grande aceitação[4].

Os autores acima mencionados, assim como outros que se podem integrar no mesmo tipo de produção literária, foram os mais lidos na Alemanha Ocidental. Tinham um nome, tinham uma tradição a que se agarrar e, sobretudo, distanciavam-se do presente, da crítica à realidade concreta, o que correspondia aos desejos de grande parte do público leitor.

Além dos autores com passado literário, surge uma nova geração de escritores que ainda nada tinha publicado. É uma geração mar-

cada pela guerra e pelas suas consequências.

Wolfgang Borchert é o paradigma dessa geração, a que se deve também acrescentar Wolfdietrich Schnurre e Heinrich Böll. Falou-se de "Trümmerliteratur", Weyrauch refere-se a "Kahlschlag" (alusão ao corte radical das florestas feito pelos aliados, para aquecer as populações), vive-se a "Stunde Null" - mas estes termos só são válidos para essa geração, não para o panorama global da literatura alemã ocidental. Esta nova geração caracterizava-se sobretudo pelo "totaler Ideologieverdacht", para utilizar um termo de Hans Mayer[5], e que vai ser também um traço da literatura dos anos 50. A produção literária desta nova geração de escritores, a que se juntam alguns com obra anteriormente publicada, estava condicionada pelo país em ruínas e pelo desejo de se limitar à inventariação ("Bestandsaufnahme"), sem tomada de posição aberta, daquilo que observam (recordemo-nos do poema "Inventur", de Günter Eich). Não se trata contudo de um começo a partir do zero, como pretendiam. É fácil traçar linhas de convergência com o expressionismo e com a literatura da República de Weimar, sobretudo nos romances dos finais dos anos 40 e dos anos 50. Este período caracteriza-se também por uma linguagem simples e directa, como reacção ao abuso que os nacional-socialistas dela fizeram. Borchert escreveu, em "Das ist unser Manifest": "Wir brauchen keine Dichter mit guter Grammatik"[5a].

Os escritores desta nova geração têm muitos pontos de contacto com a literatura norte-americana, sobretudo Hemingway e Faulkner, mas também com o existencialismo francês de Camus, Sartre, Marcel. É o início de uma rica produção de contos, na linha da "short story" americana, um tipo de texto mais adequado para exprimir vivências parcelares, sem aprofundar as suas causas. São narrativas de início e fim abertos, focando aspectos isolados de experiências vividas pelos próprios autores ou pelas personagens que criam.

Muitos escritores ligar-se-ão ao Grupo 47, fundado por Hans Werner Richter e Alfred Andersch. Contudo, no grupo não havia qualquer vínculo ideológico ou estético. Há, todavia, alguns traços comuns: um deles é a grande importância dada ao lado estético. Orientam-se por modelos da literatura mundial, voltam-se para temas novos, incluindo a realidade alemã. Endres caracteriza a atitude deste grupo como a recusa de uma literatura afirmativa pois estão ligados à "Idee des grossen klassischen Liberalismus des Geistes"[6].

Este grupo terá uma grande importância para a vida literária da R.F.A.. Mas só a pouco e pouco as obras destes escritores vão sendo conhecidas do vasto público. Era um público difícil, interessado sobretudo na "literatura de consolação"[7], que quer esquecer o seu passado recente e não se quer culpabilizar pelo que acontecera. A política de Adenauer segue esse desejo público: trata-se de reconstruir o país, torná-lo de novo uma nação de que se pudessem orgulhar, um país forte, olhando para a frente, sem precisar de se sentir culpado. Já antes, durante o período da administração das potências aliadas, e apesar da "re-education", alguns alemães conotados com o antigo regime começavam a reganhar poder, o mesmo não acontecendo com muitos dos que regressaram do exílio.

Foi um período de censura interna, em que o tipo de literatura permitida por essas potências era preferencialmente a que ignorava o passado, como se nada tivesse acontecido[8].

A Alemanha, politicamente independente, mantinha fortes ligações com os interesses norte-americanos. Interessava-lhe uma reconstrução rápida, o que implicava grandes sacrifícios por parte das populações. Algumas medidas menos populares eram defendidas em nome da segurança face ao inimigo do outro lado da fronteira, especialmente as relativas à remilitarização. O clima de guerra-fria estava bem instaurado entre a população, o que dificultava o diálogo entre pessoas de

opiniões diferentes. Como nota Endres:

> Die feindlichen Beziehungen zwischen den Ja-Sagern und den Nein-Sagern hatte die erste Ära unserer jungen Bundesrepublik geprägt[9].

O aspecto cultural é descurado, o país torna-se numa sociedade de pouco tolerante, onde qualquer crítica era vista como proveniente de algum simpatizante do comunismo. Pretende-se uma despolitização da vida social, o que abrange também a vida cultural[10]. Um dos aspectos mais salientes desta atitude é o que se denominou de "unbewältigte Vergangenheit" - questionar o passado implicava também questionar o presente, pelo que interessava silenciar quem quisesse falar desse passado[11]. Pretendia-se uma sociedade sem memória, preocupada só com a recuperação económica e com o bem-estar.

Esta política não podia deixar de influenciar a produção literária. O público leitor não se queria ver lembrado do seu passado, mas também não estava interessado nas críticas ao presente, que ele construia com tantos sacrifícios. O que se apreciava na literatura eram as "sprachkünstlerische Finessen und Kapriolen"[12]. No próprio Grupo 47, em 1949, não se perguntava "Was schreibst Du", mas "Wie schreibst Du"[13].

Günter Grass, num discurso proferido em Berlim aquando do 40º aniversário da derrota alemã, disse:

> Die fünfziger Jahre waren geprägt von Verdrängung. Die Abkehr von der Wirklichkeit als Stilprinzip. Nur nicht deutlich werden[14].

Os autores do Grupo 47 centravam as suas obras no mundo que tinham vivido, a guerra e as suas consequências, questionando posições tomadas nesse tempo. O presente alemão e as suas relações com o passado ainda não era tema prioritário para a maioria destes escritores[15].

Contudo, a realidade da política restaurativa de Adenauer vai entrando na literatura: já em 1951 Paul Schallück criticava a política alemã a partir da situação dos estudantes, no seu romance Wenn man aufhören konnte zu lügen.

Mas é sobretudo com Koeppen que este presente histórico se torna tema central de obras literárias, através dos seus romances Tauben im Gras (1951), Das Treibhaus (1953) e Der Tod in Rom (1954). Este facto leva a que este autor seja considerado como o romancista dos primeiros anos da época de Adenauer[16].

Heinrich Böll só em 1953 se volta para temas da realidade alemã-ocidental, preocupando-se com a sorte dos indivíduos naquela sociedade, como no romance Und sagte kein einziges Wort (1953), e Haus ohne Hüter (1954), mas é sobretudo com Billard um halbzehn (1959) que o presente e as suas ligações ao passado entram definitivamente na temática romanesca do autor. Em contos publicados durante a segunda metade dos anos 50, Böll tematiza essa sociedade, sempre da perspectiva de alguém que se sente oprimido por ela e que exerce as suas pequenas resistências para não se deixar absorver pela grande máquina.

Martin Walser, que se doutorara com uma tese sobre Kafka e que se estreou na vida literária com contos na linha daquele autor - Ein Flugzeug über dem Haus und andere Geschichten (1954) - escreve em 1957 o romance Ehen in Philippsburg, onde a crítica social é patente. Também Schlussball (1958) de Gerd Gaiser, Die Blechtrommel (1959) de Grass, Engelbert Reinecke (1959) de Paul Schallück, Mutmassungen über Jakob (1959) de Uwe Johnson ou Die Rote (1960), de Alfred Andersch reflectem o presente, ainda que de modos e perspectivas muito diferentes.

Uma das preocupações de alguns destes autores, como Böll e Grass, é a constatação de uma continuidade do nacional-socialismo até à Alemanha de Adenauer, tema esse que já tinha sido abordado por Koeppen e que lhe

mereceu, como veremos, duras críticas. A atitude consumista, a vida apressada e estandardizada, onde os indivíduos têm pouco tempo para si, o desejo de fuga à realidade através de romances, revistas ou filmes triviais, fornecedores de sonhos baratos, e o refúgio numa "pseudo"-moral rígida e pouco tolerante são aspectos que vemos presentes nos romances de Koeppen, de Böll, de Nossack.

Segundo H. Böll,

> als die Wiederaufrüstung propagiert wurde, da fing doch ein gewisses Stadium des Sich-Verantwortlich-Fühlens an[17].

De facto, os best-sellers da época não são os romances dos autores do Grupo 47, nem de Koeppen, mas os romances apologéticos da Guerra, do soldado heroicizado de H. H. Kirst ou de H. G. Konsalik. Os romances de Böll, Gaiser ou Andersch, onde a guerra surge abertamente como um factor de desumanização, têm um público muito mais reduzido.

A heroicização do soldado, a correspondente desculpabilização da guerra e a política de remilitarização da Alemanha levada a cabo pela administração de Adenauer não podiam deixar de preocupar os escritores do Grupo 47. Isto justifica o facto de eles se voltarem cada vez mais para os temas do presente alemão, como já fizera Koeppen, um pouco antes dos outros.

A burguesia foi atacada em muitos dos seus aspectos pelos romancistas desta época. Um desses foi Max Frisch, que conseguiu um grande êxito com Stiller (1954) e depois com Homo Faber (1957). Mas a crítica de Frisch era aceite pela burguesia alemã por várias razões: vinha de além fronteiras, criticava de modo indirecto e nenhuma instituição alemã é nomeada explicitamente.

De facto, a literatura dos anos 50, sobretudo na primeira metade da década, é uma literatura com poucas aberturas para o futuro,

é como uma renúncia à utopia, apesar de se insistir na sua necessidade. É uma literatura onde a crítica tinha sobretudo como alvo o esvaziamento de sentido da existência humana e não tanto a situação concreta da R.F.A., ainda que esta esteja sempre presente.

Esta síntese, longe de estar completa, pretende mostrar alguns aspectos da produção literária alemã-ocidental, no pós-guerra, para melhor se compreender a posição à parte que Wolfgang Koeppen assume nesse período: por um lado, antecipa-se no que diz respeito ao tratamento de temas do seu presente histórico e, por outro lado, é um autor que representa o fim de uma determinada literatura humanista crítica, ligada aos anos 20.

De facto, Koeppen dificilmente se integra em qualquer dos grupos apresentados, apesar de com eles ter alguns pontos em comum. Foi um autor marginal face aos vários "grupos" em que se ordenaram os autores alemães na história da literatura. Não se exilou e durante o período nacional-socialista publicou os dois romances já referidos, após o que se calou como escritor. A sua produção daquele período e do pós-guerra não permitem ligá-lo à "Emigração Interior". Essas duas obras interessam-nos sobretudo como termo de comparação em relação à produção romanesca dos anos 50[19].

O próprio facto de ter obra publicada anteriormente exclui-o da geração da "Stunde Null" e da "TrÜmmerliteratur". Por outro lado, não se integrou no Grupo 47. Com estes novos escritores partilha do "totaler Ideologieverdacht" e da desilusão face à política restaurativa de Adenauer, que representava para eles a morte dos seus sonhos de uma sociedade diferente.

É de notar que Koeppen foi dos escritores com obra publicada antes de 1945 o que retomou mais tarde a sua produção. A maior parte deles recomeçou a publicar logo após o final da guerra ou nos anos se-

guintes. Koeppen só o volta a fazer em 1951. Depois da guerra, parece não ter encontrado nem a sua linguagem, nem o seu mundo, nem as suas esperanças[20].

A guerra e o nacional-socialismo tinham-no traumatizado de tal maneira que não se sente capaz de tematizar essas vivências, como o fazem muitos outros escritores, que partem das experiências na guerra e do regresso às suas casas, vindos dos campos de batalhas ou das prisões.

Além disso, os três romances dos anos 50, que passaremos a referir como uma trilogia[21], constituem uma excepção à produção literária da primeira metade da década. Já não o seriam tanto se essas obras tivessem aparecido no final da década. É que quando os outros escritores, cada um a seu modo, começam a tratar problemas que preocuparam Koeppen na primeira metade do decénio, este autor volta-se para uma literatura totalmente descomprometida, para os relatos de viagens, a partir das suas "empfindsame Reisen", como ele as denomina no subtítulo da primeira colectânea, Nach Russland und anderswohin, de 1958.

1.2. A RECEPÇÃO DOS ROMANCES DO PÓS-GUERRA

Antes de entrarmos na análise da trilogia, que será o objecto central desta tese, vamos referir alguns aspectos da sua recepção, quer a nível editorial, quer a nível da crítica e estudos académicos. Esta abordagem sucinta serve para situar Koeppen face à instituição literária e para mostrar que, também a nível da recepção, o autor foi marginalizado quer pela crítica quer pelo público.

1.2.1. A recepção a nível editorial[22]

As obras de Wolfgang Koeppen nunca atingiram grandes tira-

gens, uma vez que é um autor que não se integrou nas práticas do seu tempo[23]. Os seus romances não são de leitura fácil, o que impediu um grande sucesso comercial. Retrospectivamente, o autor comenta esse facto da seguinte maneira:

> Die beiden ersten Nachkriegsbücher, Tauben im Gras und Das Treibhaus, stiessen beim deutschen Buchhandel, bei den deutschen Lesern und bei der Kritik auf allgemeines Unverständnis. Mein Stil, meine Schreibweise und auch inhaltlich manches ärgerte die Leute, stiess sie ab, besonders die Buchhändler, die hielten gar nichts von mir (...). Dann kam der Tod in Rom, der wurde nun schon begleitet von den Werken der Bundesrepublik und einem Bekanntwerden der ausländischen Literatur, von der die Leute, die nur im Dritten Reich gelebt, nichts gewusst hatten, und ich war nicht mehr ein Wesen vom Mond, das heruntergekommen war, das neue Buch wurde ernster, normal kritisch gewürdigt[24].

Tauben im Gras teve, em duas edições da Scherz und Goverts, uma tiragem de 6.500 exemplares. As edições de bolso de 1956 da Non-Stop-Bücherei e de 1966 da Fischer Bücherei não foram muito além daquela cifra. Na Bibliothek Suhrkamp, nas edições de 1974 e 1979, teve uma tiragem de 11.000 exemplares. A Suhrkamp relançou o romance em livro de bolso em 1980, reeditou-o em 1984, totalizando, nesta colecção, 26.000 exemplares.

Das Treibhaus teve, no início, uma venda relativamente grande, de 12.000 exemplares, por ter sido apresentado como um romance-chave, rodeado de um certo escândalo, o que levou a três edições no ano da sua publicação, 1953. Em 1955 surge em edição de bolso da Non-Stop-Bücherei, só voltando a ser reeditado em 1972, desta feita pela Suhrkamp. Esta edição de bolso teve, até 1984, uma tiragem de 46.000

exemplares, ao mesmo tempo que se mantinha à disposição do público a edição de 1980 da Bibliothek Suhrkamp.

Quanto a Der Tod in Rom,os números voltam a baixar; teve uma edição única da Goverts de 6.000 exemplares, em 1954. Só voltou a ser publicado, na R.F.A.[25] em 1963, pela Fischer. Em 1971 a dtv publica-o em livro de bolso e em 1975 é a Suhrkamp que se encarrega da reedição do romance, também em livro de bolso, que até 1982, data da edição actualmente à venda, teve uma tiragem de 32.000 exemplares.

A estas edições temos que acrescentar a edição conjunta dos três romances, em 1969 pela Goverts e pelo Deutscher Bücherbund e em 1972 pela Suhrkamp, reeditada em 1978, com um total de 6.000 exemplares.

Quanto ao seu volume de contos, Romanisches Café, de 1972, alcançou até 1984 uma tiragem de 22.500 exemplares.

Os números disponíveis apontam portanto para pequenas tiragens dos seus romances.

Os relatos de viagens tiveram um maior êxito inicial. Assim, Nach Russland und anderswohin teve uma tiragem inicial de 16.000 exemplares, em 1958, e em 1983, a edição de bolso da Suhrkamp não ultrapassava os 17.000 exemplares, enquanto Reisen nach Frankreich, de 1961, nesta mesma colecção, atingia em 1981 os 14.000 exemplares.

Para terminar esta apresentação da recepção, a nível editorial, na R.F.A., refira-se que o volume de prosa de carácter autobiográfico Jugend, de 1976, conseguiu até 1982 uma tiragem de 45.000 exemplares.

Em Maio de 1986 foi publicada uma edição das suas obras completas, em seis volumes, da responsabilidade de Marcel Reich-Ranicki.

Para se ter uma ideia do que representam os números acima referidos, comparemo-los com os do romance Stiller (1954), de Max

Frisch, que só na colecção Suhrkamp em 1982 tinha uma tiragem de 400.000 exemplares ou ainda Die Blechtrommel, (1959), de Günter Grass que na edição de bolso da Luchterhand, de 1974 a 1980, ia já na 16a. edição; Billard um halbzehn, de Heinrich Böll, na edição dtv, até 1982 em 11 edições teve uma tiragem de 255.000 exemplares, enquanto Gruppenbild mit Dame, na sua edição de bolso, também na dtv, em dois anos atingiu 4 edições com uma tiragem de 160.000 exemplares.

Nenhum romance de Koeppen atingiu os 100.000 exemplares, o que demonstra que é um autor que não conseguiu atingir um público vasto.

O mesmo se pode afirmar relativamente às traduções. Este autor é, de facto, muito pouco conhecido fora da R.F.A..

Tauben im Gras só foi traduzido em francês, com uma edição única em 1953; Das Treibhaus foi traduzido em 1961 em húngaro, em 1966 em russo, em 1968 em letónio e em 1972 em polaco; o romance mais traduzido, ainda assim, foi Der Tod in Rom: já em 1956 aparecia na Inglaterra, com uma 2a. edição em 1961; em 1957 em polaco, em 1958 em servo-croata, em 1959 em italiano, em 1960 e 1967 em húngaro, em 1962 em francês, em 1964 em holandês, em 1966 em eslovaco e ucraniano, em 1967 em letónio e búlgaro, em 1968 em estónio, em 1977 em lituano, em 1978 em russo e em 1979 em jugoslavo.

Os três romances em conjunto foram ainda publicados em russo em 1972 e 1980 e em esloveno, numa edição de 1981, surgem os dois últimos romances, a que se junta o texto de características autobiográficas Jugend. Este texto, por sua vez, foi traduzido para polaco, em 1978, para francês em 1979 e para checo em 1981.

Sem dúvida que estes números apontam para uma recepção relativamente reduzida, ainda que o interesse pelo autor se mantenha vivo,

o que é testemunhado pelas constantes reedições da Suhrkamp Taschenbuch, além de inúmeros artigos e estudos sobre a sua obra. É também significativo o elevado número de prémios com que tem sido distinguido: em 1961, o prémio do Kulturkreis im Bundesverband der Deustschen Industrie e o Förderungspreis für Literatur der Landeshauptstadt München; em 1962, o prémio Büchner; em 1965, o Literaturpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, de Munique; em 1967, o Immermann-Preis e o da Stiftung zur Förderung des Schriftums, de Munique; em 1971, o prémio Andreas-Gryphius; em 1974, o Förderpreis der Stadt Bergen-Enkheim; em 1982 o Kultureller Ehrenpreis der Landeshauptstadt München. Em 1984, é-lhe entregue o prémio Arno Schmidt. É de referir ainda que em 1982 foi convidado para fazer as "Frankfurter Vorlesungen für Poetik", na Universidade de Frankfurt/M[26].

1.2.2. A recepção crítica nos jornais e revistas contemporâneos das primeiras edições da trilogia

Interessa-nos agora analisar a recepção crítica (recensões e críticas literárias) que os três romances tiveram a nível de jornais e revistas culturais. Esses textos são o primeiro momento objectivado da recepção das obras em questão, passível de influenciar, por um lado, a própria leitura empírica do público leitor, e, por outro lado, de modo indirecto, a produção subsequente do autor.

São, por isso, documentos de uma comunicação contemporânea da publicação dos romances, reacção dialógica a textos, que, no caso de Koeppen, irá provocar também outros textos de crítica à crítica.

Tauben im Gras

A reacção ao romance foi relativamente positiva, ainda que muitos críticos o tenham pura e simplesmente ignorado[27].

Claramente negativa foi a crítica de Hans Schwab-Felisch

por considerar que tudo se move numa atmosfera mórbida, sem força, marcado por um pessimismo sem "substantielle Grösse"[28]. Rudolf Krämer-Badoni reage também negativamente por encontrar no romance um tom moralista, não orientado para nenhuma direcção em particular[29].

Numa recensão de Der Tod in Rom, Detmar Sarnetzki diz que em toda a produção de Koeppen só encontra em Tauben im Gras algumas figuras decentes, mas "ausgerechnet ein paar humanitär gesinnte USA-Neger-Soldaten!!"[30].

Das recensões referidas ressalta um aspecto comum: os críticos assinalam a coragem de Koeppen de enfrentar a realidade, num momento em que a literatura estava de um modo geral desinteressada do contexto que envolvia os escritores. O próprio Schwab-Felisch, apesar da sua posição negativa, não foge a este louvor: "Ein mutiges Unterfangen bleibt Koeppens Roman immerhin...".

Wolfgang von Einsiedel refere que Koeppen nem acusa nem se queixa, mas regista, dá voz ao que vê. É vítima e testemunha de acontecimentos catastróficos[31].

Heinz Schöffler, por sua vez, afirma que

> Zeitgeschichte ist für ihn das Zugleich und Ineinander von Seelengeschichte und zivilisatorischer Kulisse, nicht das Eine oder Andere, sondern beides zusammen[32].

Para Karl Korn, o livro não é só um documento do seu tempo, é também uma obra atravessada pelo sarcasmo, pelo "pathos". É "eine stumme Klage um die grosse Gefahr, in der wir schweben..."[33].

Axel Kaun louva a coragem de Koeppen de mostrar a realidade nua e crua, em que os homens aparecem como bolas de jogo dos poderes[34].

Gerhard Hering, por sua vez, refere a força da crítica social do romance, onde os homens surgem como as pombas do poema de Gertrude Stein, além de assinalar o papel de Cassandra, que surge refor-

çado pela montagem de títulos de jornais[35].

Horst Rüdiger vê em Tauben im Gras o romance que liberta a literatura alemã do provincianismo que a assolava. Referindo o aspecto de crítica social, diz:

> Doch das Buch Koeppens erschöpft sich nicht in der Angst- und Schreckenspsychose, die wir nun schon zum Überdruss gewohnt sind, sondern es lässt einen Spalt Hoffnung[36].

Walter Schürenberg refere a importância das forças do destino, quer no presente, quer no passado. E louva a capacidade e o domínio técnico do romancista[37].

O aspecto formal é também um dos aspectos focados em quase todas as recensões, sobretudo na de Von Einsiedel. Referem-se possíveis influências, situando Koeppen na linha de um James Joyce, de um Alfred Döblin, de um John Dos Passos, de uma Virginia Woolf.

Wolfgang Koeppen reagiu a algumas críticas, como a do Münchner Merkur, de 29.01.1952, onde se perguntava se é defensável sob o ponto de vista moral permitir que o escritor alargue o buraco da fechadura, para melhor ver o que se passa na privacidade do lar alemão[38]. No artigo "Die elenden Skribenten", Koeppen defende-se, dizendo que

> Dabei wollte ich nur einen Tag meiner Zeit einfangen, die Zeit und ihre Menschen beschreiben, wie ich sie sehe und empfinde...[39]

Não se trata, portanto, de "vasculhar" a vida privada de indivíduos, pois a cada uma das suas figuras correspondem "mehrere Bewerber, mehrere angebliche Urbilder"[40], como ele próprio notou a partir de várias reacções de que teve conhecimento, em que muitos se viam visados por uma e mesma figura romanesca. Para o autor, não são necessárias máquinas fotográficas ou binóculos; basta-lhe estar em ca

sa, à mesa, para ver o que se passa à sua volta[41]. Este tipo de reacções levou-o a incluir um prefácio, na 2a. edição, onde explica que a sua obra tem o tempo histórico como ponto de partida e não indivíduos[42].

Das Treibhaus

Este segundo romance conheceu condições de recepção diferentes das do primeiro. A editora Scherz und Goverts esteve um pouco na origem de um mal-entendido que se gerou à volta do romance, ligando, no texto da capa, o seu conteúdo a uma matéria muito actual ao tempo da sua publicação, apontando, assim, para que o livro fosse lido como um romance-chave.

O livro "caiu" como uma bomba na paisagem literária alemã. As críticas - registaram-se mais de 25[43] - são geralmente negativas, exceptuando o louvor incondicional em alguns pequenos jornais de província[44].

Várias críticas anónimas atacam mais o autor do que a própria obra. O tom geral é de ódio e indignação, como a do jesuíta H. Becker, que refere o romance como "die Kitzeleien in einer verwahrlosten Bedürfnisanstalt"[45]. Para o crítico anónimo da "National-Zeitung", de Basileia, o romance é um panfleto político, para ele o livro "... geht dem Leser so auf die Nerven, dass er nur noch angeekelt das Buch aus der Hand legt"[46]. Outro crítico anónimo nota que o romance não tem ironia, não é satírico, mas tão somente um "Gallenleiden"[47]. Outra crítica anónima vê o autor como um "fieberkranker, der nur das Üble sieht"[48]. E o crítico Klaus Harpprecht chega a afirmar que preferia que não houvesse literatura a ela continuar assim[49].

Muitos consideram o escritor como alguém cheio de ressentimentos[50]. Fritz René Allemann segue o mesmo tipo de crítica, afirmando que

> die Wirkung des Buches ist also nichts anderes als das

> Ergebnis einer vielleicht geschickten, aber im Grunde tief erschreckenden literarischen Hochstapelei.

Acusa-o ainda de ter produzido "ein Stück böser literarischer Unehrlichkeit"[51].

Por seu lado, Karl August Horst acusa o autor de só ter imagens "macaqueadas" do passado, que o impedem de ver e compreender o presente. Rotula este romance de "totaler Unlust"[52].

Leva-se a mal o facto de Koeppen pôr em causa o que com tanto sacrifício se está a reconstruir. Pergunta-se mesmo se é lícito utilizar o talento do modo como Koeppen o faz[53] e um crítico aventa mesmo a possibilidade de se instaurar a censura, num artigo que intitula de "Ein Bazillus der Unruhe"[54].

Walter Karsch acusa Koeppen de não saber distinguir a verdade da má língua[55].

A título de exemplo, refira-se uma reacção anónima de um leitor, que chegou à editora em Dezembro de 1953:

> Für einen Menschen mit Kultur nicht zu lesen. Er müsste heissen: 'Das Mistbeet'[56].

Mesmo algumas das apreciações positivas não deixam de criticar o autor por ultrapassar as fronteiras do aceitável. Karl Korn, por exemplo, critica sobretudo a "Wollust des Ekels", apesar de notar o interesse formal da obra e o modo como chama a atenção para o facto político. Considera-o

> ein bedeutendes Buch, das für die gesellschaftliche Aussenseitersituation der Intellektuellen in hohem Grade symptomatisch ist[57].

Horst Rüdiger defende que Koeppen é demasiado céptico e melancólico, se baseia sobretudo nas suas próprias preocupações, provocando "eine Radikalität des Zweifels", e mostrando o clima de Bona, a

cidade onde decorre a acção, de modo demasiado "gespenstisch"[58].

Um crítico anónimo louva sobretudo a coragem de Koeppen:

> Ein tapferes Buch von einem Mann, der die Wahrheit will. Viele werden darüber schimpfen - Minister, Generale, Abgeordnete - was tut's! Es ist ein Glück, dass einer die Wahrheit sagen konnte[59].

Vários artigos anónimos de pequenos jornais louvam a crítica social e política deste romance[60].

Neste mesmo sentido se situa Werner Gilles: para ele este livro devia ser lido para tornar consciente o perigo que rodeava o seu tempo:

> ein (hoffentlich) aufrüttelndes Buch[61]

Ernst von Salomon, embora vendo o interesse do livro, não o interpreta como uma crítica política:

> Es richtet sich wenn es sich überhaupt richtet, gegen eine Mentalität[62].

Podemos ainda referir a recensão de Franz Fühmann, da R.D.A.. Defende o livro como um romance-chave, como uma negação da política restaurativa de Adenauer. Mas falta-lhe o poder analítico, nada é esclarecido, tudo se move demasiadamente no abstracto: "Eine solche Literatur ist eine Literatur am Ende"[63].

Der Tod in Rom

Após Das Treibhaus e a recepção negativa de muitos críticos, é natural que Der Tod in Rom fosse recebido com cepticismo. De facto, provocou uma grande polémica, numa linguagem nem sempre digna, como foi o caso de uma recensão anónima, que considera este livro como um bocado de lixo[64]. Tal como relativamente ao romance anterior, também agora a crítica negativa se centra mais no autor do que na própria obra[65].

As críticas, de facto, referem o "Lust am Untergang", como

escreve Tamms, numa recensão com o sugestivo título de "Perverser Reigen der Gespenster"[66]. No momento em que a Alemanha procura os seus novos caminhos, esquecendo, reprimindo mesmo o passado, um tal livro não podia ser bem recebido. Também agora se volta a chamar a atenção, indirectamente, para a possibilidade de reprimir a publicação de tais livros[67]. Fala-se, de novo, dos ressentimentos do autor, que só produz "Karikaturen des Deutschtums", neste romance que mais não é do que "der Tod einer gesunden deutschen Epik"[68]. Para Karl August Horst, não é o estilo que o perturba, mas a "monomanische Blickverengung"[69].

As críticas destruidoras centram-se em dois aspectos do romance: o seu carácter fantasmagórico e as obscenidades que, segundo elas, percorrem todo o texto. Arnold Künzli, por exemplo, acusa o autor de confundir originalidade com obscenidade. Nessa sátira a uma sátira sobre a realidade (e não sátira da realidade), como nota Künzli, a juventude não encontra pontos de apoio, no meio dos "Gespenster in der ewigen Stadt"[70]. Eva Röder vê Der Tod in Rom como um "Gespensterbuch"[71].

Mesmo Paul Hühnerfeld, na sua crítica no semanário Die Zeit, não deixa de ver este romance como

> eine Studie über Gespenster (...) von subtiler Meisterschaft. Als Spiegel der deutschen Wirklichkeit aber ist es - vielleicht zum beabsichtigten - Zerrspiegel geworden in einer Sache wo wir dringend eines genauen Spiegels bedürfen[72].

Georg Hensel defende Koeppen dos ataques sobre o carácter fantasmagórico do romance. Para este crítico basta ver as pessoas que surgem nos jornais, para as encontrar no romance, figuras representativas de diferentes gerações, estratos sociais e tipos de vivências. Contudo, segundo Hensel, Koeppen não teria necessidade de introduzir um tal

Sortiment von Perversitäten... und einen Schluss zu bauen, der sich der Sexualkolportage bedenklich nähert[73]

Tal como acontecera com Das Treibhaus, algumas recensões abertamente positivas vêm de pequenos jornais de província, onde se louva a coragem do escritor[74].

Para Erich Franzen, estilisticamente o romance é de grande interesse. Lamenta contudo que as figuras não ultrapassem a trivialidade e que o autor não se tenha distanciado mais dos seus fantasmas[75].

Tanto Franzen como Walter Jens ou Alfred Andersch não vêem o romance como tendo uma mensagem política. Para Franzen, Der Tod in Rom prenuncia já, por parte de Koeppen, o abandono da crítica política presente nos romances anteriores. Aparece a "Sinnlosigkeit der menschlichen Geschichte", a "Geschichte und die Ohnmacht der Kunst", neste romance que é um "stinkendes Laboratorium der abendländischen Menschheit"[76]. Walter Jens afirma que o livro não desencadeou grandes sensações porque é "zu klug, zu artistisch geschrieben, eine literarische Kostbarkeit"[77]. Por seu lado, Andersch considera esta obra um romance metafísico, apesar de funcionar como um "sismógrafo", de ser como uma "pistola levantada", um apontar os criminosos, através de uma estrutura que lembra uma coreografia[78].

As análises surgidas na R.D.A., após louvarem o empenho e a coragem de Koeppen, criticam a passividade das figuras, a paralisia da reacção, a banalidade da realidade, a fuga[79].

Em 1969 são editados os três romances reunidos num só volume[80]. A recepção foi mais comedida, centrando-se nas qualidades formais dos romances; o aspecto político passa para segundo plano. A crítica à R.F.A. já se tinha tornado uma característica da literatura, já não chocava. O título do artigo de Jost Nolte é sintomático dessa mudança de atitude: "Revision im Falle Koeppens"[81].

Mas a crítica em geral foi de novo negativa[82]. Por seu lado,

Koch, referindo-se a Tauben in Gras, considera que o romance teve uma "zwiespältige Rezeption"[83]. Richard Gunn alarga esta opinião de Koch aos outros dois romances[84]. Concordando com a posição do estudioso norte-americano, não podemos, contudo, deixar de considerar que o tom dominante foi o negativo.

É curioso notar que nas bibliografias de Erlach, Linder e Greiner não há referências a recensões de origem austríaca, e as suíças são abertamente adversas aos três romances, enquanto as da R.D.A. embora louvando a crítica ao regime da Alemanha Ocidental, não são favoráveis do ponto de vista literário. As críticas da Alemanha Federal dividem-se entre as que o condenam abertamente e as que o louvam, focando sobretudo o lado formal dos romances, não deixando, contudo, de condenar certos aspectos do conteúdo, que acham excessivos.

Koeppen, por seu lado, reagiu às críticas negativas, quer no seu artigo "Die elenden Skribenten", quer em conferências e entrevistas. Em Colónia, por exemplo, atacou os críticos pela sua "Richtigkeit und Unfehlbarkeit", quando, no fundo, falham o objecto da crítica[85].

Uma análise mais séria da sua obra só começou nos anos 60, quando Koeppen praticamente já deixara de escrever. E, curiosamente, é na altura do seu silêncio que começa a receber prémios literários, como já foi anteriormente referido. São um reconhecimento tardio dos talentos de alguém que soube exprimir literariamente as suas preocupações com o mundo que o rodeava. Mas foram sobretudo os relatos de viagem que lhe granjearam mais louvores.

Entretanto, muito mudara na literatura alemã-ocidental, o que contribuiu para uma modificação na atitude em relação à obra de Koeppen. Várias obras de crítica social, como as de Böll, Grass, Johnson, Walser, Weiss, entre outros, são aceites como as mais representativas. Benno von Wiese, no discurso que proferiu aquando da atribui-

ção do prémio Immermann, em 1967, a Koeppen justificou a reacção negativa aos romances; segundo ele, a crítica aí formulada surge cedo demais ou tarde demais[86].

Nesta altura vários artigos sobre o autor e a sua obra vão aparecendo, sobretudo relacionados com a atribuição dos prémios[87].

Erlach nota que no 50º aniversário do autor, em 1956, uma única nota assinala esse evento nos jornais, mas no 60º e no 65º aniversários já surgem muitos artigos em diversos jornais[88].

Koeppen tem sido convidado para fazer conferências e tem sido objecto de várias entrevistas.

Numa palavra: a pouco e pouco, Koeppen torna-se alguém na literatura alemã nos anos 60, em grande parte devido à modificação das condições de recepção. É sintomática uma das razões da atribuição do prémio Immermann (1967):

> Er hat vor allem mit der Trilogie seiner drei Zeitromane Tauben im Gras, Das Treibhaus und Der Tod in Rom ein Werk geschaffen, dessen Überragende Bedeutung erst heute langsam sichtbar wird[89].

Autor marginalizado pela crítica dos anos 50, quer pela sua novidade formal, quer sobretudo pela nova temática, Koeppen tem também contribuído para essa marginalização pelo facto de se recusar a aderir a grupos literários, como o Grupo 47, ou a tomar posição face a diferentes questões em conjunto com outros escritores. Falou-se muito dos silêncios de Koeppen - talvez até demais - descurando-se assim um pouco a sua obra[90].

1.2.3. A trilogia como objecto de análise em revistas e livros

Neste subcapítulo, traçaremos uma síntese do que se escreveu sobre a trilogia em artigos e ensaios, publicados quer em revistas,

quer em livros.

O primeiro artigo sobre Koeppen foi escrito por Marcel Reich-Ranicki, em 1961, com o título "Der Fall Koeppen", onde se procurava dar uma resposta sobre as causas dos silêncios do autor; este artigo dominará a discussão sobre o escritor nos anos 60. Reich-Ranicki vê a trilogia como uma "unerbittliche Zeitanalyse"[91]. E considera que a recepção negativa que teve levou Koeppen a optar por uma solução de compromisso, que resultou nos seus relatos de viagem. Este crítico considera-os obras secundárias face aos romances, "Seitensprünge des Romanciers"[92]. Em artigos posteriores, Reich-Ranicki considerará Koeppen como "der sinnlichste deutscher Prosaist unserer Zeit", um autor que sofre de "Leiden an der Zeit"[93], cujos romances são "poetische Deutschlandbücher"[94], uma ligação paradoxal e romântica de "Weltflucht und Lebenshunger"[95].

O primeiro artigo citado marcará uma das linhas dominantes da crítica, aquela que separa claramente os romances dos relatos de viagem. A outra linha, pelo contrário, defenderá que os relatos são uma continuação dos romances, uma vez que estes não são predominantemente políticos, como também não o são os relatos.

No seguimento de Reich-Ranicki vamos encontrar críticos defendendo posições diferenciadas, tendo em comum o facto de não verem continuidade entre a ficção e a literatura viagística.

R. H. Thomas e W. van der Will interpretam a trilogia como uma reacção à realidade social. Contudo, criticam o autor por não associar ao transitório e ao efémero nenhuma esperança. Centrando a sua análise na "Isolierung und Entfremdung", concluem que Koeppen tende para o a-historicismo[96].

Peter Demetz, por seu turno, vê a trilogia como "die sichtbaren Konsequenzen der Hitlerjahre in einer neuen Methodik des Erzählens"[97].

Stephan Reinhardt também vê a trilogia como essencialmente apolítica, apesar de ter uma atitude crítica face à realidade que lhe serve de modelo:

> Seine Empörung über Unterdrückung bleibt im Rahmen gefühlsmässigen, naiven Protests[98].

Não são, por isso, romances políticos, não passam de um aviso[99].

Por seu lado, Peter Laemmle considera que Koeppen cria uma utopia, a sua posição é um "Standhalten zwischen Utopie und Resignation"[100].

Peter Wieckenberg não aceita a posição de Reich-Ranicki quanto às razões que levaram Koeppen a abandonar a produção romanesca, mas também defende que a trilogia apresenta o que o autor apreende no mundo que o rodeia, só que não vendo soluções,

> so bleibt ihm nur die melancholische Möglichkeit darzustellen, wie schlecht die Zustände sind - und das um den Preis des Nichtweitererzählenkönnens.

O romancista, segundo Wieckenberg, não foi capaz de passar da "arte aurática" (como Walter Benjamim a definira em Die Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit) para a arte política[101].

Os críticos até agora apresentados neste ponto defendem, portanto, que há uma linha de corte entre a trilogia e os relatos de viagens, em que desaparece a preocupação com os fenómenos sociais.

A segunda linha da crítica teve o seu início no discurso laudatório de Walter Jens, aquando da atribuição do prémio Büchner em 1962. Jens aprecia e louva sobretudo os relatos de viagens e não vê descontinuidade entre eles e os romances, pela permanência dos mesmos temas e motivos, sobretudo os temas da morte e da melancolia. Segundo Jens, o facto de Koeppen se ter libertado dos romances permitiu-lhe revelar-se como um grande estilista[102].

Helmut Heissenbüttel considera os aspectos de crítica social secundários; essencial é

> sichselbstfinden in einer Welt, in der dem Selbst der Boden entzogen ist[103].

Vê que Koeppen está "einer Selbstentblössung auf der Spur" - o que é impossível na forma romanesca[104].

Também Reinhard Döhl detecta a permanência da mesma temática. Nos romances, Koeppen atinge a fronteira do narrável, o que o obriga a escolher um novo ponto de partida para a sua escrita, uma vez chegado ao limite de alienação e da auto-alienação[105]. Para Döhl, a grande diferença entre a prosa narrativa e a prosa viagística é que nesta o autor se mantém na facticidade[106].

A maioria dos analistas, contudo, segue a primeira linha apresentada, vendo na mudança de géneros um corte, salientando as tendências críticas da trilogia e a ausência de crítica dos relatos.

Perante estas atitudes, surge a questão de saber se o romancista Koeppen é ou não um autor político[107].

Klaus Haberkamm recusa ver a trilogia como literatura política. A observação da realidade por parte do romancista é demasiado descomprometida[108] e sobretudo a ligação constante ao mito faz tender para o ahistoricismo, para o "immergleich"[109]. Presente nos três romances está um fatalismo mítico[110], que impede a sua interpretação como romances políticos; para Haberkamm foram as circunstâncias que o tornaram à posteriori num autor político[111].

Para Josef Quack estes romances não são "politisch-historische Zeitanalysen". No fundo, está patente um "Trauer über den Untergang ihrer eigenen Welt", onde o tempo do indivíduo está em decadência definitiva[112].

Estes críticos, que defendem Koeppen como essencialmente apolítico[113], baseiam-se nas suas leituras dos romances, mas também em

afirmações do próprio autor. Assim, a Horst Krüger, Koeppen diz em 1968:

> mein Wort ist nicht politisch bewusst[114]

e em 1974 a Mauranges:

> ... Ich sehe das politische Engagement, die politische Moral nicht als eine Domäne des Schriftstellers an...[115]

A Heinz Ludwig Arnold afirma que a sua escrita nunca foi um programa político[116] e em 1980 refere a Claus Hebell que não é um escritor político, pois se o fosse escreveria artigos editoriais em jornais e revistas. E acrescenta:

> Ich schreibe aber aus einen Gefühl, einer Empfindung, einem Wollen[117].

A estas afirmações (a que poderíamos acrescentar outras na mesma linha de pensamento) podemos contrapor outras do mesmo autor que apontam para o oposto, nomeadamente, para um autor com preocupações sociais e políticas, ainda que sem intenções de intervenção directa.

Como justificar a afirmação de Koeppen que se vê como exercendo um papel de Cassandra, senão com a possibilidade de leitura dos romances como tendo preocupações políticas?[118] A Horst Bienek, diz que

> jedes Buch wirkt auch in die politische Welt[119].

Várias vezes Koeppen tem referido que

> jede Zeile, die ich schreibe, ist gegen den Krieg, gegen die Unterdrückung, die Unmenschlichkeit, die Herzlosigkeit, den Mord gestellt[120].

E o autor também luta, toma partido,

> nur für etwas, das noch nicht eingetreten ist, vielleicht nie eintreten wird. Er ist ein Anwalt der Schwachen, der Not, der Angst, des Leidens[121].

É possível, portanto, encontrar nas entrevistas de Koeppen argumentos que permitem defender ambas as posições. Tudo depende, no fundo, da acepção que se dá ao termo "político". Pessoalmente, achamos que um autor que toma posição face à realidade, ainda que seja só para a observar, toma já uma determinada posição política. Koeppen observa, mas faz transparecer o observado numa luz negativa, isto é, toma posição face ao observado, e se este é político, acaba por tomar posição face ao político.

Contrariamente a outros escritores que se defrontaram também com a realidade política da R.F.A., Koeppen não tem um enquadramento ideológico determinado, o que provoca uma certa generalização da sua crítica, que tende para o abstraccionismo.

Muitos críticos e analistas vêem na trilogia a expressão da resignação e do pessimismo. É o caso, por exemplo, de Wolfdietrich Rasch. Não vê o cepticismo e a resignação como factores paralisantes, antes como um protesto, pois o mal não tem a sua origem em forças metafísicas, mas nos próprios homens[122].

Por seu lado, para Mauranges, Koeppen acredita na missão do escritor de revelar a miséria onde ela esteja escondida[123].

Von Hofe e Pfaff afirmam que

> ohne die Prämisse einer Chance zur Änderung changiert Protest in schiere Klage,

tornando-se assim o escritor num "enttäuschter Aufklärer"[124].

Koeppen é, assim, visto como alguém que mostrou a Alemanha dos anos 50, mas que, dada a sua posição, não permite que a crítica gere reacções políticas nos leitores. Fritz Raddatz vê, por isso, os romances como políticos, mas ahistóricos[125]. A atitude do escritor é definida por Raddatz como um

> hineinhorchen in sich selber, zugleich auch Abhorchen von Geschichte[126].

É um autor que sofre "das Leiden an der neuen Gesellschaft[127] que apresenta um "Schreckbild das Untergangs bürgerlicher Individualität"[128].

Pela síntese apresentada, vemos que é dominante a tendência que defende a trilogia como crítica do seu tempo, ainda que vista como apolítica, resignada, com traços de protesto. Koeppen não é um autor da arte pela arte, embora também não recuse este aspecto[129]. Não pode ser integrado na "literatura escapista" dos anos 50[130], mas também não pode ser visto como um escritor eminentemente político. O facto de a crítica se dividir na apreciação da trilogia é prova da grande complexidade deste autor.

1.2.4. Koeppen como objecto de trabalhos académicos

Após termos referido as principais linhas da crítica aos romances do pós-guerra, vamos dedicar algum espaço à recepção da trilogia nos meios académicos. Este parágrafo será apresentado de modo muito sucinto, uma vez que todos os trabalhos referidos serão retomados ao longo desta tese, sobretudo para tomarmos posição quanto às diferentes propostas.

Seguiremos uma ordem cronológica, para uma melhor contextuação da recepção deste autor[131].

Num estudo de 1971 sobre a literatura alemã do pós-guerra, Charlotte Ghurye defende este autor como alguém para quem o idealismo e a política real não podem aparecer conjuntamente, o que leva Koeppen a uma posição pessimista face à realidade dos primeiros anos da R.F.A., que o preocupa de sobremaneira[132].

O primeiro trabalho inteiramente dedicado a Koeppen surgiu fora da Alemanha. Numa tese apresentada em 1973 na Universidade de Upp

sala, na Suécia, Dietrich Erlach, num estudo de carácter monográfico apresenta Koeppen como um autor eminentemente crítico do seu tempo, dando-nos

> ein genaues zeitkritisches Panorama, (...), zeigte unmissverständlich den zeitgeschichtlichen Augenblick und den Ort, an dem er sich befand[133],

unindo "Engagement und Artistik, Realität und Fiktion"[134]. Erlach estuda a recepção para poder dar ele próprio uma resposta ao "caso Koeppen" isto é, à razão do seu silêncio, procurando simultaneamente questionar as intenções do autor, a partir dos seus textos.

O estudo de Manfred Koch, de 1973, é também de carácter monográfico, apresentando toda a produção de Koeppen e dando maior importância que Erlach aos dois romances dos anos 30. Como o próprio título do trabalho indica - Wolfgang Koeppen. Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation - também aqui se vê Koeppen como um autor preocupado com o seu tempo. Tanto Koch como Erlach dedicam grandes espaços a questões de estilo e de estrutura formal, ligando estes aspectos à revolta, à resignação, ao desespero e à desorientação patentes no mundo ficcional. Ursula Love, em estudo de 1976, analisa a presença do poderio norte-americano na R.F.A. nos romances de Koeppen.

Em 1978 surgiu um livro sobre o autor. Trata-se de Wolfgang Koeppen - Littérature sans frontière do francês Jean-Paul Mauranges, professor numa universidade do Canadá. Mauranges aborda um único tema, como o mostram os títulos das duas partes que compõem este volume: "Le Motif du Voyage dans les Romans" e "Le Récit de Voyage"[135]. O seu objectivo é analisar a presença de temas semelhantes nos dois tipos de escrita, a romanesca e os relatos de viagens: os temas da fronteira, do exílio, da vida como um estado em trânsito.

Em 1982 foram publicados vários trabalhos sobre Koeppen.

Felicia Letsch engloba um estudo sobre Der Tod in Rom no seu

trabalho Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als Moment der Gegenwartskritik, ao lado de Böll, Grass e Lenz.

Hartmut Buchholz, em Eine eigene Wahrheit: Uber Wolfgang Koeppens Trilogie Tauben in Gras, Das Treibhaus, Der Tod in Rom, pretende sobretudo ver o que está escondido na obra, que vê como um "iceberg" - é a parte que se situa debaixo da água que ele deseja estudar[136] - focando sobretudo questões estruturais e a relação das figuras com os respectivos contextos.

É também publicado um estudo do suíço Thomas Richner, Der Tod in Rom, Eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppen Roman. Richner submete este romance a uma análise teológica, considerando que uma leitura político-crítica e psicológico-mitológica não permitem uma correcta interpretação do romance. Na nossa perspectiva, julgamos que Richner interpreta abusivamente o romance, forçando-o através de dados extra-textuais. O lado religioso é uma componente do romance, mas muito secundária. Colocá-la como componente central, deforma a interpretação do romance[137].

De carácter muito diferente é o extenso estudo de Stanley Craven, Wolfgang Koeppen - A Study in Modernist Alienation. O estudo preocupa-se com a alienação intelectual e social, tal como foi vivida por um escritor alemão do século XX. Começa por traçar as origens sociais e intelectuais da alienação, prosseguindo na análise dos cinco romances e dos relatos de viagem sob esse ponto de vista. Enquanto nos romances dos anos 30 surge sobretudo o conflito burguês-artista, nos romances do pós-guerra há uma visão pessimista da humanidade, que repete sempre os mesmos erros, chegando perto do apocalipse com a total ineficácia da cultura e da religião europeias. Perante este panorama, Craven questiona-se sobre qual a posição e a função do intelectual. E para este crítico, em Koeppen

> style and language are consonant with this world-picture[138].

O ano de 1983 foi também profícuo em trabalhos sobre Koeppen.

Kathleen L. Komar analisa Tauben im Gras sob a perspectiva do caos e da maneira como ele é apresentado. No mesmo trabalho são objecto de análise romances de Döblin, Faulkner e Dos Passos, ligando-se assim Koeppen a autores dos anos 20, sobretudo Dos Passos[139].

O estudo de Dietmar Voss, Wahrheit und Erfahrung im ästhetischen Diskurs dedica parte do seu trabalho ao volume autobiográfico Jugend, de Koeppen, que se situa fora do âmbito do nosso estudo.

Richard L. Gunn, em Art and Politics in Wolfgang Koeppen's Postwar Trilogy, faz um estudo temático, mostrando os temas dominantes em cada um dos três romances e os comuns a toda a trilogia. Os temas dominantes apontam para os perigos da política restaurativa. Gunn compara também alguns aspectos estilísticos, que com a unidade temática, permitem que se fale de uma trilogia.

Por seu lado, Carole Hanbidge, em The Transformation of Failure, segue uma linha diferente. Para esta estudiosa, as tendências sócio-críticas não são tão centrais como se pensa. Por isso, vai basear-se sobretudo nos "centros psicológicos" dos cinco romances, que ela vê como um "literary continuum"[140]:

> It will be shown that Koeppen presents spiritual resources and inner strenghts in operation in his characters which transform apparent failures and give prounds for hope for the future[141].

Contrariamente à maioria das análises, Hanbidge defende que de Friedrich, a personagem central de Eine unglückliche Liebe, a Siegfried, de Der Tod in Rom, não há um "inner decline, but an inner improvement"[142]. Hanbidge centra as suas análises no mundo subjectivo das personagens, pois é só aí que o mundo exterior é sentido, e é aí que se revelam as verdadeiras forças presentes nos romances.

Em 1984, Bernhard Uske publicou sobre Koeppen Geschichte und Ästhetisches Verhalten. Para este estudioso, o que interessa é partir do protagonista como "zentrales Vermittlungsglied"[143]. São os protagonistas os portadores das visões da história e que tomam, perante elas, atitudes estéticas. Uske conclui que os próprios romances são atitudes estéticas face a uma sociedade que é vista negativamente. A história individual dos protagonistas integra-se num processo histórico concreto; é a relação entre as duas "histórias" que é analisada neste trabalho. Parece-nos que o conceito de protagonista não é suficientemente definido. A certo passo deste trabalho lê-se que

> Dass der allen Protagonisten Koeppens gemeinsame Bezugspunkt ihres Verhaltens der Bereich der Kunst ist, führt hier zur Bezeichnung des Ästhetischen Verhaltens.[144]

Este estudioso limita o conceito "protagonista" às personagens-artistas. Contudo, os romances, sobretudo Tauben im Gras e Der Tod in Rom, têm um vasto leque de personagens, algumas das quais têm que ser também consideradas protagonistas, ainda que estejam muito distanciadas dos narradores[145].

Em 1985, Karl Heinz Götze dedica um volume ao estudo do romance Das Treibhaus. Este estudioso analisa a qualidade estética de um romance que narra a queda de um pacifista moralista, provocada pela política.

Este panorama sobre a investigação académica mostra que o interesse por Koeppen foi tardio, mas que está a aumentar nos últimos anos. Uma característica comum aos trabalhos é o estudo das relações das personagens com a realidade da R.F.A. de Adenauer.

NOTAS

1 - Cf. David Roberts, que defende o período entre 1930 e 1960 como sendo um único período, excluindo a produção nacional-socialista (D. Roberts, 1980, pp. 251 e segs.. Cf. tb. Heinz Schäfer, 1977, pp. 1977, pp. 107 e segs. e Erhard Schütz, 1980, p. 9.

2 - Cf. Schäfer, 1976, pp. 103-104.

3 - A estes e outros romances da época não são estranhas as utopias negativas de um Orwell (Nineteen Hundred Eighty Four) ou de uma Karin Boye (Kallocain), traduzidas para alemão em 1950 e 1947, respectivamente. As influências de Kafka são claras em Walter Jens (p. ex. em Nein-Die Welt der Angeklagten, 1950), Kasack e Nossack. Kafka serviu de modelo para a apresentação de um mundo longe da realidade concreta e ainda de uma realidade invadida por factos extraordinários, um mundo sem saída. O homem surge como dominado por uma grande máquina impessoal, desumanizada, totalitária (Vd. Dietrich Krusche, 1979, pp. 646-666). Outros autores austríacos exerceram grande influência na literatura dos escritores não emigrados: Rilke, Hofmannsthal, Broch, Musil.

4 - Só 6% da literatura publicada na época do pós-guerra se referia à "Belletristik", incluindo nesse número a edição de escritores da tradição literária alemã como Goethe, Schiller e ainda Kafka. Os géneros preferidos eram: "Heimatliteratur", "Kriegsliteratur" e "Trivialliteratur" (cf. Kurt Tank/W. Jacob, 1972, p. 67).

5 - Vd. Hans Mayer, 1970, p. 53. Para Heinrich Vormweg, a "Stunde Null" é mais uma ideia do que um facto, uma ideia de desgraça física e ideológica, que não permitia nem uma nova sociedade, nem uma nova literatura (cf. Vormweg, 1972, p. 17).

5a - In W. Borchert, Draussen vor der Tür und Ausgewählte Erzählungen, Reinbek, Rowohlt, 1969, p. 113.

6 - Endres, 1980, pp. 132 e 138.

7 - Cf. ibidem, p. 42 e 131. Noutro local, Endres diz que o alemão médio "trauert nicht" (p. 23), actividade que ele deixava para os intelectuais.

8 - G. Horst Lange, citado em K. O. Conrady, 1965, pp. 324-325.

9 - Endres, 1980, p. 23.

10 - Cf. Jan Berg, 1981, p. 565.

11 - "Man kann geradezu von einem komplott des Schweigens sprechen, das weite Kreise in Deutschland beherrscht: dort versucht man, die Vergangenheit totzuschweigen" (M. Rychner, 1961, p. 901).

12 - Karl O. Conrady, 1965, p. 333.

13 - Cf. Jan Berg, 1981, p. 588.

14 - Günter Grass, 1985, pp. 20-21.

15 - Durzak refere estes anos como "die neue 'Gründerzeit' der Fünfziger Jahre" (id. ibidem, p. 30). Vozes críticas não eram bem aceites: autores como Koeppen ou como Arno Schmidt não podiam ter boa aceitação. Este último - um autor totalmente marginalizado - foi perseguido pela autoridade judicial, acusado de porno-

grafia; a casa de Hans Werner Richter, para citar outro exemplo, foi revistada pela polícia de Munique, porque era a sede de um movimento anti-nuclear (cf. O. Riewoldt, 1982, p. 27).

16 - Cf. eg. Durzak, 1979, p. 36.

17 - Apud Otto Riewoldt, 1982, p. 26. Riewoldt cita também Peter Rühmkorf, para quem os escritores se tornam em "Wahrheitsermittler und Lügendetektoren" (p. 33).

18 - Heinrich Vormweg refere W. Koeppen, Arno Schmidt e H. E. Nossack como casos à parte na literatura da R.F.A. dos anos 50. Destes só Nossack teve eco público, pois soube aliar o protocolar das situações reais às imagens míticas, às visões, não longe do existencialismo de Camus (H. Vormweg, 1973, pp. 25-26).

19 - Vd. G. Vilas-Boas, 1985. Carole Hanbidge defende, contrariamente à maioria dos outros estudiosos e de nós próprios, que não há quebra na evolução romanesca de Koeppen. Julgamos que isto se pode verificar em muitos aspectos dos cinco romances deste autor, mas nos romances do pós-guerra encontramos uma atitude narrativa totalmente nova, sobretudo no que respeita à relação do mundo exterior com as personagens (C. Hanbidge, 1983, pp. 8-9).

20 - A este respeito diz Koeppen: "... Wenn ich an 1945 denke, meine ich, dass von dort und damals eine Bewegung der Geschlagenen hätte ausgehen können, ein Glaube der Gewaltabsager, der Reumütigen, der Fahnenlosen, der Übernationalen, endlich der brüderlichen Menschen guten Willens schlechthin. Unser reproduziertes Biedermeier, wie es sich in Filmen, Illustriertenromanen, Heirats

anzeigen, Couleurbändern, rheinischen Narrenkappen und wieder eingeknickten Leutnantsmützen zeigt, ist so absurd wie widerlich ..." in Karl O. Conrady, 1965, p. 329.

21 - Passaremos a designar os três romances por trilogia, ainda que, como o próprio autor nos confirmou aquando de um encontro em Setembro de 1984, não os tenha escrito como tal. Essa designação partiu de uma edição em conjunto dos três romances pela Goverts, de Estugarda em 1969, justificada pela temática comum: a crítica a certos aspectos da vida alemã do tempo de Adenauer. Hoje, muitos críticos e estudiosos utilizam essa designação para o conjunto dos três romances do pós-guerra (cf. eg. Buckholz, Gunn).

22 - Os números aqui referidos são extraídos de Greiner, 1976, pp. 11 e 12 e do catálogo da exposição bibliográfica da Biblioteca Municipal e Universitária de Frankfurt, de 16.11.1982 a 15.01.1983, assim como do catálogo da editora Suhrkamp, de 1985.

23 - O que se afirma da trilogia, também se pode afirmar dos romances dos anos 30, que tiveram uma difusão muito limitada. Die Mauer schwankt foi tão ignorado que a sua reedição em 1939 se limitou a mudar as folhas de rosto da primeira edição de 1935, que estava quase intacta na editora. Eine unglückliche Liebe foi reeditado em 1960, confirmando o interesse que alguns meios dedicavam ao autor. A Suhrkamp publicou-o em livro de bolso - entre 1977 e 1981; essa edição teve uma tiragem de 22.000 exemplares. Die Mauer schwankt só foi editado em 1983 e em livro de bolso em 1985, em edições da Suhrkamp, vencidas as reservas do próprio autor.

24 - In Alfred und Monika Estermann, "Gespräch mit Wolfgang Koeppen: Ich bin ein Mensch ohne Lebensplan", 13.11.1982.

25 - Na R.D.A. este romance teve a sua primeira edição em 1956, a segunda em 1957 e a terceira em 1977, enquanto os dois outros romances não chegaram a ser lá publicados.

26 - Estas quatro lições - que pouco mais foram do que a leitura de textos já anteriormente publicados - foram dadas perante um público de 500 a 800 pessoas, muitas das quais sem qualquer ligação à instituição universitária.

27 - Dietrich Erlach regista, na sua bibliografia, 11 recensões (D. Erlach, 1973, pp. 228-229).

28 - Hans Schwab-Felisch, in Greiner, 1976, p. 38. Refira-se que, em 1966, este crítico revê a sua posição, confessando que na sua primeira análise do romance, não se apercebeu de que tudo se centrava à volta da falta de contactos entre as personagens. Contudo, Schwab-Felisch continua a não ver a referencialidade concreta de romance, interpretando-o como uma mensagem ahistórica e globalizante (id. ibidem, pp. 38-44).

29 - Rudolf Krämer-Badoni, in Greiner, 1976. pp. 30-32.

30 - Apud Dieter Erlach, 1973, p. 205.

31 - Wolfgang von Einsiedel, in Greiner, 1976, pp. 33-35.

32 - Heinz Schöffler, 1952/3, pp. 3-4.

33 - Karl Korn, in Greiner, 1976, pp. 25-29 (citação da p. 28).

34 - Axel Kaun, 1951, pp. 707-711.

35 - Gerhard Hering, 1951.

36 - Horst Rüdiger, 1952.

37 - Walter Schürenberg, 1951.

38 - Citado no artigo "Die elenden Skribenten", in W. K., Gesammelte Werke, Band 5, 1986, p. 231.

39 - Id. ibidem, p. 234.

40 - Id. ibidem (sublinhado no original).

41 - Id. ibidem, pp. 234-235.

42 - Cf. Tauben in Gras, 1980, p. 5. Uma notícia de carácter anedótico surge no jornal Die Literatur, em 1952: "Koeppen arbeitet zur Zeit an einem neuen Roman (...) und geht in München nicht mehr auf die Strasse, um jede Ähnlichkeit seiner Romanfiguren mit berühmten oder halbberühmten Persönlichkeit des öffentlichen Lebens zu vermeiden", in Alfred Estermann, 1982, p. 67.

43 - Segundo Gunn, 1983, p. 18. Erlach regista 23, mas não refere a de Peter Stadelmeyer, 1953 e de Von Salomon, de 1953. (cf. D. Erlach, 1973, pp. 229-231 e Greiner, 1976, pp. 288-289). K. H. Götze regista 28 recensões, das quais uma da R.D.A. e 8 anónimas

(Götze, 1985, pp. 148-9).

44 - Erlach, 1973, pp. 203-4.

45 - H. Becher S. J., in Stimmen der Zeit 79 (1954), H. 4, p. 234, citado em Erlach, 1973, p. 200.

46 - Anônimo, in National-Zeitung, Basel, 8.5.1954. Koeppen cita a recensão de "Welt am Sonntag", onde se lê "Ein Buch, mit der Feuerzange anzufassen". Koeppen, 13.11.1982.

47 - Anônimo, in Stuttgarter Nachrichten, 7.11.1953.

48 - Anônimo, in Hannoversche Allgemeine Zeitung, 20.11.53.

49 - Klaus Harpprecht, 1953.

50 - Cf. Erlach, 1973, p. 200.

51 - F. R. Allemann, in Greiner, 1976, pp. 60-64.

52 - Karl August Horst, 1954, p. 1092.

53 - Friedrich Luft, 1953.

54 - Helmut Braem, 1954.

55 - Walter Karsch, 1954.

56 - Carta exposta na exposição de Frankfurt sobre Koeppen, de

16.11.82 a 15.01.83.

57 - Karl Korn, 1953.

58 - Horst Rüdiger, in Greiner, 1976, pp. 54-59.

59 - Anônimo, A. M. in Das Andere Deutschland, nr. 25/1953.

60 - Eg. na Deutschland Zeitung (14.11.53), na Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland (25.12.1953).

61 - Werner Gilles, 1953.

62 - Ernst von Salomon, in Greiner 1976, p. 51.

63 - Franz Fühmann, 1954, p. 198.

64 - Anônimo (-rd) in Badisches Tagblatt, 28.10.1954.

65 - Cf. Richard Gunn, 1983, pp. 20-21 e D. Erlach, 1973, pp. 204-208. Erlach regista 24 recenções (pp. 231-232), a que Greiner acrescenta a de Günter Cwojdrak, da R.D.A., de 1957 (cf. Greiner 1976, pp. 289-290).

66 - Werner Tamms, 1954.

67 - Recensão anônima (G.) da Badische Neueste Nachrichten, de 1.12.54.

68 - Detmar Sarnetzki, 23.01.1955, citado em Erlach, 1973, p. 205. Um crítico anônimo, por seu lado, fala de "Schadenfreude", in Der

Spiegel, de 17.11.1954.

69 - Karl August Horst, in Greiner, 1976, p. 85.

70 - Arnold Künzli, 1955.

71 - Eva Röder, 1954.

72 - Paul Hühnerfeld, in Greiner, 1976, p. 71.

73 - Geord Hensel, in Greiner, 1976, pp. 65-66.

74 - Dietrich Erlach refere, como exemplo, as recensões de Friedrich Rasch na Hannoversche Presse (12.2.1955) e uma anónima da Lüdenscheider Nachrichten (26.11.1955), além da de Helmut Braem, na Deutsche Rundschau, 80 (1954). Vd. Dietrich Erlach, 1973, p.207.

75 - Erich Franzen, in Greiner 1976, pp. 67-68.

76 - Id. ibidem, p. 68. Franzen parece adivinhar o que vai acontecer, porque, de facto, em 1958 Koeppen já está longe da crítica social da sua ficção romanesca nos relatos de viagens que então inicia.

77 - Walter Jens, in Greiner, 1976, pp. 82.

78 - Alfred Andersch, in Greiner, 1976, pp. 72-79. Neste mesmo sentido se situa a crítica de Lothar Baier, referindo ainda o mito e o Antigo Testamento como instâncias significantes. Ib. ibidem, pp. 223-229.

79 - Vd. Günter Cwojdrack, 1955 e anónimo (GW) de 1957.

80 - Erlach regista 8 recenções a esta colectânea (Dietrich Erlach, 1973, pp. 232-233). Götze regista 20 recenções, das quais 8 anónimas (Götze, 1985, pp. 149-150).

81 - Jost Nolte, 1969.

82 - G. D. Erlach, 1973, p. 197.

83 - M. Koch, 1973, p. 62.

84 - R. Gunn, 1983, p. 21.

85 - Citado por um jornalista anónimo num artigo "Wolfgang Koeppen und sein Kronzeuge Hiob" in Sonntagsblatt, 19.12.54.

86 - Benno von Wiese, 1967.

87 - Podemos referir os artigos de Heinz Schöffler, Joachim Kaiser, Clemens Neumann, Hellmuth Karasek, Elisabeth Römer, Günter Rühle.

88 - D. Erlach, 1973, p. 213.

89 - Citado in id, ibidem, p. 212.

90 - Christa Schultz-Gerstein, 1983, critica precisamente os que fomentam o mito de Koeppen, falando dele, mas não da obra.

91 - Marcel Reich-Ranicki, "Der Fall Koeppen", in Greiner, 1976, pp.

105.

92 - Id. ibidem, p. 106.

93 - Idem, "Der Zeuge Koeppen", in ibidem, p. 134.

94 - Idem, 1977.

95 - Idem, 1983.

96 - R. Hinton Thomas und Wilfried van der Will, 1966, pp. 51 e 55.

97 - Peter Demetz, 1970, p. 197.

98 - Stephan Reinhardt, 1972, p. 42.

99 - Id. ibidem, p. 41. Compare-se com a afirmação de Erlach, que, a dado passo, escreve que os romances são "eine warnende Klage" (D. Erlach, 1973, p. 184).

100 - Peter Laemmle, 1972, p. 52.

101 - Ernst Peter Wieckenberg, 1972, pp. 194-202, sobretudo 200 e 202.

102 - Walter Jens, pp. 200-213.

103 - Helmut HeissenbÜttel, in Greiner, 1976, p. 155.

104 - Id. ibidem, p. 151.

105 - Reinhard Döhl, in Greiner, 1976, p. 169.

106 - Id. ibidem, p. 174.

107 - Este tema já foi por nós tratado em "Wolfgang Koeppen - um escritor político?", 1985.

108 - Klaus Haberkamm, 1975, p. 242.

109 - Id. ibidem, p. 248. À mesma conclusão chega Stanley Craven, 1975/76, p. 210.

110 - Klaus Haberkamm, 1975, p. 250.

111 - Id. ibidem, p. 263.

112 - Josef Quack, 1974, pp. 827 e 833.

113 - A estes, poderemos juntar o estudo de Thomas Richner sobre Der Tod in Rom e a tese de Carole Hanbidge, a que nos referiremos no próximo ponto.

114 - Em entrevista a Horst Krüger, in Die Zeit, 24.5.68.

115 - Em entrevista a Jean-Paul Mauranges, 1978, p. 249.

116 - Em entrevista a Heinz Ludwig Arnold, 1975, pp. 121-2.

117 - Em entrevista a Claus Hebell, 1980.

118 - Eg., em entrevista a Horst Bienek: "Wer, wenn nicht der Schriftsteller, soll in unserer Gesellschaft die Rolle der Kassandra spielen", Horst Bienek, in "Werkstattsgespräch, in Greiner, 1976, p. 254.

119 - Id. ibidem, p. 254.

120 - Citado em W. Rasch, in Greiner, 1976, p. 221.

121 - Em entrevista a Christian Linder, in Greiner, 1976, p. 259.

122 - Wolfdietrich Rasch, in Greiner, 1976, pp. 220-221.

123 - Jean Paul Mauranges, 1976.

124 - Gerhard von Hofe e Peter Pfaff, 1980, p. 94. Poderemos referir ainda Charlotte Ghurye que considera o autor como muito preocupado com o seu próprio tempo, o que se encontra patente pela negatividade do desenho das personagens: por detrás da fachada está escondida "a social malaise, a mal-adjustment to their environmental circumstances that has deeply affected their attitudes toward life and their fellow men" (C. Ghurye, 1971, p. 59).

125 - Fritz Raddatz, 1983, p. 224.

126 - Id. ibidem, p. 225.

127 - Werner Brettschneider, 1979, p. 66.

128 - Erhard Schütz, 1981, p. 79.

129 - Como confessa na entrevista a Linder, in Greiner, 1976, p. 289.

130 - Como Walter Jens a caracteriza no seu livro Literatur und Politik, citado em Erlach, 1973, p. 12.

131 - Nos E.U.A. foram apresentadas algumas teses, a que não tivemos acesso. Tivemos conhecimento delas através de referências e indicações bibliográficas nos trabalhos de Richard Gunn, Carole Hanbidge e Kathleen Komar.

132 - Charlotte W. Ghurye, 1971, pp. 59 e 99.

133 - D. Erlach, 1973, p. 10.

134 - Id. ibidem, p. 11.

135 - J. P. Mauranges, 1978, p. 7.

136 - H. Buchholz, 1982, pp. 16-17.

137 - O próprio autor, em conversa com o autor desta tese em 1984, referiu-se negativamente a este trabalho, justamente por dar ênfase a algo que nunca esteve nas suas intenções originais.

138 - S. Craven, 1982, pp. i e ii.

139 - K. L. Komar, 1983, p. 3.

140 - Carole Hanbidge, 1983, pp. 7-9 e 12.

141 - Id. ibidem, p. 14.

142 - Id. ibidem, p. 15.

143 - P. Uske, 1984, p. 14.

144 - Id. ibidem, p. 17.

145 - Refiram-se ainda dois ensaios, tratando essencialmente temas formais: o de Johannes Mittenzwei sobre a utilização da técnica do monólogo interior em Der Tod in Rom e o de Georg Bungter sobre a técnica da estrutura de Tauben im Gras. Ambos em Greiner, 1976, pp. 109-132 e 186-197, respectivamente.
Após a conclusão deste trabalho, tivemos conhecimento de um outro trabalho sobre Koeppen, da autoria de Hans-Ulrich Treichel, com o título Fragment ohne Ende. Eine Studie über Wolfgang Koeppen (Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1984). Treichel, partindo de pressupostos estruturalistas, psicoanalíticos e etnológicos de origem essencialmente francesa, analisa os temas que reflectem as vivências da realidade e da história, não descurando também o papel que cabe à linguagem nessas vivências. Para Treichel, a vivência da perda global é o motor da escrita de Koeppen e, consequentemente, das personagens que cria.

CAPÍTULO 2

ENQUADRAMENTO TEÓRICO

2.1. A OBRA LITERÁRIA COMO COMUNICAÇÃO

Neste capítulo apresentaremos as premissas teóricas e metodológicas que orientarão a análise que nos propomos fazer do "corpus" escolhido.

Consideramos que as obras de ficção narrativa, em particular, e as obras literárias, em geral, participam num processo complexo de comunicação[1].

Trata-se de uma comunicação "sui generis", por muitas razões. Uma delas é o facto de o destinador (o autor) e o destinatário (o leitor) não se encontrarem presentes, nem espacial nem temporalmente, além de os respectivos contextos serem diferentes. Por outro lado, o destinatário é uma dimensão desconhecida na sua individualidade por parte do autor. Deste modo, as instâncias emissoras e receptoras têm de ser estudadas separadamente, como elementos diferentes no processo comunicativo. E os factores que os condicionam são muito diferenciados, sendo tanto de ordem individual como colectiva.

Qualquer texto escrito tem a sua origem directa no autor; mas como tal não é senão um artefacto, uma materialidade linguística. Ele só se realiza como obra literária uma vez separado do autor pelo acto de publicação, através da leitura. As duas instâncias (autor/leitor) são assim fundamentais para que o texto se torne objecto e factor de comunicação.

Uma tal posição implica que se tenham em conta na análise essas duas instâncias: o nível da produção e o nível da recepção. Enquanto, no lado da produção, se encontra um autor concreto, com um trajecto mais ou menos referenciável, marcando o objecto produ-

zido com traços que apontam, directa ou indirectamente, para esse trajecto, no lado da recepção temos um público anónimo e variável, se exceptuarmos a recepção crítico-valorativa[2], que fixa em texto a sua reacção ao texto lido.

Na análise que nos propomos fazer da obra de Koeppen, partiremos dos textos, deixando de fora do nosso trabalho a dimensão da recepção concreta, que só encontrará eco nas referências às vozes dos críticos e estudiosos dos romances daquele autor. Quanto à instância emissora, ela será abordada, na medida em que os textos são portadores das suas marcas[3].

Mas torna-se necessário definir mais desenvolvidamente o que entendemos por obra literária. É, como qualquer discurso concreto, um facto social, tanto a nível da produção como a nível da recepção[4], tendo a sua origem num sujeito ancorado no plano social e no plano histórico. Nesta acepção, a obra literária é sempre, de maneira mais ou menos directa, um discurso social e historicamente marcado.

A obra literária, ainda que ganhe autonomia face ao seu tempo e se apresente como aberta à leitura noutros tempos, está sempre ligada à época da sua escrita, embora as marcas temporais sejam sempre filtradas pela consciência do autor. Como objecto de circulação, a obra literária vai ser concretizada através do acto de leitura. Isto significa que a leitura de uma obra - a atribuição de um sentido - vai depender, entre outros factores, da "consciência colectiva"[5] da sociedade do leitor, como já o fora relativamente ao autor.

Partindo da vida e da história como sendo, por natureza, dialógicas[6], a obra literária funciona como um diálogo a vários níveis: entre o autor e o seu tempo, o autor e o sistema literário (o autor como leitor), o autor e a sua obra anteriormente produzi-

da, o autor e o leitor, o leitor e a obra, o leitor e o seu tempo, o leitor como receptor de outras obras...

O texto literário ganha assim um duplo carácter: é simultaneamente não autónomo e autónomo; não autónomo pela sua forte ligação ao social, autónomo, porque, desligado do seu tempo, entra em novas relações dinâmicas, em permanente mutação, dado que o momento de recepção é uma variante histórica a partir de uma constante, que representa o texto na sua materialidade linguística.

Através do seu autor, a obra acolhe vários "textos" sociais, que aí ganham uma dimensão outra, em relação aos seus contextos originais. Citando Bakhtine, em tradução francesa:

> Il (o prosador-romancista) accueille le plurilinguisme et la plurivocalité du langage littéraire et non littéraire dans son œuvre, sans que celle-ci en soit affaiblie; elle en devient même plus profonde (car cela contribue à sa prise de conscience et à son individualisation)[7].

Desse modo, esses textos exteriores tornam-se elementos constitutivos da obra[8], só que não entram directamente nela, mas sempre mediatizados através de uma consciência individual. O autor selecciona dados desse mundo, cria novas relações, novos contextos, construindo, a partir de elementos da realidade, um universo de referências autónomo[9]. Por isso, a realidade textual é simultaneamente autónoma e ligada ao real, sendo possível encontrar no mesmo texto a autoreferencialidade e a heteroreferencialidade, em graus que divergem de obra para obra.

O esquema que se segue resume o modo como concebemos o funcionamento comunicativo do texto literário narrativo, tendo em conta os momentos referidos: o da escrita e o da leitura.

PRODUÇÃO

RECEPÇÃO

FACTORES INDIVIDUAIS

- Processo de socialização
- Situação social
- Psicologia individual
- Vivências
- Nível cultural
- Experiência como leitor
- Consciência individual
- Opções ideológicas

INTERTEXTOS

- Influências literárias
- Reacção à crítica literária
- Correntes e escolas literárias
- Condições do mercado literário

FACTORES INDIVIDUAIS

(=Aos referentes ao autor como sujeito social

AUTOR (Sujeito social)

AUTOR (No momento da produção)

Escrita

T E X T O

LEITURA

LEITOR (No momento da leitura)

LEITOR (Sujeito social)

FACTORES COLECTIVOS

- Consciência colectiva
- Realidade histórica, cultural e social do seu Tempo
- Literatura como instituição

PROJECTO PARA UMA OBRA A PARTIR DE

- Uma ideia
- Uma vivência
- Uma leitura
- Uma intenção

FACTORES DA PRODUÇÃO DA ESCRITA

- Intenção
- Imagem de leitor
- Domínio das técnicas
- Capacidade de selecção de materiais e sua reorganização

TRAJECTO DA ESCRITA (maior ou menor desvio face ao projecto)

CANAL

- Mercado
- Instituições
- Crítica
- Prémios
- Escolas (Ensino)
- Estudos

- Concretização do texto
- Constituição de um sentido num encontro de horizontes

FACTORES COLECTIVOS

(=Aos referentes ao autor como sujeito social)

ESQUEMA 1

No lado da produção encontra-se um autor como sujeito social, inserido num contexto individual e colectivo. Mas importa definir com mais detalhe o que entendemos por produção literária. Toda a criação literária parte de uma ideia e de um projecto que darão origem ao trajecto da escrita. Neste processo, o autor poderá manter-se próximo ou afastar-se do projecto inicial, por influência de vários factores, incluindo os ligados à própria escrita. O acto da escrita em si, como já o têm afirmado muitos autores, é um acto de solidão. Mas o autor é, como já referimos atrás, o cruzamento de muitas vozes, quer exteriores, quer interiores, que interferem no acto da escrita. Neste sentido, um discurso de um autor é o lugar de inter-relação de várias instâncias discursivas:

- de discursos sociais (políticos, religiosos, culturais, etc.) ao tempo da escrita;
- dos discursos que formam o contexto sócio-cultural específico do autor;
- dos textos de outros autores (literários ou não) que, de um modo ou de outro, influenciam o discurso do autor, na sua produção[10].

Poderemos assim dizer, como Bakhtine, que a obra é plurivocal[11].

Além da presença, sempre filtrada, destas vozes, a obra narrativa representa uma determinada reacção ao mundo e à realidade que lhe é contemporânea[12]. Deste modo, ao escrever, o autor não fala só sobre o seu mundo, fala também de si próprio e do modo como apreendeu a realidade. Isto não implica que ao conteúdo do romance corresponda necessariamente uma verdade extratextual. A verdade do mundo ficcional reside nele próprio; trata-se, como nota Anderegg, de uma verdade intratextual, em oposição a uma verdade extratextual[13]. O que não quer dizer que o texto não possa

"heteroreferir", isto é, "apontar" para uma realidade exterior, que está na origem da realidade ficcional. Assim, as duas realidades estão ligadas, apesar de serem ontologicamente diferentes. Esta questão da "verdade" do texto literário é um problema complexo - pois à "verdade" do autor e à do texto, acrescenta-se a do leitor, que na reconstituição da obra vai re-construir uma "verdade", a partir da que apreendeu no texto[14].

Esta "verdade" tem a ver com muitos factores, não só com a situação sócio-histórica dos autores e leitores, mas também com os horizontes de expectativa das várias situações receptivas face aos diferentes géneros. A este respeito diz Waldmann:

> ... die "Wahrheit" eines fiktionaln Textes gründet so in der "kommunikationsästhetischen Adäquanz" von interdependenter Wirklichkeits- und Kunstdarstellung des Autors mit interdependenter Wirklichkeits- und Kunsterwartung des Rezipienten und ist damit "dialektisch" strukturiert[15].

Temos, portanto, três níveis de "verdade":

1º - a verdade da realidade extratextual que está na origem da actividade de escrita do autor;

2º - a verdade ficcional criada pelo autor;

3º - a verdade ficcional re-criada pelo leitor, a partir do texto, dependendo esta das expectativas e das diferentes condições de recepção, quer dentro do sistema literário, quer fora dele.

Nos 2º e 3º níveis de "verdade" há uma suspensão da relação com o 1º, o que permite ao leitor percepcionar uma realidade "não corporal"[16], contrariamente àquela que ele percepciona na sua vida quotidiana.

Face à realidade exterior, a obra literária pode represen-

tar uma evasão, uma crítica, uma antecipação; pode analisá-la, destruí-la, louvá-la, reconstituí-la, mas sempre dentro dos seus próprios critérios de verdade, portanto só verificáveis nela própria.

A escrita é uma certa reacção individual ao mundo. O mesmo se passa com a leitura, só que aqui se trata de uma reacção a uma reacção, ou, como diz Krusche, uma "Fremderfahrung"[17]. O processo de leitura tem, como se vê no esquema I, muitas semelhanças com o processo de escrita. Em ambos os processos temos uma atribuição de sentido, a constituição de um determinado mundo. Mas os pontos de partida são diversos. Enquanto que o escritor produz um texto até aí inexistente (apesar do seu relacionamento com textos pré-existentes), o leitor parte de um texto já produzido. O autor "constitui", o leitor "reconstitui" - há "Transfermöglichkeiten"[18] de uma percepção de um para a de um outro, na concretização do texto na leitura. Concretização essa que implica, por um lado, a re-construção do texto, uma apropriação do artefacto, mas também, por outro lado, a projecção dos horizontes do próprio leitor, na atribuição de um sentido ao texto. Isto implica que a leitura de uma obra depende da época histórica em que é feita: a atribuição de sentido implica uma relação dialógica do leitor com o texto, mas também com o seu próprio tempo. Utilizando os termos de Zimmermann, podemos dizer que a obra é sempre "immergleich" (na sua materialidade linguística) e "immerneu" (nas suas várias leituras, ao longo dos tempos)[19].

Depois destas considerações gerais sobre a obra literária, nomeadamente sobre a produção e a leitura como momentos integrados numa relação comunicativa, importa agora definir em que medida se pode falar da comunicação entre o autor e o leitor.

2.2. A COMUNICAÇÃO ENTRE O AUTOR E O LEITOR

Neste parágrafo, discutiremos se há comunicação entre autor e leitor ou só entre o texto e o leitor.

No que respeita à literatura narrativa escrita, não há comunicação directa entre o autor e o leitor. Este contacta só com o texto, sem possibilidade de interpelar o autor sobre o "comunicado", no momento da leitura.

A comunicação literária entre o autor e o leitor realiza-se em dois tempos autónomos um do outro:

1º tempo: o da escrita

AUTOR ⟶ TEXTO

2º tempo: o da leitura

LEITOR ⟶ TEXTO

Entre os dois tempos não há, geralmente, coincidência espacial e/ou temporal. A comunicação é, portanto, indirecta, mas ela existe no sentido em que há um elemento comum que transporta o discurso do autor para o leitor: o texto. A escrita pressupõe a leitura, portanto, a comunicação[20].

Johannes Anderegg recusa a possibilidade de uma comunicação entre autor e leitor (A⟶L), porque o receptor não pode atingir o "campo referencial"("Bezugsfeld") do autor,

> die jeweilige Totalität aller äusseren, "objektiven" und aller inneren, "subjektiven" Faktoren - sie seien nun reflektiert oder unreflektiert - welche die Wirkung einer Wahrnehmung, speziell die Wirkung einer Mitteilung bestimmen[21].

Segundo este estudioso, para haver comunicação é necessário uma coincidência maior ou menor dos "campos referenciais".

Havendo descontinuidade temporal e de "campos referenciais", o locutor/autor só chega através da obra. O texto substitui-se ao autor na apresentação do discurso, ganhando uma função de emissão.

De facto, o "campo referencial" do autor não está ao alcance do leitor, a não ser pelas marcas deixadas no texto e por eventuais conhecimentos extra-textuais. O leitor vai procurar reconstruir não o "campo referencial" do autor, mas o do texto, com os seus vários níveis de referências (explícitas e implícitas).

Esquematizando:

CR – AUTOR ⟶ [CR – TEXTO] ⟷ CR – LEITOR

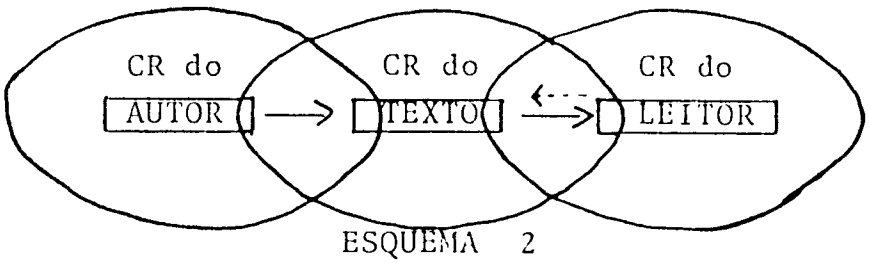
Assim como o CR-TEXTO não é idêntico ao CR-AUTOR, também não pode ser idêntico ao CR-LEITOR. A leitura é um encontro entre o CR-TEXTO e o CR-LEITOR. O CR-TEXTO é apresentado através de uma materialidade linguística que servirá de base ao leitor para o pôr em diálogo com o seu próprio CR, isto é, através do CR do texto, o leitor entra em diálogo consigo próprio.

A perspectiva de Anderegg é, a nosso ver, limitativa, reduzindo o processo da leitura ao contacto entre o CR do leitor e o do texto, mas chegando mesmo a sugerir a impossibilidade de se atingir o CR do texto. Há uma recusa da possibilidade de o leitor ter determinados conhecimentos "objectivos" acerca das condições de produção textual. Ora, se se puderem analisar as relações entre o autor e o texto, consegue-se estabelecer parte do CR textual.

O que pretendemos defender é que os três CR - o do autor, o do texto e o do leitor - participam no mesmo processo comunicativo e deverão ser tomados em conta numa perspectiva que queira estudar o texto literário como uma comunicação. Na nossa análise, daremos, portanto, mais importância ao CR do autor do que o esquema de Anderegg propõe, justamente por concebermos a comunicação nos seus dois tempos, a produção e a recepção, enquanto aquele estudioso

privilegia apenas o segundo.

O seguinte esquema, baseado no de Zimmermann, é, por isso, mais completo do que o de Anderegg, precisamente por ter em conta os três CR[22]:



ESQUEMA 2

Neste esquema torna-se claro que os três CR se encontram relacionados, havendo mesmo uma coincidência de CR, marcada pelas intersecções. Torna-se também claro que não há uma coincidência total. Este facto não invalida a necessidade metodológica de se procurar os CR respectivos, sabendo de antemão que não é possível a sua apreensão total. Em muitos casos, torna-se difícil chegar ao CR do autor: mas através de estudos biográficos, de trabalhos de história literária e outros, além de próprias afirmações do autor em textos não ficcionais, podemo-nos aproximar do CR do autor.

O texto acaba por, na sua actualização pelo leitor, ser "completado" na leitura pela inclusão do terceiro CR.

A nosso ver, portanto, pode-se falar de comunicação entre autor e leitor[23], mas tendo em conta que se trata de um processo em dois tempos, sem relação directa, através da mediatização pelo texto.

Qualquer texto pode ser encarado como algo simultaneamente fechado e aberto. O lado "fechado" é uma constante histórica, está fixado linguisticamente, e como tal é passível de ser estudado no seu sentido "objectivo", as suas estruturas, as suas eventuais previsões de leitura, as suas instruções de leitura: é o lado "verificável", analisável do texto. O lado "aberto" é uma dimensão histo-

ricamente variável, só preenchível a nível das leituras individuais, onde há um investimento subjectivo do leitor na atribuição de um sentido[24]. Nesse sentido, este lado do texto pode ser estudado sobretudo através da história das leituras e da sociologia da leitura.

A leitura torna-se, como variante, uma "co-produção", a partir de um texto previamente produzido[25]. Mas há diferentes graus de cooperação, de envolvimento do leitor. Segundo Mukařovský, quanto mais o leitor se deixa absorver pela obra, mais se projecta nela, "mais ampla é depois a esfera das realidades correntes e importantes na sua vida, realidades com as quais a obra adquire uma relação autêntica"[26].

É neste sentido que consideramos a leitura como um momento no processo comunicativo, que tem a sua origem no autor e que se transmite pelo texto. O texto é autónomo, na medida em que o autor deixa de exercer controle sobre ele; mas o texto continua, apesar disso, a ser um enunciado de um sujeito real[27]. É este enunciado que servirá de base para a constituição de sentido no acto da leitura. Nesse enunciado encontraremos, como veremos, várias instâncias comunicativas intratextuais, mas todas elas têm a sua origem na instância comunicativa primeira e extratextual, que é o autor.

As várias instâncias comunicativas nos textos narrativos ficcionais serão analisadas no parágrafo seguinte.

2.3. O TEXTO NARRATIVO COMO OBJECTO DE COMUNICAÇÃO E OS VÁRIOS NÍVEIS DE COMUNICAÇÃO

Após termos visto em que sentido há comunicação entre o autor e o leitor, vamos agora analisar as instâncias comunicativas,

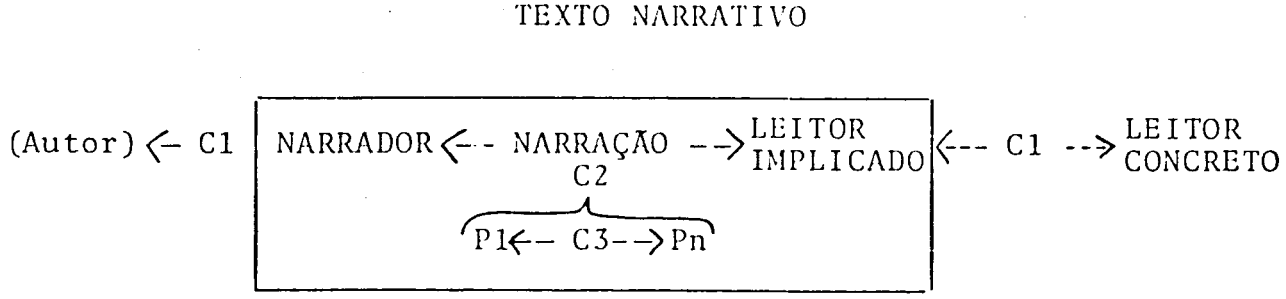
a nível do próprio texto.

Em qualquer texto narrativo há, como iremos propor, vários níveis de comunicação e, consequentemente vários papéis comunicativos.

2.3.1. Os modelos de Dieter Janik e de Aleksandra Okopién-Slawińska: propostas sobre os vários níveis de comunicação

Partiremos do esquema proposto por Janik, embora mais adiante apresentemos um outro que nos parece mais adequado.

Janik propõe que no texto narrativo há três níveis de comunicação:



ESQUEMA 3

Em que:

C1 = comunicação entre o leitor concreto e a obra narrativa (que, por seu lado, aponta para o autor);

C2 = comunicação entre o narrador e o leitor implicado;

C3 = relações comunicativas entre as personagens (P)[29].

Para Janik, o nível mais importante é o C2, entre o narrador e o leitor "implicado"[30]; trata-se de uma situação comunicativa intratextual, que serve de ponto de partida para os outros ní-

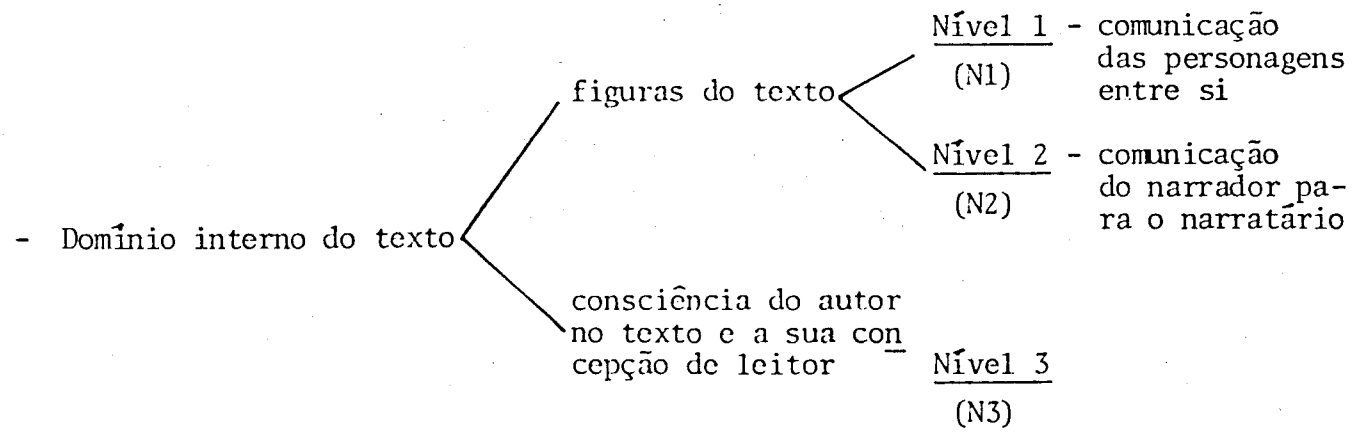
veis:

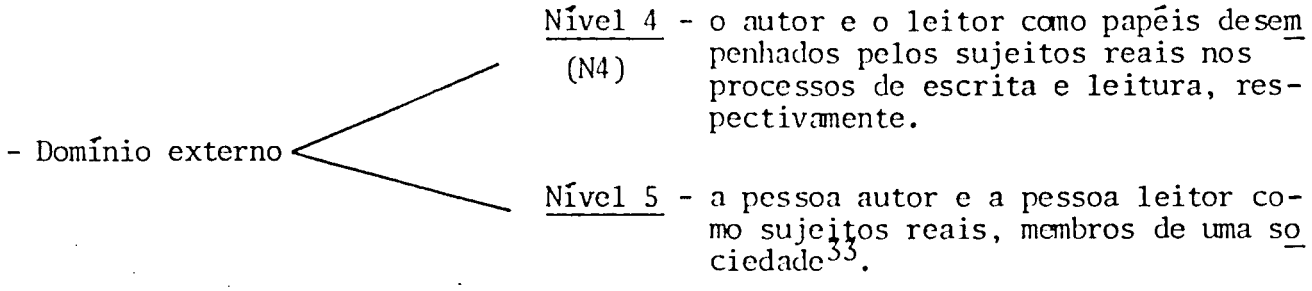
> Die Konsequenz... ist, dass die Analyse der Bedeutungskonstituenten eines Erzählwerks bei der Instanz der Redeerzeugung (Todorov: "procès d'enonciation") einsetzen muss[31].

Apesar do interesse do modelo de Janik, julgamos ser de criticar a demasiada atenção dada ao nível C2, descurando quer C1 quer C3[32]. A instância "autor" tem uma importância reduzida neste esquema.

Por outro lado, a seta do lado do emissor, ao nível C1, partindo do texto para o autor, sugere que este é uma instância a que a obra se dirige - isto é, Janik tem como único ponto de partida o leitor, pois, para este, o texto aponta, de facto, para o autor. No nível C2, Janik propõe uma comunicação bidireccional entre narrador e o leitor implicado. Julgamos, contudo, que na grande maioria dos casos, essa comunicação é monodireccional, não havendo "resposta" da parte receptora.

O esquema proposto por Okopień-Slawińska completa, a nosso ver, o modelo de Janik. A autora distingue claramente os dois domínios em que se realiza a comunicação narrativa: um domínio externo e outro interno, relativo ao texto:





ESQUEMA 4

Este esquema é, quanto a nós, mais adequado que o anteriormente apresentado, por dar a devida importância aos dois domínios do texto. Não se pode pôr em plano secundário o nível externo, como o faz Janik. É no autor que a obra tem a sua origem e tudo passa por ele. Deste modo, o sujeito da obra não é o narrador, mas o autor - ainda que se crie a ilusão de o discurso ter origem naquela instância.

Como vimos no parágrafo anterior, entre o autor e o leitor como sujeitos reais (N5) há uma comunicação "sui generis", uma vez que não entram em relação directa, sendo um processo exclusivamente monodireccional indirecto.

O autor e o leitor real só excepcionalmente entram numa relação comunicativa directa, mesmo sendo contemporâneos. Trata-se, na maioria dos casos, da relação autor-crítico. Ela não tem repercussões sobre a obra - que lhe é forçosamente anterior - mas poderá, eventualmente, servir como uma das muitas "vozes" que influenciarão a escrita posterior do autor.

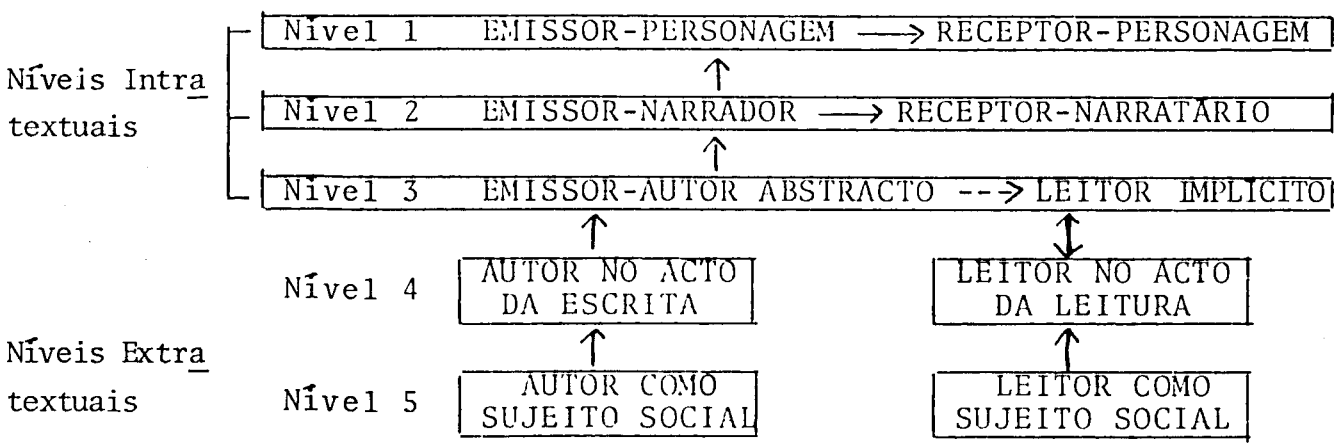
Por todas estas razões discordamos de apresentar N5 como nível de comunicação, como faz Okopién-Slawińska. O N5 deve, portanto, representar simplesmente a inserção dos sujeitos reais que estão envolvidos no processo comunicativo, nos seus contextos respectivos. Autor e leitor são instâncias importantes na comunicação li

terária, uma vez que a escrita e a leitura os pressupõem, mas não há, de facto, uma comunicação directa entre eles.

No N4, que representa a relação entre o autor e o leitor, encarados como papéis desempenhados por sujeitos reais, estabelece-se uma relação bidireccional, mas também ela é parcial, uma vez que é mediatizada através do texto, não havendo aqui, tal como em N5, um nível de comunicação, se o entendermos como uma comunicação directa entre dois sujeitos locutores. Manteremos, contudo, a designação de N4 e N5, para mostrar que as instâncias aí representadas têm uma relação comunicativa "sui generis" entre si, através do texto, que funciona como comunicado e "canal", simultaneamente, sem capacidade de resposta autónoma. Na leitura o texto não "responde" autonomamente ao leitor, "reflecte" o que o leitor nele projectou.

Quanto aos níveis intratextuais (N1, N2 e N3), estamos de acordo com o modelo proposto por Okopién-Slawińska. A sua ordenação permite tornar claras as relações hierárquicas existentes: N1 depende de N2 e este de N3.

O esquema seguinte explicita a nossa concepção do processo comunicativo. Baseamo-nos nos dois esquemas previamente apresentados[34]:



ESQUEMA 5

Neste esquema optamos pelas designações de "Autor abstracto", como Link[35], mas, por razões que apontaremos adiante, preferimos "Leitor implícito", em vez de "Leitor abstracto".

Faremos agora uma explicação do esquema apresentado, iniciando com o Nível 1, o nível do mundo narrado, por ser aquele que depende de todos os outros e também, por isso mesmo, por representar o objectivo da comunicação dos níveis hierarquicamente superiores.

2.3.2. O Nível 1 - A comunicação no mundo narrado

No nível 1, realiza-se a comunicação entre as personagens, que têm, a maior parte das vezes, o papel simultâneo de emissores e receptores, quer explicita quer implicitamente. Esta comunicação está ancorada no tempo e espaço do mundo narrado, que são, normalmente, mas não necessariamente, apresentados pelo narrador. As situações comunicativas são em geral análogas às situações do mundo real, mas com uma diferença essencial: é que elas não são mais do que encenações de situações comunicativas, libertas, portanto, das condicionantes do mundo real[36].

Como em qualquer enunciado, também os enunciados produzidos por personagens têm marcas dos seus locutores respectivos, transmitindo à instância receptora informações indirectas sobre os enunciadores (maior grau informativo no discurso directo, menor no discurso relatado). Por outro lado transmitem ideias que os locutores têm dos seus alocutários. Dependendo das estratégias utilizadas nos diferentes textos, as informações sobre as personagens surgem quer através do narrador, como veremos mais tarde, quer através das próprias personagens. As informações por estas transmitidas podem aparecer de modo explícito (ou tematizado), através da auto- ou

da hetero-apresentação, e implícito através dos modos de agir, de falar, de focalizar[37].

A quantidade de informação transmitida depende das estratégias narrativas. Em qualquer texto há um "lado dito" e um "lado não-dito", mas pressuposto, baseado, como veremos, em "pontos de indeterminação" e nos "pontos vazios" dos textos. Geralmente, as informações "ditas", explícitas, referem-se a traços concretos das personagens, das situações, e as "não-ditas", implícitas, veiculam informações sobre a personalidade, a psicologia das personagens.

Okopién-Slawińska estabelece uma hierarquia quanto às informações veiculadas nos textos, chamando a atenção para o facto de se tratar de uma estrutura organizada, e não de uma mera adição de informações:

1. As informações implícitas são mais fortes que as explícitas (tematizadas), pois estas estão condicionadas pelas intenções e estratégias da personagem-locutor - se se auto-apresenta, não é uma imagem "objectiva" que dá de si próprio, mas a opinião que tem de si própria; se é hetero-apresentada, depende das relações das personagens entre si, o que condiciona a validade das informações tematizadas;
2. havendo informações explícitas de vários níveis, a de nível mais alto é decisiva (p. ex., o narrador pode negar o que as próprias personagens dizem);
3. havendo informações tematizadas do mesmo nível, dominam as da personagem que tem mais simpatia por parte do narrador[38].

Durante a análise dos três romances de Koeppen, preocupar-nos-emos em referir as condições de enunciação subjacentes aos

enunciados das personagens, para, a partir deles, analisarmos as relações entre as personagens, as imagens que têm uns dos outros, etc.

2.3.3. O Nível 2 - A comunicação entre o narrador e o narratário

O Nível 2 é, conforme o esquema apresentado, o nível em que se situa a comunicação entre o narrador e o narratário. O objecto dessa comunicação é o mundo narrado, o que implica que o narrador é o responsável textual pela construção (linguística) daquele mundo.

O narrador é uma "peça" da estratégia narrativa do autor real. A sua análise é de enorme importância para a compreensão de qualquer texto narrativo, porque é a figura textual enunciadora hierarquicamente mais importante (ao ponto de criar a ilusão de ser ele o sujeito do texto). Muitas vezes é ele o porta-voz textual do autor (Nível 4) - é o caso dos narradores dos romances de Koeppen - mas esse aspecto depende das suas estratégias: o autor pode aproximar-se ou distanciar-se do narrador, utilizando uma personagem do Nível 1 como seu porta-voz, ou mesmo não tendo nenhum.

Robert Weimann distingue "ponto de vista" ("point of view") e "posição do narrador" ("Erzählerstandpunkt"). Segundo este estudioso, o primeiro conceito refere-se à perspectiva do narrador textual, o enunciador do Nível 2: qualquer enunciado é feito a partir de um determinado ponto de vista, veicula nele uma determinada perspectiva. A "posição do narrador", segundo Weimann, corresponde à perspectiva do enunciador do Nível 4, portanto, de uma instância extra-textual[39]. Esta diferenciação proposta por Weimann pa

rece-nos importante, ainda que a "posição do narrador" não seja sempre possível de determinar. Não vemos, contudo, necessidade de falar de "narrador" neste caso; o termo "narrador" deve ser usado exclusivamente para a instância narradora textual, de "autor" para a instância extratextual. De facto, a actividade de narração processa-se através de dois agentes: o autor (Nível 4) e o narrador (Nível 2), como instância hierarquicamente subordinada àquele[40]. Este aspecto mostra a interdependência dos dois níveis e a necessidade de, em qualquer tipo de análise, se estudar a relação entre os dois.

O narrador entra também em relação com as personagens que habitam o mundo narrado, nunca havendo, contudo, uma identificação total entre o Eu da narração e o Eu do narrado (ainda que, nos casos da narração na primeira pessoa, possa haver identidade pessoal, apesar da diferença temporal entre o acto de narrar e o da vivência)[41]. Pode ter diferentes relações, de empatia, antipatia, indiferença, etc., com as personagens; a análise dessas relações e das suas perspectivas diferenciadas é essencial para a determinação das estratégias narrativas.

2.3.3.1. Tipos de narrador, modos de narração

Como já foi referido, o narrador é essencialmente um instrumento de comunicação de que o autor se serve para veicular o seu discurso. Não é, por isso, uma instância autónoma.

Referiremos algumas tipologias de narradores, que nos servirão de base à nossa própria análise[42].

Gérard Genette estabelece a sua tipologia a partir da posição do narrador face ao narrado. Distingue os narradores intra- e extradiegéticos, consoante fazem parte ou não do mundo narrado e

os narradores homo- e heterodiegéticos, consoante eles são ou não objecto da narração[43].

Stanzel, por sua vez, distingue entre narradores "auktorial", "personal" e "Ich-Erzählen"[44] e a partir dessa dintinção estabelece um sistema de situações narrativas, baseadas em três oposições:

- a identidade ou não identidade entre narrador e personagens (oposição entre a primeira e a terceira pessoas);
- a perspectiva interna ou externa (segundo a sua origem);
- o modo narrativo, que Stanzel desenvolve a partir da oposição "telling-showing", distinguindo entre "Erzählerfigur" e "Reflektorfigur". Enquanto o primeiro modo se caracteriza pela presença de um narrador forte, que faz valer a sua perspectiva, marcando as cedências de perspectiva de modo directo ou indirecto, no segundo modo o narrador esconde-se através da perspectiva de uma personagem: a realidade apresentada surge reflectida através da perspectiva da personagem, ainda que a voz não seja a dela[45].

O narrador pode apresentar quer a vida interna quer externa das personagens. Mas se a estratégia narrativa for a da utilização da "Erzählerfigur", a origem da perspectiva é sempre exterior, focando o interior ou o exterior. Na utilização da "Reflektorfigur", pelo contrário, a origem situa-se no interior da personagem, focando o seu próprio interior e o mundo exterior à sua volta. Para a apresentação da interioridade da personagem, o narrador pode utilizar vários modos que Dorrit Cohn designa como "psycho-narration", "quoted monologue" e "narrated monologue"[46].

Por seu lado, Lintvelt une os sistemas propostos por Genette e Stanzel, considerando que as situações narrativas heterodiegé

ticas podem ser: "autoriel", "actoriel" e "neutre", enquanto as homodiegéticas só podem corresponder aos dois primeiros tipos[47]. Uma vez que o termo de Stanzel "personal" é de difícil tradução, substitui-la-emos pela tradução proposta por Lintvelt: "actorial" (relativo ao actor) ou ainda "figural" (relativo à figura). Preferiremos esta última, uma vez que não utilizamos, no nosso trabalho, o termo "actor" para personagens ou figuras. Na proposta de Lintvelt, a questão centra-se à volta de quem apreende. A origem da percepção pode ser externa ou interna, ilimitada ou limitada, segundo se trata de uma situação narrativa "autorial" ou "figural". Quanto ao tipo neutro, a percepção é sempre externa[48]. Note-se que Genette, em 1983, vai também dar ênfase a esta questão, perguntando-se "où est le foyer de la perception?"[49]. Esta pergunta pode servir de base a uma análise do narrador, pois para a sua resposta tem que se ter em conta as três oposições stanzelianas ou os tipos propostos por Genette ou Lintvelt.

Esta questão está relacionada com as perspectivas narrativas, nomeadamente com a cedência das perspectivas por parte do narrador. A perspectiva pode ser "não marcada" (a que Genette chama "focalização Ø"), "central", "deslizante", "de grupo" e "oscilatória", segundo Nøjgaard[50]. Pode ainda ser "monoscópica", quando diferentes figuras vêem acontecimentos diferentes, e "poliscópica", quando diferentes figuras vêem simultaneamente os mesmos objectos, segundo Lintvelt[51].

O modo como uma determinada personagem ou situação é apresentada não é só uma questão de perspectiva. O narrador pode intervir através de comentários metanarrativos, criando uma instrução de leitura para o narratário; por vezes, estes comentários chegam a abandonar o seu carácter metanarrativo para se tornarem gnómicos, alargando, desse modo, o contexto envolvente da narração, conduzin

do a uma relação entre a autoreferência e a heteroreferência.

Além das funções referidas (a narrativa e a comentadora), cabe ainda ao narrador exercer a "regência", orientar as entradas e as saídas das personagens, "dizer" como elas se devem comportar; mas esta função de regência limita-se ao discurso, não diz respeito às estratégias globais do texto narrativo ficcional, que se situam em níveis hierarquicamente superiores. Deste modo a autonomia do narrador nunca pode ser total, o maior ou menor grau dessa autonomia depende do tipo de aproximação entre o autor abstracto (a que nos referiremos adiante) e o narrador.

Lintvelt refere sete funções do narrador: comunicativa, metanarrativa, explicativa, avaliadora, generalizante, emotiva e modalizante[52]. Estas funções aparecem de forma muito variada, segundo os textos, algumas podem mesmo ter uma presença reduzida - por exemplo, a explicativa, cuja função é revertida para as instâncias receptoras, a quem compete, a partir dos elementos fornecidos, encontrar as explicações para as questões levantadas no mundo narrado[53], como acontece com o autor que nos ocupa.

Uma das maneiras de modalizar um discurso é a utilização de perspectivas múltiplas. A perspectiva do narrador não é mais do que uma entre outras, ainda que possa ganhar mais peso do que aquelas, o que, contudo, nem sempre acontece, sobretudo na literatura contemporânea. Estas diferentes perspectivas não podem deixar de estar relacionadas entre si, o que implica que o leitor tem de se mover entre elas para estabelecer a sua própria.

O narrador pode variar entre a "rétention d'une information logiquement entrainée par le type adopté", a que Genette chama "paralipse", e uma "information excédant la logique du type adopté", a "paralepse"[54]. A variação das estratégias narrativas é um elemento importante no estudo da capacidade comunicativa daquela figura.

Por vezes, o narrador cala muitas informações (o que pode ser notado pelo leitor, podendo interpretar esse facto como sinal de uma certa "in-competência" do narrador); outras vezes o narrador pode ser relativamente redundante (o que pode ser sinal de uma relação mais profunda entre o narrador e a/s personagem/ns apresentadas pela paralepse). Aquilo que o narrador esconde ou, pelo contrário, deixa transparecer através da redundância depende das estratégias e das suas relações com o mundo narrado. A este mundo pertencem factos externos e internos relativamente às personagens. Dependendo de um ou outro tipo, os discursos dos narradores apresentam variações. Assim, o narrador pode narrar os factos externos ou internos através da sua voz e perspectiva, dando mais ênfase a uns aspectos do que a outros; quando dá mais ênfase a um determinado aspecto, isso corresponde a uma expansão da narração. Pode também condensar a narrativa, através do sumário e do relato e jogar entre a expansão e a condensação.

2.3.3.2. Apresentação da vida interior das personagens

Quando se trata de apresentar a vida interior das personagens, a tendência na literatura moderna (e, por conseguinte, também em Koeppen) é a cedência, por parte do narrador, da perspectiva, se não mesmo da voz[55]. Há uma oscilação entre a psico-narração, em que o narrador surge como um filtro, como alguém de fora que conhece o interior da personagem, e o monólogo interior, servindo este para criar a ilusão de abolir a distância temporal entre os actos de viver, de escrita e de leitura[56]. No monólogo interior desaparece a função do narrador como intermediário, pois a sua função

é assumida pela personagem que se torna narrador em segundo grau, ainda que não deixando de depender do próprio narrador que lhe pode retirar a palavra, corrigir, etc. Por outro lado, também com cedência de voz e perspectiva, encontramos o discurso directo, verbalização em situações dialógicas concretas entre personagens. Também aqui a apresentação dos pensamentos tem a sua origem no interior das personagens, mas dirigindo-se para fora, para um interlocutor - isto é, o grau de confiança que se pode ter neste tipo de discurso é menor, uma vez que depende de muitos factores, nomeadamente das relações entre os intervenientes nesse diálogo. Entre o discurso directo e o monólogo interior há uma diferença essencial: este é produzido no interior da personagem, não projectado para o exterior, obedecendo, por isso, a uma lógica discursiva própria[57]. Sendo um discurso não verbalizado, ele é projectado para o exterior por um artifício do narrador, que, no fundo, serve de intermediário entre a personagem e o narratário. Aqui, a função do narrador limita-se a de ser, nas palavras de Neuhaus, como um estenógrafo que protocola o que se passa no interior da personagem, servindo ele de "medium"[58]. Este grau de presença do narrador varia com o grau de apresentação do monólogo, desde a "corrente de consciência", eliminando mesmo por vezes a lógica discursiva dos enunciados até ao monólogo logicamente construído. Só o discurso directo está livre do intermediarismo do narrador - no modo cénico, o narrador limita-se à apresentação das rubricas cénicas (e, por vezes, através delas, pode manipular a recepção do narratário - mas não interfere no discurso da personagem, que surge tal como foi verbalizado).

Há um outro factor importante na apresentação da vida interior das personagens, além daquela que surge verbalizada nos monólogos interiores transcritos e nos discursos directos. O narrador

pode ter mais competência linguística e psicológica do que a personagem, conseguindo verbalizar o que ela sente e pensa, mas que é incapaz de verbalizar. Desse modo, a psico-narração pode ter mais profundidade do que os próprios monólogos, apesar de se perder a imediaticidade. O narrador pode alternar os modos de apresentação da interioridade; e pode preferir, por exemplo, o monólogo narrativizado ao monólogo transcrito, consoante queira marcar mais ou menos a sua presença como "medium". Quanto ao monólogo narrativizado, o seu papel modifica-se, segundo Cohn, consoante esteja mais próximo da psico-narração ou do monólogo interior transcrito: se está mais próximo do primeiro, ganha um carácter de monólogo, como se a perspectiva e a voz se desligassem do narrador; se está mais próximo do segundo, parece que perde a independência que tinha, voltando a tornar-se dependente do narrador, que recupera a voz e a sua função narrativa[59].

A escolha do tipo de apresentação da vida interior depende das estratégias do narrador. Quanto mais interveniente ele for, mais se tornará centro de orientação para o leitor, em vez de ser a personagem - isto é, em vez de uma perspectiva monoscópica, surge uma pluriscópica (no mínimo duoscópica), que pode ser constrastiva ou completiva. Pode aumentar a insegurança do leitor ou levá-lo a afastar-se da personagem (ou do narrador).

Por vezes pode dar-se uma contaminação de discursos: o narrador utiliza aspectos discursivos das suas personagens, o que acontece sobretudo quando há uma grande aproximação entre narrador e personagem, provocando, por vezes, uma desfocalização, um discurso de perspectiva ambivalente, tendo o narratário dificuldade em estabeleber a origem da focalização[60].

Por outro lado, compete ao narrador ceder a voz e/ou a perspectiva quando e a quem entender, jogando entre os modos narrativo

e cénico. Estando a um nível hierarquicamente superior, o narrador pode corrigir, explicar, pormenorizar as afirmações das personagens, ou sobre elas ironizar. O grau de verdade do narrador poder ser superior ao das personagens - ainda que ele possa usar mais ou menos dessa prerrogativa. É preciso, caso a caso, determinar esse tipo de relações, para se poder apreender as condições de enunciação em cada nível. O narrador, como "administrador", tem as suas razões para preferir uma ou outra personagem, cedendo-lhes a voz e/ou a perspectiva, enquanto relativamente às outras, o narratário fica confinado ao relato, mais ou menos circunstanciado, segundo as estratégias narrativas.

Para que seja possível compreender as situações comunicativas (realizadas, meramente desejadas ou idealizadas) é preciso fornecer ao narratário as informações suficientes para a reconstrução do espaço contextual (podendo aqui também haver um jogo entre a paralipse e a paralepse).

2.3.3.3. A Descrição

Um dos meios possíveis é a descrição, que, normalmente, representa uma pausa na acção, mas que pode ter várias funções, segundo for um elemento funcional ou meramente contextual na acção. Pode servir de informação sobre o contexto espácio-temporal das personagens, sobre o mundo que as rodeia. Este contexto pode ser apresentado de modo a funcionar como um "pano de fundo" ou pode ter influência no decorrer de uma acção, modificando a relação da personagem respectiva com esse espaço[61]. A descrição pode ser focalizada quer pelo narrador, quer por uma ou várias personagens. Daqui advém que as descrições podem ter várias funções, segundo os contextos onde estão inseridas. Por outro lado, como factores dis-

cursivos elas não podem deixar de fornecer também informações sobre os locutores que estão na sua origem. O estudo das descrições e da ligação entre elas fornecem-nos elementos para a compreensão do narrador, quando é ele que apresenta as descrições.

2.3.3.4. O Narratário

O narrador, ao fazer a selecção dos elementos da descrição, da acção e dos intervenientes, tem em conta uma determinada estratégia para que o alocutário recepcione o seu discurso como o narrador o deseja. Este alocutário abstracto será designado por narratário, segundo a terminologia de Genette[62]. Não designaremos este receptor por "leitor implicado", como faz Janik, para evitar confusões com o "leitor implícito", como designaremos a instância receptora do Nível 3[63].

O narratário é uma figura raramente presente "com corpo" no texto, o que implica que é uma figura sem discurso próprio explícito. Esta figura só pode ser, na maioria dos casos, analisada a partir do discurso que lhe é dirigido pelo narrador. Através de referências explícitas ou implícitas, mas também de comentários do narrador, é possível uma aproximação da figura do narratário[64].

O leitor real tem que tomar o papel do narratário como receptor do discurso - aceitando-o, recusando-o ou mantendo uma posição neutra - ainda que o seu papel não se esgote nessa função. Por essa razão, esta instância também já foi designada por "leitor fictício"[65]. Não defendemos uma tal designação por não considerarmos o narratário um leitor, mas sim a instância receptora do discurso do narrador; do mesmo modo também não podemos defender a designação de "autor fictício" para o narrador.

2.3.4. O Nível 3 - O autor abstracto e o leitor implícito

Entre o Nível 2, um nível discursivo, e os Níveis extra-textuais 4 e 5 encontra-se um nível intermédio, o Nível 3: não se trata de um nível discursivo, mas meramente abstracto. Aí encontramos duas instâncias: o autor abstracto e o leitor implícito. Chamaremos autor abstracto[67] à instância"emissora", como oposição ao autor real, cujas estratégias narrativas representa a nível textual. Não designaremos do mesmo modo a instância receptora - "leitor abstracto", uma vez que se trata duma instância implícita no próprio texto, sem correspondência fora dele. A sua origem está implícita na instância emissora e é assim um receptor que só existe na "mente" daquela, é um papel de recepção e não uma figura, razão pela qual, no Esquema 5, a seta de ligação entre as duas instâncias aparece a tracejado, marcando a diferença entre a relação comunicativa nos Níveis 2 e 3.

O autor abstracto é a consciência estruturante do texto, é nele que devemos procurar as estratégias globais textuais. Pode haver uma maior ou menor aproximação entre o autor abstracto e o narrador: havendo uma maior aproximação entre as duas instâncias, o mesmo acontecerá, no lado da recepção, entre o leitor implícito e o narratário.

Como vimos no parágrafo anterior, o narratário torna-se, para o "leitor real" num

> Angebot einer Rezeptionsrolle, mit der sich der Rezipient identifizieren und damit die intendierte Leserperspektive einnehmen kann (66)

Não há, portanto, uma identificação entre as instâncias emissoras e receptoras, mas o leitor real (N4) pode aproximar-se do papel atribuído ao narratário, através do seguimento das "ins-

truções" de leitura, que correspondem ao leitor implícito.

O autor abstracto é, na definição de Link,

> dasjenige Bewusstsein, das als Urheber eines bestimmten Textes von diesem notwendig vorausgesetzt wird. Er ist der "Integrationspunkt" sämtlicher Verfahren und Eigenschaften des Textes, das Bewusstsein, in dem alle Einzelheiten der Textgestalt ihren Sinn haben.

Como já referido, o autor abstracto não tem marcas discursivas próprias, distribui o seu "discurso abstracto" pelas instâncias inferiores. A sua presença é detectável através das estratégias textuais (de que as estratégias narrativas não são mais do que uma parte).

Por outro lado, este Nível 3 difere dos outros dois pelo facto de não haver um receptor propriamente dito como o narratário e as personagens que são receptoras de enunciados de outras personagens. O "receptor" no Nível 3 é, como já foi referido, uma instância que tem a sua origem no "emissor" desse Nível: trata-se assim de um receptor "ideal", no sentido de ser uma ideia de receptor.

Enquanto é possível estabelecer relações entre o autor real (extratextual) e o autor abstracto, o mesmo não é possível no lado da "recepção". O autor real antecede o texto, que tem nele a sua origem. O texto antecede o acto de leitura, o que implica que nenhum traço de leitores reais concretos pode aparecer no texto; (só indirectamente através da ideia de leitor que o autor tem). Assim, não podemos estabelecer uma relação directa entre o leitor real e o leitor implícito, pois este é uma previsão de leitores possíveis, ou, de outro modo, de tipos de leitura possíveis. Contrariamente aos Níveis inferiores (1 e 2) onde há uma comunicação entre emissores e receptores, no Nível 3 encontramos um projecto de comu

nicação, interiorizado apenas na instância emissora. O leitor implícito não é, assim, um destinatário detectável como as restantes instâncias receptoras. É, nas palavras de Iser,

> den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser[68].

Trata-se, portanto, de uma estrutura textual: o autor abstracto "constrói" o seu texto de modo a que ele seja lido de um determinado modo. Portanto, o leitor real não é totalmente livre no seu acto de leitura, uma vez que o texto impõe determinadas perspectivas, constrói papéis de leitor, que poderão ou não ser actualizados na leitura. O leitor "adequado" será aquele que consegue actualizar os papéis que lhe são atribuídos no próprio texto, nomeadamente o de relacionar dialecticamente as perspectivas presentes nos três níveis textuais, a reconstituição dos horizontes de referências, o preenchimento dos pontos deixados em vazio (os "Leerstellen" iserianos).

O grau de adequação dependerá assim da competência do leitor real em concretizar o que lhe é exigido. Mas este é só um lado da leitura; o outro lado, que pode ser previsto pelo texto, mas é sempre um lado aberto, é o triálogo que o leitor estabelece entre o texto, o seu próprio Eu e o seu mundo. O que é pedido ao leitor é que, nesse diálogo, mantenha a coerência exigida pelo texto.

O leitor implícito não se confunde com o leitor ideal ou pretendido - estes são ideias que o autor real pode ter (mas não tem necessariamente) sobre o tipo de leitor que deseja para o seu texto[69]. São construções a partir dos condicionamentos e dos conceitos de leitor na época da produção. Se o autor tem, à partida, uma ideia do leitor que pretende, isso torna-se numa das várias condições de escrita. Contudo, muitos são os autores que afirmam não ter uma ideia de leitor concreta - é também o caso do autor

que aqui nos ocupa, como veremos.

O leitor intencionado - caso ele exista - estará na base da construção do leitor implícito.

Umberto Eco introduz um outro conceito de leitor, a que denomina de "Leitor-Modelo". Segundo ele, "... um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da sua própria capacidade comunicativa concreta, como também da própria potencialidade significativa"[70]. Porque o texto prevê o leitor, o autor "deverá prever um Leitor-Modelo, capaz de cooperar na actualização textual como ele, o autor, pensava, e de se mover interpretativamente tal como ele se moveu generativamente"[71]. Este Leitor-Modelo "tem deveres'filológicos': tem, pois, o dever de recuperar - com a máxima aproximação possível - os códigos do emissor"[72].

Quer o leitor implícito, de Iser, quer o Leitor-Modelo, de Eco, são estratégias textuais, representam uma previsão do papel activo do leitor empírico na concretização do texto. São analisáveis como qualquer outra estrutura textual. Mas queremos deixar bem claro, que este aspecto da leitura só representa um dos lados, aquele a que poderiamos chamar de fechado, uma vez que, fixado materialmente, não sofre, em si, evolução (o que não implica que a sua apreensão analítica não seja passível de evolução).

Pelo que foi apresentado, nota-se que o Nível 3 não se situa num nível discursivo, é um nível abstracto, deduzível dos níveis hierarquicamente inferiores[73]. Quanto mais "autoritário" for o autor abstracto, menos espaço livre será dado ao leitor implícito. Pelo contrário, se o autor abstracto for caracterizado pelas suas muitas dúvidas e ambiguidades, maior será o espaço deixado para preencher no acto da leitura.

2.3.4.1. Intenção - Intencionalidade

Através das estratégias do autor, a obra adquire uma determinada tonalidade ideológica, apreensível quer através de valores e concepções explicitados ou implicitados a nível do narrador e das personagens, quer através de valores veiculados pela obra como um todo. No Nível 3 pode ser detectada a intenção de apresentação do texto - a intencionalidade do texto - que pode ser idêntica ou afastar-se da intenção do sujeito emissor empírico. A diferença entre intenção (Níveis extratextuais) e intencionalidade (Níveis textuais) justifica-se pelo facto de nem tudo num texto ser intencionado por um autor; este pode não controlar todo o material, havendo influências que escapam ao seu controle, quer vindo do seu inconsciente, quer transitando da realidade exterior para o seu discurso. O autor é, por isso, submetido a influências intencionais e não intencionais[74]. A estrutura, a selecção dos materiais e a sua organização obedece, geralmente, a um plano, a uma intenção produtiva, mas nesse momento intencional da produção entram também factores não-intencionais, pelo que a correspondência pura entre intenção e intencionalidade não existe.

Um desses factores que contribuem para a não correspondência são as convenções, nomeadamente no que diz respeito à selecção dos materiais do mundo real e à sua organização na construção do mundo ficcional[75]. Utilizamos o conceito de convenção no sentido de Okopién-Slawińska: são hábitos e normas supraindividuais que acabam por influenciar o processo da escrita, nos seus aspectos formais e constitutivos.

As convenções surgem ligadas à consciência colectiva e são uma variável histórica. Por isso não podem ser vistas desligadas da tradição, que está na base de toda a evolução. Não há obras li-

terárias sem ligação às convenções e à tradição quer na sua aceitação (consciente ou não) quer na sua rejeição. A evolução literária implica rupturas, cortes mais ou menos fortes com as convenções. O fundamento da originalidade de uma obra é sempre um corte, uma distanciação, o que pressupõe a existência de convenções contra as quais o autor reage, sejam elas de carácter estilístico, ligadas a géneros literários, escolas, correntes, etc. ou de carácter ideológico. Convenções e originalidade são, pois, os lados social e individual da obra literária. A contribuição original pode, por sua vez, ser recusada ou assimilada pela comunidade, tornando-se eventualmente ela própria convenção. Como nota Okopién-Slawińska, há convenções que têm uma maior duração que outras, como sejam as ligadas a esquemas não semantizados, a elementos isolados, etc. Quanto maior for o grau de abstracção, mais fácil é a manutenção das convenções a esse nível. A evolução dá-se, portanto,

> als fortwährender Prozess der Konventionalisierung und Entkonventionalisierung poetischer Verfahren dar [77].

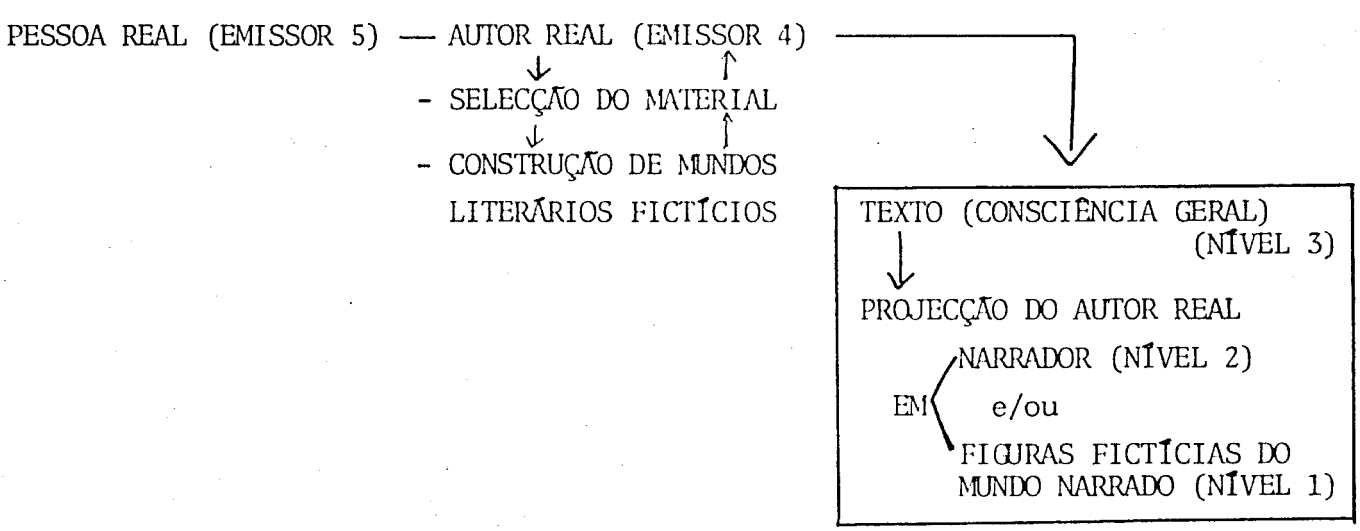
As convenções e tradições são, portanto, elementos que participam na construção da consciência colectiva do autor na obra.

2.3.4.2. Inter-relação entre as instâncias emissoras dos vários níveis

O que acabamos de expor aponta para a necessidade de se ter em conta o autor real como a origem do texto literário.

Como mostrámos, não há uma identificação entre o autor real e o autor abstracto, uma vez que são níveis ontologicamente diferentes. No Nível 3 encontramos, contudo, traços que apontam para dimensões do emissor extratextual. O grau de aproximação entre ambos pode ser maior ou menor. Esse grau de relação não se esgota

apenas entre o Nível 4 e o Nível 3. O autor real pode projectar-se também na figura do narrador (eventualmente mesmo do narratário) ou de uma ou mais figuras do mundo narrado. Já vimos que a ficção se caracteriza por uma escolha, por parte do autor real, de elementos da realidade, que transforma em formulações linguísticas e que são depois integradas em novos contextos, criando um mundo novo, só existente na ficção, embora pressupondo a pré-existência do mundo real. As estratégias de selecção e construção de um mundo fictício a partir desse material dependem, assim, de uma consciência extratextual, ela própria dependente de vários outros factores. Essa actividade do Emissor do Nível 4 pressupõe um determinado tipo de experiências e vivências, desligadas da produção literária propriamente dita. Trata-se do autor como pessoa social, e que, no esquema apresentado, surge no Nível 5:



ESQUEMA 6

Os traços do autor real nos Níveis 2 e 1 são traços por ele escolhidos conscientemente ou projectados inconscientemente. Mas esta projecção nem sempre se realiza, o autor pode evitar que o narrador ou personagens tenham traços correspondentes aos seus. A

Nível 3, a presença de traços seus parece-nos evidente, dado tratar-se do ponto de transição entre o autor real e o seu texto. O autor real é sempre mais do que o autor abstracto, o que implica, sob o ponto de vista metodológico, que para se analisar aquela instância textual se deve ter dois pontos de partida: o autor real e o texto literário. Recusar, em nome da autonomia do texto literário, a relação autor real-autor abstracto é recusar uma dimensão quanto a nós fundamental.

Um dos passos metodológicos para se traçar um desenho hipotético do autor real a partir do autor abstracto é a comparação entre os vários autores abstractos das obras do mesmo autor: a recorrência de temas, ideias, estruturas, estratégias. A coincidência permite estabelecer linhas gerais das preocupações ou interesses do autor real; a não coincidência aponta para uma evolução do autor[78].

Este passo metodológico não dispensa o estudo inverso, isto é, a partir dos dados que temos do autor procurarmos possíveis equivalências nos romances.

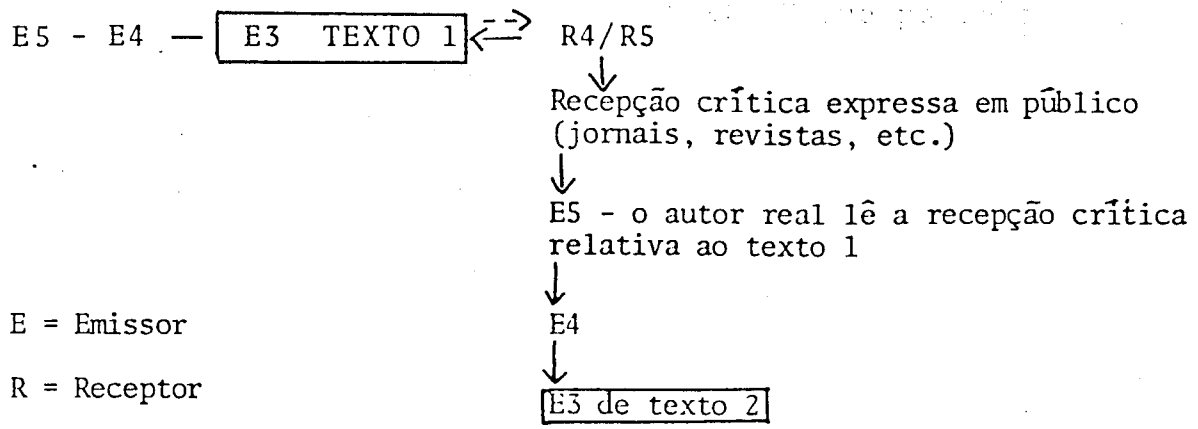
2.3.4.3. Inter-relações entre o leitor real e o leitor fictício

Enquanto é possível detectar equivalências e influências entre as instâncias emissoras extratextuais (Níveis 5 e 4) e o autor abstracto (Nível 3), o mesmo não podemos afirmar quanto aos receptores desses mesmos Níveis, dado não haver, como já foi referido, uma relação directa entre os receptores extratextuais e o leitor implícito, instância que é forçosamente anterior à leitura.

Mas há uma possibilidade de o leitor real influenciar o leitor implícito, não directamente, mas através do autor; essa influência não se repercute na obra lida, mas na produção subsequente

do autor.

O seguinte esquema esclarece essa relação[79]:



ESQUEMA 7

2.3.5. Algumas considerações sobre a leitura

Como dissemos já em 2.1., a leitura faz parte do todo que é o sistema comunicativo. Um texto não tem receptores definidos e não tem uma função pragmática imediata. Quando o texto sai das mãos do autor, passa a ser o leitor que toma a iniciativa da comunicação, concretização que depende de factores de ordem subjectiva e sócio-cultural. Perante a materialidade do texto, um artefacto, o leitor tem que actualizar o texto, o que depende da sua competência como leitor, mas também das condicionantes culturais da leitura. Essa actualização não é mais do que uma parte da função da leitura, é o lado que poderíamos designar por reprodutivo. Mas a leitura é também um acto produtivo, onde o leitor se projecta no discurso que recria. Assim como no discurso do autor intervêm factores intertextuais, também isso se dá na leitura. Hábitos de leitura, o ambiente cultural e literário, os contextos políticos, são alguns dos factores que fornecem "textos" que poderão participar na recriação do texto literário[80].

A leitura não é, portanto, uma mera reconstrução do texto do autor, tal como ele o intencionara. Contudo, a leitura crítico-analítica deve aproximar-se o mais possível do texto, tal como o autor o concebera.

Uma das actividades essenciais da leitura, como reconstituição do texto, é o preenchimento dos "pontos de indeterminação" ("Unbestimmtheitsstellen"), que, segundo Ingarden, têm que existir na apresentação linguística dos objectos, só representáveis através de "aspectos esquematizados" ("Schematisierte Ansichten")[81].

Cabe, assim, ao leitor formar o todo a partir desses aspectos: poderemos ver essa actividade como um preenchimento "vertical". A este junta-se o preenchimento "horizontal", o dos "pontos vazios" ("Leerstellen"), segundo a definição de Iser:

> ... die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers"[82].

Tal como os objectos e as situações, também as acções (externas e internas) são só apresentadas através de determinados segmentos. Entre estes segmentos surgem pontos vazios, que podem ser maiores ou menores. Estes devem ser preenchidos, a não ser que as estratégias apontem precisamente para o contrário. Em qualquer dos casos tem que haver uma "good continuation"[83], isto é, e ainda na terminologia iseriana, além da "Komplettierunggsnotwendigkeit" dos pontos de indeterminação, deve haver uma "Kombinationsnotwendigkeit"[84] dos vários segmentos, cuja ligação foi elidida por razões da própria escrita, e por razões da estratégia narrativa desejada. Esta actividade do leitor - que se torna, portanto, num co-produtor - não é totalmente livre, uma vez que a própria estrutura textual o obriga a um preenchimento coerente com os segmentos explicitamente referidos. Essa coerência permite, contudo, um campo vasto de possibilidades de preenchimento, dependendo das próprias condi-

ções do leitor. Uma "Leerstelle" tem, segundo Iser, duas funções estruturantes:

> 1º) ... Sie (vermag) ein Feld als wechselseitige Projektionen gegebener Segmente von Textperspektiven angesichts ausgesparter Beziehungen zu organisieren;
>
> 2º) ... (sie ist) nun als Rahmen der miteinander verspannten Segmente die Bedingung dafür, dass der Leser ein Beziehungsverhältnis produzieren kann[85].

A estrutura textual oferece "instruções de leitura", que permitem, por um lado, a concretização do texto, por outro lado, a actividade criadora do leitor e a consequente atribuição de sentido e valor. Como se deduz do exposto, os textos podem ser mais ou menos "manipuladores", no sentido em que dirigem mais ou menos a actividade do leitor. Muito do que se tem produzido neste século, a nível da literatura alemã, incluindo Koeppen, são obras em que se exige muito do leitor, não lhe fornecendo instruções claras para o preenchimento, isto é, apelando para uma co-produção activa, e não meramente reprodutiva, por parte do leitor[86].

Na apresentação do modelo teórico da comunicação literária narrativa ficcional referímos os três níveis textuais de comunicação. Havendo em cada um deles pelo menos uma instância emissora, isso implica que em cada um deles existe pelo menos um perspectivador.

O leitor vê-se assim confrontado com vários níveis perspectívicos, que não podem deixar de estar relacionados uns com os outros. Desde uma máxima proximidade entre as três perspectivas até um afastamento total, são possíveis muitos graus de relacionamento. Mas raramente este "jogo" é explicitado, é um dos pontos vazios do

texto (quer na linha horizontal do mesmo nível, quer na linha vertical que relaciona os níveis entre si): compete ao leitor detectar essas perspectivas, interrelacioná-las segundo as estratégias mais ou menos directivas do próprio texto.

No caso de Koeppen, como teremos ocasião de analisar, encontramos um autor abstracto muito próximo do narrador, mas entre este e as personagens do mundo narrado a diferenciação é grande: afastamento total face a algumas, aproximação face a outras, mas nunca encontramos uma coincidência de perspectivas em todos os aspectos, mesmo quando a distância não é grande. No Nível 1 será detectado um número razoável de perspectivas contrastantes, sendo o leitor levado a recusar as que o narrador e o autor abstracto recusam.

Poderemos confrontar as conclusões de uma análise deste tipo com afirmações do autor concreto sobre temas afins ou sobre as suas obras (ainda que Koeppen seja extremamente parco neste campo, como veremos), para podermos concluir se o autor utiliza algumas instâncias textuais para dar expressão às suas ideias e sentimentos.

A análise da trilogia de Koeppen, a que daremos agora início, procurará explicitar, em relação a cada romance, não só o funcionamento de cada nível textual, mas também a relação entre os níveis textuais entre si e os extratextuais.

NOTAS

1 - Nesta abordagem não teremos em conta a comunicação literária de textos poéticos e dramáticos, que levantam problemas específicos, necessitando de um estudo para cada um dos géneros.

2 - Designação de Gunter Grimm, 1975, p. 73.

3 - Cf. Mikhail Bakhtine, 1978, p. 81: "L'objet esthétique, c'est une création qui inclut son créateur".

4 - Cf. Theodor Adorno, 1977, p. 335. Segundo Adorno, o próprio facto de existir faz com que a obra de arte se assuma como crítica à sociedade, como um modo de resistência:
"Ist Kunst, ihrer einen Seite nach, als Produkt gesellschaftlicher Arbeit das Geistes stets fait social, so wird sie es mit ihrer Verbürgerlichung ausdrücklich (...). Gesellschaftlich aber ist Kunst weder nur durch den Modus ihrer Hervorbringung, in dem jeweils die Dialektik von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen sich konzentriert, noch durch die gesellschaftliche Herkunft ihres Stoffgehalts. Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome".
Também Mukarovský e Jakobson defendem a literatura como um facto histórico: "A obra literária é um facto histórico, porque é necessariamente apreendido sob o fundo de uma tradição actual". Mukarovský/Jakobson, 1969, p. 55.

5 - Designação de Mukarovský, 1969, p. 55.

6 - Louise Vinge, baseando-se em Bakhtine, defende esta tese. (Vinge,

1982, p. 241).

7 - M. Bakhtine, 1978, p. 119. Cf. tb. p. 113. D. Janik discorda deste modo de ver a literatura, porque leva a uma certa unilateralidade, "da sie vom Antagonismus und dem Spiel der Redetypen im Werk schnell hinausführt zu den Redeformationen der historischen Gesellschaft selbst, aus der das Werk hervorging" (Dieter Janik, 1985, p. 109).

8 - Cf. Bakhtine, 1978, p. 44.

9 - Dietrich Krusche refere que o texto literário se torna numa construção subjectiva com materiais objectivos, que o autor selecciona, perspectiva, valoriza (cf. Krusche, 1978, p. 15).

10 - Cf. Manfred Naumann, que, a este respeito, fala de "Ko-autoren" (M. Naumann et alii, 1975, p. 83).

11 - M. Bakhtine, 1978, p. 212.

12 - D. Krusche, 1978, pp. 15-16. Cf. tb. Bakhtine, 1978, p. 182: "En bref, l'argument du roman sert à la répresentation des hommes qui parlent et de leurs univers idéologiques".

13 - Johannes Anderegg, 1973, pp. 33-34.

14 - Segundo G. Waldmann, 1976, p. 81, "... diese 'Wahrheit' des fiktionalen Textes wird aber nicht konstituiert durch das Verhältnis des Dargestellten zur (ausserliterarischen) Wirklichkeit, sondern durch ein innerliterarisches Verhältnis der Wirklichkeitsvorstel-

lungen von Autor und Rezipient".

15 - Ibidem, pp. 82-83.

16 - Ibidem, p. 85.

17 - D. Krusche, 1978, p. 17.

18 - Ibidem, p. 20.

19 - Hans Dieter Zimmermann, 1977, p. 31.

20 - Há autores que escrevem para si próprios, sem intenção de publicação. Neste caso não há intenção de comunicar com leitores exteriores, há cedência a um "Ausdruckszwang" (Naumann, 1975, p. 56). Trata-se, nestes casos, de auto-comunicação, de um "diálogo monológico", se assim nos podemos exprimir. Mesmo nestes casos, contudo, há os dois momentos de comunicação, separados por um hiato temporal. Contudo, a maioria dos textos ficcionais são escritos para um público.

21 - Vd. Johannes Anderegg, 1973, p. 18.

22 - Vd. Hans Dieter Zimmermann, 1977, p. 165.

23 - Cf. eg. Günter Waldmann, 1976, p. 27: "Der Text ist an sich die Realisation der dialektischen Vermittlung von Autor und Leser".

24 - Cf. Björn Larsson, 1979, p. 78.

25 - Preferimos este termo ao de "Re-escrita", para realçar a diversidade dos tipos de produção num caso e no outro: no caso da escrita, o autor nada tem à sua frente, a não ser as várias "vozes", intenções, projectos e ideias; no caso da leitura, o leitor co-produz a partir de uma matéria que lhe é fornecida.

26 - Jan Mukarovský, 1980, p. 75.

27 - Cf. Anders Pettersson, 1985, pp. 10 e 11.

28 - Cf. Okopień-Slawinska, 1975, p. 128.

29 - Dieter Janik, 1973, pp. 13 e seguintes.

30 - Utilizamos esta tradução para não se confundir com o conceito de "leitor implícito", segundo a acepção de Wolfgang Iser.

31 - Dieter Janik, 1973, p. 20.

32 - Este modelo foi criticado por Wolf Schmid, pelo facto de não ter em devida conta a comunicação narrativa interna, que se realiza no mundo fictício apresentado. (cf. Wolf Schmid, 1974, pp. 406-408).

33 - Cf. Aleksandra Okopień-Slawinska, in Rolf Fieguth, 1975, p. 145.

34 - Hannelore Link apresenta um esquema semelhante, mas em ordem inversa e com uma designação algo diferente das instâncias, ainda que, no fundo, não haja diferenças essenciais.
A numeração proposta no texto é preferível porque com o número mais baixo (N1) representamos o nível hierarquicamente menos impor

tante, mas textualmente o mais importante, dado que é aí que surge o mundo narrado. Este nível é representado, em Link, pelo seu Nível 4 (Link, 1976, p. 25).

35 - Ibidem, p. 40.

36 - Cf. Janik, 1985, p. 107.

37 - Cf. Okopień-Slawińska, 1975, p. 131.

38 - Ibidem, pp. 134-135.

39 - Robert Weimann, 1962, pp. 378-379.

40 - Bertil Romberg fala de narrador extratextual e narrador textual (1962, pp. 7-8). Em obra posterior, Romberg utiliza o termo "narrador" para o narrador de primeira pessoa, "presença do autor", para a função narrativa em terceira pessoa (1970, pp. 64 e 68). Por sua vez Morten Nøjgard vê o narrador textual como um duplo do autor, mas um duplo que só apresenta alguns aspectos do autor real (1979, pp. 57-58). Segundo Volker Neuhaus, o narrador é só uma voz, um instrumento de comunicação utilizado pelo autor (Neuhaus, 1971, p. 130).

41 - A nível profundo, o narrador é sempre de primeira pessoa, um Eu enunciador. Mas a nível de superfície, na maneira como é apresentado, poderemos distinguir entre narradores da primeira e da terceira pessoa. Stanzel refere uma oposição que exprime essa diferença, sem ter que falar na pessoa gramatical: ele propõe que o narrador tem ou não "corpo" no texto (1979, p. 122).

2 - Não pretendendo fazer um estudo exaustivo desta temática, por ultrapassar o âmbito deste trabalho, chamamos a atenção para o livro de Jaap Lintvelt (1981). Poderemos referir ainda os estudos de Wayne Booth, Bertil Romberg, Volker Neuhaus, Käthe Hamburger, além dos abordados por Lintvelt.

3 - Cf. Gérard Genette, 1979, pp. 247.

4 - F. Stanzel, 1969, pp. 11-52.

5 - Franz Stanzel, 1979, pp. 81-84 e o "círculo" publicado em apêndice no final do volume.

6 - Dorrit Cohn, 1978, pp. 11-14.

7 - Jaap Lintvelt, 1981, pp. 38-39.

8 - Ibidem, p. 44.

9 - Gérard Genette, 1983, p. 43.

0 - Morten Nøjgaard, 1979 , p. 163.

1 - Jaap Lintvelt, 1981, p. 69.

- Ibidem, pp. 61-62.

- Cf. Sternberg, 1978, p. 302: "The narrator does not have to intrude upon the story in order to defend his characters by reminding the reader of his own fallibility in everyday life. The system of

presentation itself serves to put us in our place by driving home to us in the most concrete, drastic, and sometimes painful manner that, when we share the limitations of the human predicament in general and those in which the vessel is enveloped in particular, we can often do no better than he and are liable to the same human errors".

54 - Vd. Genette, 1983, p. 44.

55 - Cf. Genette, 1983, p. 42.

56 - Cf. Weissmann, 1978, p. 45.

57 - Cf. Dorrit Cohn, 1978, p. 90.

58 - Cf. Volker Neuhaus, 1971, p. 134.

59 - Vd. Dorrit Cohn, 1977, p. 106.

60 - Cf. Stanzel 1981, p. 376 e Hansen, 1975, p. 43. Ann Banfield, por seu lado, recusa que uma frase possa ter dois sujeitos, o da enunciação e o da focalização. Julgamos, contudo, que a desfocalização aponta justamente para esta duplicidade de sujeitos (Banfield, 1979).

61 - Mieke Bal fala da necessidade de se recorrer ao eixo da selecção (a relação com outras descrições de lugar, que tenham outros predicados) e ao eixo da combinação (a integração da descrição na cadeia de acontecimentos da acção (1977, pp. 94-95)). Quanto às funções da descrição vd. tb. Ricardou, 1978, pp. 25-28, Philippe

Hammon, 1976, pp. 63-82, Uffe Hansen, 1975, pp. 18-21. P. Klaus vê 16 tipos de relações entre descrições (1982, p. 202).

62 - Cf. Genette, 1979, pp. 258-260. Referimo-nos ao narratário a Nível 2 e não ao do Nível 1, em situação de metadiegese, onde uma personagem pode ter o papel de narrador e/ou de narratário.

63 - Cf. Janik, 1973, p. 20 e tb. Horst Ruthrof, 1981, pp. 136-138.

64 - Vd. Nøjgaard, 1979, p. 165.

65 - Cf. H. Link, 1976, p. 23.

66 - C. Kahrmann, 1977, p. 47.

67 - Vd. Okopień-Slawinska, 1975. "Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation", pp. 127-147 e Link, 1976, p. 22. Cf. tb. p. 34.

68 - Wolfgang Iser, 1976, p. 66. Vd. tb. Iser, 1972, p. 8, onde se define o leitor implícito como "die dem Roman eingezeichnete Leserrolle" que terá de ser vista como "Bedingung möglicher Wirkung". POr seu lado, Miroslav Cervenka caracteriza esta instância como "die Gesamtheit der geforderten Verstehensfähigkeiten: die Fähigkeiten, dieselben Kodes (...) zu benutzen und deren Bestand dem Schaffen des Sprechenden analog zu entfalten..." (apud H. Link, 1976, p. 26).

69 - O leitor pretendido, ideal ou intencionado pode não corresponder ao leitor implícito (ou ao papel que este representa) nos casos

em que o escritor não consegue adaptar o seu discurso ao nível dos leitores intencionados, criando estratégias e estruturas para um leitor implícito que não correspondem ao do leitor intencionado (vd. H. Link, 1976, p. 28).

70 - Umberto Eco, 1983, pp. 53-70. Citação da página 56.

71 - Ibidem, p. 58.

72 - Ibidem, p. 66.

73 - Vários autores recusam a instância de autor abstracto. Assim, por exemplo, P. D. Juhl (1980) não vê a necessidade desse conceito por considerar que as asserções expressas ou implícitas na obra têm um sujeito, o autor real, que é a sua única origem, a consciência do texto. Anders Petterson (1985) argumenta que a palavra na narrativa tem a sua única origem no autor, que organiza o material segundo as suas intenções e estratégias. Poder-se-á falar de "autor como narrador" e "autor como pessoa", remetendo-se, contudo, sempre a esta última, como único sujeito discursivo.

Estas posições não contrariam as nossas, uma vez que consideramos o autor no Nível 4 como a instância discursiva superior. Mas defendemos que este discurso tem vários níveis nunca deixando de ter em conta que os vários níveis discursivos remetem sempre para o autor real.

74 - Cf. C. Kahrmann et alii, 1977, p. 45.

75 - Kasimierz Bartoszyński escreve: "Diese Universa von Informations

möglichkeiten, innerhalb derer bestimmte Informationsmöglichkeiten herausgehoben werden, werden wir Stereotypen nennen, wobei wir unterscheiden: ein Stereotyp des Sendens - der Umkreis der Möglichkeiten, über die der Sender verfügt und ein Stereotyp des Empfangens - der Umkreis der Möglichkeiten, die vom Empfänger erwartet werden" (in Fieguth, 1975, p. 150).

76 - Vd. Okopień-Slawinska, in Fieguth, 1975, p. 23: As convenções são "Überindividuelle Gewohnheiten oder Normen (...), die über das Auftreten und die Organisationsweisen aller möglichen unterscheidbaren Elemente eines Werkes entscheiden".

77 - Id. ibidem, p. 30. Vd. tb. p. 27.
Okopień-Slawinska refere que:
"der Schriftsteller hat als unmittelbares Gegenüber nicht die Welt, sondern verschiedene literarische Formulierungen der Welt"[78].
Discordamos parcialmente desta formulação, uma vez que nos parece que o autor tem, no momento de produção, não só as várias formulações literárias do mundo, mas também o próprio mundo, as próprias vivências não literárias, também elas preenchidas por vários tipos de textos, quer literários quer não-literários, que estarão presentes na consciência do autor, ou que "passam" sem que ele tome consciência disso.

78 - Vd. Hannelore Link, 1976, p. 35.

79 - Esquema adaptado de Link, ibidem, p. 37. As conversas entre o autor e os seus leitores pode também influenciar a escrita de obras posteriores, condicionando o desenho que o autor tem dos

leitores para quem escreve.

80 - Karlheinz Stierle designa esta propensão multicomunicativa de "Mehrkommunikation" (Stierle, 1975, p. 352).

81 - Cf. Roman Ingarden, 1973, pp. 269 e 286-296.

82 - Vd. Iser 1976, p. 284. Vd. tb. pp. 284-286 e 301-302.

83 - Id. ibidem, p. 294.

84 - Id. ibidem, p. 284.

85 - Id. ibidem, pp. 305-306.

86 - Id. ibidem, p. 249. O próprio Iser intitula esse seu artigo de "Die Appelstruktur der Texte". Por seu lado, Kahrmann et alii referem o texto literário como um "Kommunikationsangebot" (vd. Kahrmann et alii, 1977, p. 93).

CAPÍTULO 3

TAUBEN IM GRAS

Neste capítulo e nos dois seguintes, serão analisados os diferentes níveis comunicativos dos três romances, de acordo com os pressupostos metodológicos apresentados no capítulo anterior. Essa análise pretende-se quer descritiva quer crítica: partiremos da descrição do funcionamento dos vários níveis de comunicação intratextual para a sua interpretação. Qualquer descrição é já uma interpretação, não é neutra; também aqui a descrição parte de uma concretização de funcionamento da obra literária, pressupondo uma tomada de posição.

Abordaremos, em primeiro lugar, o nível de comunicação 2, entre o narrador e o narratário, por ser o nível que é o portador dominante da voz, além de fornecer os enquadramentos da própria diegese. Seguidamente analisaremos a diegese: a contextuação da acção no tempo e no espaço e a constelação das personagens. Ter-se-á em conta os vários tipos de comunicação, quer a exteriorizada, quer a interiorizada ou meramente desejada, mas não realizada.

Cada romance será analisado individualmente; exceptua-se, no entanto, o Nível 3, o eixo comunicativo entre o autor abstracto e o leitor implícito, que será tratado em conjunto no Capítulo 8. A razão para este tratamento é a semelhança de estratégias, a esse nível, nos três romances.

3.1. O NARRADOR

"Tauben im Gras"[1] é um romance essencialmente narrativo, o que implica que o discurso do narrador tenha um grande peso na economia total do texto.

O narrador não aparece explicitamente ou, para utilizar a

expressão de Stanzel, "não tem corpo"[2], não se confundindo com nenhuma figura diegética. A sua função é a de comunicar a um narratário a "história" e, simultaneamente, alguns comentários, quer relativos ao que se passa a nível das personagens, quer de carácter mais universal. Por essa razão é de estranhar a afirmação de Manfred Koch a respeito do narrador: "Keine Erzählergestalt vermittelt zwischen uns und dem Erzählten". Se Koch utilizasse o termo "Gestalt" como sinónimo de "figura com corpo" ou de narrador explícito, poder-se-ia aceitar a sua formulação. Mas aquele estudioso prossegue: "... vielmehr ändert sich die Erzählhaltung dauernd..."[3]. A uma atitude narrativa, à estratégia que está por trás dela, corresponde sempre um "portador" dessa atitude - esse "portador" é, sem dúvida, a figura do narrador. Ele dirige toda a acção, como se estivesse por trás dos bastidores a dirigir, como diz Bungter[4]. A própria montagem dos vários segmentos ou a introdução de títulos de jornais, como veremos, é testemunho da intervenção dessa figura.

O narrador é claramente heterodiegético, ausente da diegese. Apesar desta posição do narrador permitir uma distanciação entre o presente da narração e o presente do narrado, verificaremos, aquando da análise da estrutura temporal, que o narrador opta por uma distanciação relativa. A atitude narrativa aparece expressa na utilização dos tempos verbais do passado (exceptuando, como é lógico, as partes miméticas, onde não há a predominância de nenhum tempo verbal, dado que as figuras se referem tanto ao seu passado, como ao seu presente e ao seu futuro).

Comparemos a atitude narrativa no início e no fim do romance: no primeiro segmento textual encontram-se 7 formas verbais, todas no pretérito perfeito simples - um "tempo narrativo", segundo a terminologia de Weinrich[5]. O narrador faz uma exposição, não

dos locais ou das acções diegéticas, mas sim de uma situação que aponta para um clima político e social geral, quer do tempo narrado quer do tempo hetero-referenciado.

"Niemand blickte zum Himmel auf" (sublinhado nosso, TG, 9): as figuras do nível 1 não olham para o céu, metáfora da sua ceguei ra perante o que se passa no mundo e na história - o narrador, sim, ele é diferente das outras figuras e quer incluir o narratário nas figuras que olham para o céu.

No segundo segmento textual desenvolve esse tema.

> Das Neueste wärmte nicht. Spannung, Konflikt, man lebte im Spannungsfeld, östliche Welt, westliche Welt, man lebte an der Nahtstelle, vielleicht an der Bruchstelle, die zeit war kostbar, sie war eine Atempause auf dem Schlachtfeld... (sublinhados nossos, TG, 9).

Como vemos, todas as formas verbais referem-se a um tempo diegético anterior ao tempo de narração.

No final do romance, o narrador retoma essencialmente o mesmo discurso, mas variando-o. Uma das mudanças é precisamente nas formas verbais: 11 no presente do indicativo, uma no pretérito perfeito passivo, além de um particípio passado, isto é, 11 tempos discursivos e só um narrativo:

> Die Nachrichten wärmen (...) nicht Deutschland lebt im Spannungsfeld, östliche Welt, westliche Welt, zerbrochene Welt, zwei Welthälften, einander feind und fremd, Deutschland lebt an der Nahstelle, an der Bruchstelle, die Zeit ist kostbar, sie ist eine Spanne nur, eine karge Spanne, vertan, eine Sekunde zum Atemholen, Atempause auf einem verdammten Schlachtfeld (TG, 210, sublinhados nossos).

Esta mudança das formas verbais altera completamente a ati-

tude narrativa. Enquanto no início se trata de enquadrar o ambiente geral do tempo do mundo narrado, no final transpõe-se esse tempo para o do narrador; este já não narra, comenta, aproximando os dois tempos.

O "man" do início é especificado por "Deutschland" no final. No primeiro extracto, o narrador afirma que as figuras que habitam o espaço do narrado vivem junto à "Nahtstelle", identificada de uma forma modalizada a uma "Bruchstelle": "Nahtstelle" poderá ser talvez "Bruchstelle". No final, o narrador, omitindo o advérbio, assume a identificação como certa: "Nahtstelle" é "Bruchstelle".

Ao referir-se ao campo de batalha, o narrador acrescenta no texto do fim do romance um atributo: "verdammt", que ganha a sua força por se seguir à repetição de "Atem": a pausa entre "Atemholen" e "Atempause" representa uma pausa no fluir do discurso, que por sua vez corresponde à pausa temporal que o narrador refere metaforicamente como o tempo histórico real, que assim ganha também, implicitamente, o atributo "verdammt".

Situando o narrado num espaço real - a Alemanha -, o narrador transforma o comentário sobre o narrado num comentário sobre o tempo histórico, constituindo um apelo e um aviso para o narratário e através dele para o leitor. O romance ganha assim uma dimensão universal, que ultrapassa as suas fronteiras. Dimensão a que não parece estar ausente a emoção do narrador, ao reflectir sobre o seu presente ameaçado. A "Spannung, Konflikt" (TG, 9), junta-se "Bedrohung, Verschärfung" (TG, 210). O pessimismo do narrador baseia-se na sua observação dos homens: ninguém olha os factos, as pessoas preferem refugiar-se no mundo fictício do cinema provinciano, da literatura trivial, das revistas.

> Die Leute hatten die Nase voll; sie hatten genug von der Zeit, genug von den Trümmern (TG, 12).

As funções narrativa e generalizante[6] apontam para um narrador que se situa num ponto de observação "mais alto" do que as suas personagens. Na terminologia de Stanzel[7] estamos perante um narrador "autorial" (auktorial): ele vê o que as figuras não vêem, conhece o seu passado, a sua vida interior, sabe mais do que eles, varia permanentemente as perspectivas, insere no discurso comentários da sua responsabilidade, por vezes entre parênteses, outras no próprio corpo do discurso. Chega a intercalar um segmento textual que nada tem a ver com a diegese: trata-se da sequência em que narra a fuga da cidade para o campo durante os bombardeamentos das cidades na Segunda Grande Guerra. É como uma analepse relativa à "personagem" cidade, num contraponto do movimento implicado por "Die Stadt wächst" (TG 22): o movimento apresenta-se assim em três momentos:

1 - campo —— cidade (1º crescimento)

2 - cidade — campo (fuga durante a guerra)

3 - campo —— cidade (2º crescimento)

Estes movimentos são ditados por imperativos sociais, sendo a capacidade individual de decisão reduzida.

Este segmento textual compara a situação da cidade às águas sagradas de Styx, perante as quais os deuses juravam, em caso de conflito[8]. As ruas, desfeitas na guerra, tinham sido percorridas por crianças a caminho da escola (imagem reforçada quer pela sinédoque "Schuhe" - os sapatos pelas crianças - quer ainda pela paronomásia "Schuhe/Schule"). O narrador apresenta assindeticamente várias situações, marcadas por uma construção anafórica de "verloren"; algumas personagens, nomeadamente a Sra. Behrend e Emilia, referir-se-ão nas suas analepses ao que perderam nesse período, quer em haveres quer em posição social.

O narrador termina esta secção, mantendo o mesmo tipo de

construção, com as lembranças de juventude: "... die verblasste Schrift eines Briefes, Leb-wohl-Fritz, Ade-Marie, ein Gedicht, war ich es, der es reimte? -" (sublinhados nossos, TG, 22). Além da construção de nomes através da ligação, com hífens, de várias palavras, tornando-as assim objectos estáticos e não mais expressão de processos, dada a sua situação num passado individual já longínquo, o narrador utiliza o pronome eu, que não pode deixar de ser polivalente: por um lado, o narrador pode referir-se ao "Eu", anónimo, o "Eu" de milhares de indivíduos a quem a situação se aplica, aqueles "Eus" não diegéticos, mas da memória individual ou colectiva, que se lembravam dos poemas de juventude que porventura tinham escrito, ao despedirem-se dos seus amigos quando abandonaram a aldeia; mas também se pode referir ao próprio autor, que aproveita a voz do narrador para juntar à diegese indícios autobiográficos.

Este narrador não utiliza a sua focalização de modo dominante. Cede-a constantemente às personagens principais, não deixando de se intrometer, como veremos, o que aliás é uma das características do narrador "autorial". A focalização figural ("personal", na terminologia de Stanzel) é variável, permitindo, por um lado, o jogo entre a extrospecção (as personagens vêem e tecem comentários sobre os outros actores) e a introspecção (as personagens vêem-se a si próprias); por outro lado, permite o jogo entre as várias focalizações figurais e a autorial.

O narrador é o centro coordenador da narrativa: dele depende a ordem dos segmentos textuais, a duração, a distribuição do tempo pelas personagens, a própria narração. Para a apresentação das cerca de 18 horas em que decorre o romance (vd. 3.2.), o narrador utiliza 107 segmentos textuais. A divisão entre os segmentos textuais é normalmente marcada por espaços[9]. Contudo alguns aparecem

seguidas no texto gráfico, o que conduz a uma certa incerteza quanto ao seu número exacto[10]. Quanto a nós, há mudança de segmentos, mesmo sem espaço, quando há interrupção de uma linha narrativa e uma outra é retomada. A título de exemplo, poderemos ver a transição do segmento 32 para o 33 (p. 63):

> Die Seide verschwand wie ein gefangener Schmetterling unter seiner Hand. Die schwarze Hand des Negers und die gelblichen schmutzigen Hände der Griechen...

"mão" refere-se a Washington, no momento em que rouba uma seda amarela - a segunda "mão" já não se refere a Washington, mas a Odysseus, no jogo de dados com os gregos de mãos amareladas.

O narrador, além da sua função especificamente narrativa, organiza os trajectos de um grande grupo de personagens:

- 40 personagens individuais com nome, das quais
  - 7 aparecem num só segmento textual
  - 7 em dois
  - 6 em três
  - 20 em mais de três
- 19 figuras individuais sem nome, das quais
  - 14 aparecem num só segmento textual
  - 3 em dois
  - 2 em dois
- 15 figuras colectivas, das quais
  - 9 aparecem num só segmento textual
  - 5 em dois
  - 1 em mais de três

Como se vê por esta distribuição nem todas as personagens têm a mesma importância: umas, a que chamaremos personagens, são actores dinâmicos, propulsores de determinadas acções (as 20 que surgem em mais de três segmentos textuais); outras, a que chamare-

mos figuras, têm uma mera função de caracterização do ambiente ou funções muito secundárias, mostrando alguns tipos sociais. 16 não têm nome próprio, só se diferenciando pela sua posição na sociedade (o padre, dois comerciantes, a menina que limpa o carro, a rapariga que Richard encontrou, a filha da porteira, a senhora da mercearia, os donos dos 3 bares - o italiano, o velho nazi, a velha prostituta, etc.). Há também figuras colectivas, que preenchem o espaço da sociedade urbana: as multidões, o público da conferência de Edwin, a polícia, os clientes dos cafés.

As figuras são só vistas de fora, quer no discurso focalizado pelo narrador, quer no discurso focalizado pelas personagens. O narrador cede a palavra às figuras, quando apresentadas em situações comunicativas, ou relata o seu discurso, mas não lhes cede a focalização fora das situações comunicativas. A focalização da vida interior das figuras é feita pelo narrador autorial, de modo geral.

O facto de o narrador utilizar essa técnica de visão tanto para as figuras como para as personagens corresponde à sua posição hierárquica face a elas e à não identificação do narrador com nenhuma delas. Regista o que vê, mas não como uma máquina de filmar estática, não numa perspectiva "behaviourista". Segue as figuras/ /personagens e ao apresentá-las nos seus contextos fornece elementos para que o narratário possa perceber o presente delas; através de alguns comentários, a partir das situações concretas apresentadas, relaciona o passado e o presente. Os comentários do narrador mostram que há uma distância, não só temporal, mas sobretudo quanto à possibilidade de relacionamento entre determinados factos da diegese e entre o comentador e o comentado[11].

Na apresentação das figuras e personagens o narrador utiliza analepses da sua responsabilidade (ainda que a maioria seja da responsabilidade directa ou indirecta das personagens), como forma

de dar a conhecer o passado, que, por sua vez, ajuda a perceber o presente.

A perspectiva do narrador não se limita a motivos exteriores, também focaliza motivos interiores; estes são aliás frequentes em TG, quer através do relato de pensamentos, quer através da referência a estados emocionais e anímicos das personagens. Paralelamente a esta perspectivação, o narratário conhece motivos interiores das personagens através da própria focalização interna que elas fazem de si próprias, sob a forma de discurso indirecto livre[12] e monólogo interior. O narrador interfere muito no discurso indirecto livre, interrompe-o, relata a continuação da actividade de pensamento, para poder voltar a ceder a palavra. Esta constante variação de voz - apesar de a focalização se manter predominantemente a da personagem em questão - é um factor de "insegurança" para o receptor, pois deixa de ter a certeza da origem da perspectivação. Como exemplo do "deslizamento" de perspectiva, veja-se a seguinte passagem da cena de masturbação de Emilia:

> Erschöpfung perlte auf ihrer Stirn, jede Perle ein Mikrokosmos der Unterwelt, ein Gewimmel von Atomen, Elektronen und Quanten, Giordano Bruno sang auf dem Scheiterhaufen das Lied von der Unendlichkeit des Alls, Botticellis Frühling reifte, wurde Sommer, wurde Herbst, war es schon Winter, ein neuer Frühling? ein Embryo eines Frühlings? (TG, 33).

A perspectiva "desliza" do narrador para a personagem, ainda que não haja mudança de voz.

Exemplos como este são frequentes e denotam a presença de um narrador "autorial". Por vezes, contudo, o narrador não interrompe a perspectivação da "figura reflectora"[13], como no segmento 68 (p. 138-141), onde o narrador reproduz em 2 1/2 págs., o fluir

dos pensamentos de Philipp durante a sessão com o seu psicanalista, Dr. Behude.

A focalização interna surge sobretudo ligada ao monólogo interior e parcialmente ao discurso indirecto livre. Em qualquer dos casos esta focalização é mais limitada que a do narrador.

A perspectiva exterior demarca-se da interior por traços que o narrador, muitas vezes, introduz no seu discurso. Essas marcas são normalmente verbos do tipo "cogitandi", a que se segue a cedência da voz ou focalização.

Por vezes, o monólogo interior desliza até à corrente de pensamento:

> Er lässt mich träumen, kleiner Traumdoktor kleiner Psychotherapeut, sitzt nebenan und füllt meine Karteikarte aus, (...)
> ich bin bei Frau Holle eingeladen, sie schüttelt den Schnee aus den Betten den kühlen sanften den stillfrohen den friedlichen Schnee, der gemütliche Kachelofen, eine Katze buckelt und schnurrt... (TG 138-139)[14].

Nestes exemplos, vemos a mistura da perspectiva interior sobre a vida interior e da perspectiva interior sobre a vida exterior, o que caracteriza, segundo Stanzel, a situação narrativa figural: uma personagem vê-se a si própria e aos outros.

Há também situações onde o discurso directo, muitas vezes introduzido por verbos "dicendi", alterna com a reprodução de pensamentos. Os jovens Heinz e Ezra discutem o negócio da venda do cão:

> Er fragte: "Haben Sie die zehn Dollar bei sich? "Ezra nickte. Er dachte 'jetzt geht es los, ich muss siegen'. Er sagte:" Wenn ich Ihnen das Geld zeige, rufen Sie dann den Hund?" (TG, 191).

Nenhuma das perspectivas utilizadas pode ser caracterizada como dominante. A narrativa autorial junta-se à figural. O narratário não tem um centro de orientação[15] que possa seguir - é obrigado a "adaptar-se" às várias situações e tem de ser capaz de distinguir quer a origem quer a qualidade das perspectivas apresentadas.

Bungter, no estudo que dedica a este romance, refere-se a uma "Facettentechnik"[16], pois tudo é visto de vários lados. A perspectiva dominante é variável: monoscópica e poliscópica, como, por exemplo, o que se passa no estádio em que Washington corre (págs. 119; 121-122; 127-129) ou a mesma figura ou personagem (Emmi é vista pelo narrador, por Hillegonda e pelo padre; Messalina por Emilia, Philipp, Edwin, Susanne e por vozes colectivas, que a denominam de "Lustross", etc).

Depois de termos analisado a questão das perspectivas em TG, será de referir os diferentes modos de narração.

Koeppen utiliza o modo do narrador (a utilização da "ErzÄhlerfigur" stanzeliana) e o modo da figura reflectora ("Reflektorfigur"). A alternância entre os dois modos dá origem a uma estrutura de contraponto, permitindo ao narrador mostrar, pela vivência das suas personagens, a razão do seu apelo e dos seus comentários.

O próprio narrador limita-se no seu "poder"[17]: sabe mais do que as personagens, mas esconde normalmente esse seu mais saber. Por vezes o narrador usa dessa sua capacidade de mais saber, por exemplo, quando diz de Susanne: "Sie wollte denken... aber sie dachte es nicht" (TG, 150), ou quando refere Edwin: "Er ahnte nicht,dass unten in der Halle ein anderer für ihn unfreiwillig stellvertretend..." (TG, 98), ou ainda referindo-se a Messalina e às suas ideias sobre o proletariado, o narrador exclama: "Die Ahnungslose!" (TG, 161). Os seus comentários sobre o "offizielle

Welt" (TG, 156) ou na referência ao sonho como sendo "stärker als jeder Steinwurf" (TG, 201), ou ainda sobre a educação na Alemanha ("Erziehung ist in Deutschland eine ernste und graue Angelegenheit" (TG, 47 e seg.)), apontam, tal como o enquadramento já referido, para um narrador "autorial". O mesmo podemos dizer quanto aos títulos de jornais sensacionalistas, de revistas ou de romances triviais, que monta no texto com duas funções: por um lado, caracterizando as figuras ou personagens que as recepcionam (a filha da porteira, a Sra. Behrend, etc.), por outro lado, como marcação e caracterização de um determinado tempo histórico real, a que corresponde o tempo narrado: assim "in der Rubrik des kleinen Klatsches", um jornal vespertino, só interessado em questões mundanas, não distingue a notícia do gato do cônsul argentino daquela onde se noticia a morte de André Gide (vd. TG, 91) ou ainda:

> Rentner wählte den Tod, Sowjets beissen auf Granit, Wieder ein Diplomat verschwunden, Deutsche Wehrverfassung kommt, Explosion liess Hölle sehen (TG, 156).

Apesar desta sua posição de superioridade em relação às personagens e figuras, há uma passagem do romance em que isso não se dá: ele não sabe - ou pretende não saber, expressando a sua incerteza - quem, de facto, matou Josef com uma pedra:

> Odysseus schlug mit dem Stein, oder ein Stein, den die Meute geworfen hatte, schlug gegen Josefs Stirn (TG, 154).

Só mais tarde é que o narratário é informado, mas também sem segurança, através de uma outra focalização, a de Susanne:

> Sie wusste nicht, ob Odysseus Josef mit dem Stein erschlagen hatte, aber sie glaubte es (TG, 180).

Também a voz do colectivo indica Odysseus como o assassino, só que atribuindo outra profissão a Josef: de bagageiro "passa" a

taxista. Esta "passagem" é um indício, por parte do narrador, da "fabricação" de boatos, como desvirtuamento da função da linguagem.

O narrador de TG está numa espécie de Olimpo, de onde tem uma perspectiva quer vertical (abrangendo toda a acção, incluindo os motivos interiores) quer horizontal (acompanhando as focalizações das personagens). Olimpo duvidoso, contudo, como nota Bungter[18], pois o narrador está, por vezes, pouco distante de algumas das suas personagens, nomeadamente de Philipp.

O narrador não tem uma função explicativa: ele deixa que as personagens se mostrem. Ao receptor, cabe a tarefa de comparar ou relacionar esta apresentação com os comentários globais do narrador.

O narrador, sempre presente, apesar de ausente da diegese, só uma vez utiliza o pronome pessoal "wir" e o correspondente adjectivo demonstrativo "unser", nomeadamente no seu comentário sobre a educação na Alemanha:

> ... mein Gott, die Haaren sträuben sich, wir sind ein armes Land und das ist unsere Tugend (TG, 48, sublinhados nossos).

O comentário é extra-diegético (reforçado pelo presente do indicativo), ainda que provocado por uma situação diegética, o passeio das professoras norte-americanas em Munique. O narrador faz uma comparação em que ironiza sobre o provincianismo das professoras alemãs. Ao utilizar "wir", o narrador incorpora-se num determinado espaço geográfico; o mesmo acontecendo relativamente ao narratário. Pela sua parte, este comentário é irónico, marcando uma distanciação que não permite a identificação aos valores do país. É sobretudo do narratário que ele se aproxima com este "wir", ambos "vítimas" desse "armes Land"[19].

Assim, o narrador, apesar da sua posição, não é mais do que um dos muitos centros de orientação do narratário (e do leitor), nomeadamente através dos seus comentários. É um romance multicentrado: enquanto o ambiente e as figuras são dominados pelo narrador, as várias personagens são outros tantos centros de orientação, sobre os quais o narrador raramente usa a sua posição "autorial": elas são "vessel(s) of consciousness"[20]. Em TG, o leitor vê-se confrontado com umas vinte personagens reflectoras ("vessels"), que correspondem assim a outros tantos "Eus" com individualidade própria. Daí a importância das várias formas discursivas em que esses "Eus" se exprimem (ou lhes é dado exprimirem-se): o discurso indirecto livre, a corrente de consciência[21], além do pensamento relatado. Erlach fala de "Bewusstseinsberichte"[22], quando o nível de consciência da figura ou personagem é apresentado pelo narrador, como é o caso, por exemplo, do filho da porteira (TG, 16; 119--121).

Dado o deslize constante entre os vários tipos de discurso, surge aquilo a que Stanzel chama "desfocalização"[23], que serve para tornar o leitor mais "inseguro", retirando-lhe a certeza da origem do discurso.

Não se trata de um romance com narração múltipla, pois um único narrador é responsável pelo discurso e a sua organização, segundo a estratégia narrativa escolhida. O narrador cede as perspectivas a algumas personagens e interrompe constantemente as suas linhas narrativas. Deste modo, cria-se no narratário uma certa insegurança, uma vez que se criam grandes espaços vazios (e muito numerosos), dificultando a sua reconstituição e a ligação das várias linhas entre si (reconstituição horizontal, ligação vertical). Sabe, contudo, que essa técnica faz parte da estratégia narrativa, e por isso, terá que distinguir a importância quantitativa e qualitativa

das várias linhas que o narrador - soberanamente - cortou, para as retomar posteriormente. O narrador não atribui a todas as personagens a mesma importância, ainda que a quantidade não represente necessariamente uma maior qualidade. Assim, Odysseus aparece em 19 segmentos, onde surge como origem da perspectiva, Washington Price em 13, Emilia em 10, Philipp em 9, Messalina e o Dr. Behude em 8, Hildegonda e Emmi em 6, tal como Kay, Edwin em 5. Torna-se claro que Philipp é uma das personagens centrais, tal como Edwin, apesar de não terem o maior número de segmentos da sua responsabilidade. Contudo, serão objecto de perspectivações de outras personagens, o que lhes dá uma posição importante na estratégia narrativa, posição mesmo mais saliente do que outras com maior número de segmentos. Desse modo, as linhas acabam por se relacionar umas com as outras, apesar do aparente caos que o narrador pretende transmitir com as constantes interrupções e consequente criação de espaços vazios, nem sempre de fácil preenchimento.

A presença do narrador como ordenador de tudo vê-se na estrutura de ordenação dos segmentos através de uma "estrutura anelar" ("Ringstruktur", nos termos de Bungter[24]), que se aplica quer aos vários segmentos, quer ao romance na sua globalidade. Normalmente, os segmentos iniciam-se com algumas observações sobre a situação, depois a perspectiva desliza para a personagem reflectora, que além de pensar sobre o presente, olha também para o seu passado e para o seu futuro. Os segmentos - que por vezes são interrompidos, sendo retomados mais à frente no momento exacto da interrupção - terminam por vezes com uma referência ao futuro imediato (diegético).

Analisemos, como exemplo, uma dessas sequências:

> Von der Schlägerei am Heiliggeistplatz erschreckt, von den Polizeisirenen verwirrt und begleitet, eilte Messalina in die stille Bar des Hotels. Messalina war so mit Spannung geladen, dass sie meinte, in der Stille zerplat

zen zu müssen. Ist denn niemand hier? dachte sie. Alleinsein war schrecklich (TG, 161).

O segmento termina, depois de ter passado pelo discurso indirecto livre e pelo discurso relatado:

So müde war sie lange nicht gewesen. Sie war auf einmal furchtbar müde. Aber sie durfte nicht müde sein. Sie musste ja noch zum Vortrag, sie musste ja noch so viel für die Party organisieren. Sie griff nach dem hohen Glas, über das wasserhell der Schnaps schwippte. Sie gähnte (TG, 164).

O segmento inicia-se com a apresentação da situação, perspectivado pelo narrador, que passa a focalização discretamente para a personagem. Durante a acção, a personagem pensa no passado, em conversas tidas anteriormente com Philipp. Durante o segmento a focalização passa para Edwin, depois para Emilia e Kay, antes de regressar a Messalina. Esta, ao beber, lembra-se da festa que se vai dar nessa noite, com o que termina este segmento. O narrador só volta a retomar a linha de Messalina mais tarde, na "Amerikahaus" (TG, 174-177).

Quanto ao romance, encontramos uma estrutura idêntica: o narrador inicia-o com observações sobre o enquadramento político e sócio-cultural referido, quer ao tempo da ficção quer ao tempo real. Depois passa para a narração propriamente dita, onde abundam as analepses e as prolepses, finalizando a narração com o comentário sobre o enquadramento com que iniciou. A narração fica assim enquadrada e o narratário (e o leitor) não podem deixar de o ter em conta, vendo o narrador como um dos centros de orientação, que ganha, no enquadramento, uma importância maior. Se exceptuarmos os pares Washington-Carla e Odysseus-Susanne, e, evidentemente Josef, uma vez que é morto, as personagens não sofreram modificação, o

seu trajecto diegético é circular: avançaram no tempo, mas no fim estão na mesma situação.

O narrador dirige este "pandemónio"[25] de situações e personagens. Schöfler refere o mundo narrado como "wilde Dschungel"[26]. A "estrutura anelar" faz parte desta "direcção de actores". Por outro lado, o "pandemónio" não é caótico - a maior parte das linhas narrativas dos vários grupos de personagens (ver esquema de 3.4.) vão convergir para três espaços no final do romance: "Amerikahaus", "Negerklub" e "Bräuhaus". E, apesar de as linhas serem constantemente interrompidas, seguem em si mesmas uma ordem estritamente cronológica, só que com muitas elipses, pois o narrador apenas apresenta determinados momentos dessas linhas. À medida que o romance se desenvolve, as figuras e as personagens vão-se encontrando, por vezes por mero acaso, dentro dos grupos respectivos, ou com uma ou outra personagem de outro grupo. Mas a proximidade física não implica necessariamente que as personagens comuniquem entre si. Por exemplo, o narrador faz convergir sete linhas de personagens simultaneamente (no tempo narrado, não, evidentemente, no que respeita ao tempo do discurso) ao mesmo cruzamento, mas de facto só duas se cruzam, a de Emilia e a de Messalina. Por outro lado, Emilia e Philipp, que pertencem ao mesmo grupo, não se encontram nunca, apesar de estarem sempre presentes no pensamento um do outro, numa relação de amor/ódio, que o narrador prefere manter em aberto. Philipp também não consegue comunicar com Edwin, apesar da proximidade física no pátio do hotel.

Uma outra função do narrador é dar coesão estrutural ao texto. A coesão textual neste romance é dada por vários factores: 1) "a estrutura anelar", 2) o "afunilamento" das linhas narrativas nos três locais já referidos e 3) as ligações das personagens nos

respectivos grupos. A nível formal, a coesão dá-se também no modo como os vários segmentos se encadeam. Dado que as linhas narrativas são constantemente interrompidas, é muito raro surgirem segmentos contínuos pertencendo à mesma linha (a excepção é a sequência da masturbação de Emilia, que ocupa dois seguidos: pp. 31-33 e 33-35).

O romance tem mais de cem transições entre os segmentos. Os tipos de transição reduzem-se essencialmente a três, que passaremos a indicar e a exemplificar[26]:

1) Nenhuma "ponte" - nem formal, nem semântica - entre dois segmentos contíguos.

> Man drehte den Erzherzog Eine deutsche Superproduktion.
>
> Die Glocken riefen zur Frühmesse (TG, 12).

2) Há "pontes" de natureza semântico-formal, com a utilização das mesmas palavras ou expressões ou com variações, mas tomando um valor semântico novo, pois normalmente há uma mudança de linha narrativa:

> - Frau Carla, am besten machen wir es gleich in der Klinik. -
>
> 'Das Beste für Carla'. Washington war im grossen Verkaufsraum des Central Exchange (TG, 62).

Enquanto no primeiro fragmento, "am besten" se refere ao aborto, no segundo refere-se à melhor prenda para Carla, futura mãe do filho de Washington.

> Sei nicht böse. Ich liebe dich doch Philipp. Bleib bei mir./Er liebte sie nicht (TG, 55).

"Ich liebe dich" refere-se ao amor de Emilia por Philipp; "er liebte sie nicht" refere-se a Richard Kirsch, americano de origem alemã, que acaba de chegar à R.F.A., onde deverá visitar a sua família.

Muitas destas transições realizam-se através de anadiploses:

> Städtenamen, ferne Namen fremde Namen, fremdländisch ausgesprochene Namen Moskau, Berlin, Tokio, Paris - In Paris schien die Sonne. Paris war unzerstört.

Estas "pontes" contribuem também para a "desorientação", ainda que momentânea, do leitor.

3) Há também "pontes" de natureza semântica, que provocam um distanciamento e assinalam a autonomia das diferentes passagens:

> Strassenbahnen, Automobile, Radfahrer, schwankende Dreiradwagen und schwere amerikanische Heerestrucks strömten über die Kreuzung.
>
> Das rote Licht sperrte von Emilia den Weg... (TG, 39-40).

No final desse segmento, é retomado a mesma situação:

> Sie stand missgelaunt unter der roten Ampel und blickte missmutig in dem Strom des Verkehrs / Im Wagen des Konsuls... (TG, 40).

Há casos, porém, onde não há "ponte" entre dois segmentos seguidos, sendo retomada só mais tarde a linha narrativa. Assim, o 3º. segmento termina com "Man drehte den Erzherzog Eine deutsche Superproduktion" (TG, 12) e é retomado na seguinte "entrada" de Alexander: "Prächtig! Grossartig! Hervorragend!" Der Erzherzog wurde ausgezogen... (TG, 110). Ou há uma duplo tipo de "ponte", como : "Die Fenster des Negerklub zerbrachen unter den Steinen./ Alles zerbricht, dachte Philipp" (TG, 193). Aqui temos uma "ponte" semântico-formal.

Mas a linha narrativa do primeiro segmento aqui apresentado vai ser retomado posteriormente, voltando-se a repetir a palavra com que finalizara a última interrupção. "Die Steine, die Steine, die sie geworfen hatte..." (TG, 199). Este início reforça, através da

epanalepse, a violência que já tinha sido referenciada no segmento anterior. Contudo, o segmento que ocupa a página 193 liga-se ao seguinte, de outra linha narrativa: é uma outra violência, a da técnica, que se encontra assim ligada à primeira, como que numa estrutura contrapontística.

Ainda há duas transições que são meras repetições, sem alteração semântica:

"Noch wächst die Stadt" — "Die Stadt wächst" (TG, 22), onde a anadiplose serve para reforçar o comentário do narrador.

E "Sag Ezra -" — "Ezra sass in Christophers... Wagen" (TG, 68). Não há modificação semântica nesta anadiplose, mas há uma mudança de linha narrativa.

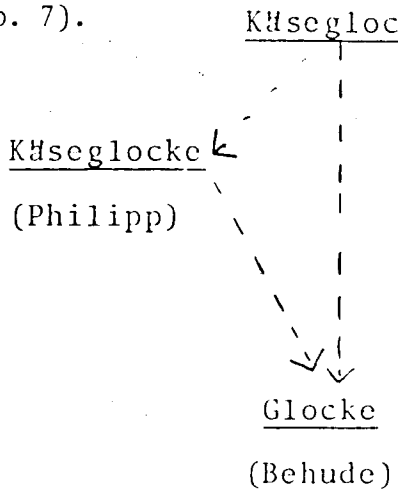
Das 105 transições, 47 pertencem ao primeiro grupo (inexistência de "ponte"), 38 ao segundo ("ponte semântico-formal") e 18 ao terceiro ("ponte semântica"), além das duas "pontes" acabadas de referir. Por vezes essa transição é um pouco artificial, como no passo seguinte.

A senhora da mercearia tem uma campânula de vidro com queijos, cujo cheiro não é muito apetitoso:

> Die Händlerin lüftete die Käseglocke; die Zersetzung war schon fortgeschritten; ein Fäulnisgestank erhob sich.
>
> Philipp dachte an die Oderbrücke. Es war eine Brücke unter Glas. Der Zug fuhr über die Brücke wie durch einen gläsernen Tunnel. Die Reisenden erbleichten. Das Licht fiel wie durch Milch gefiltert in den Tunnel; aus der Sonne wurde ein blasser Mond. Philipp rief: Jetzt sind wir unter der Käseglocke! (TG, 133, sublinhados nossos)

Algumas linhas depois, o Dr. Behude "strengte sich an, eine Glocke aus Optimismus und Sommerfreuden über Philipp zu bauen" (TG, 133), repetindo-se ainda "... sass er in einem Zug unter der Glocke der Brücke in einem bleichen verwandelten Licht" (TG, 134, sublinhados nossos).

Do sentido denotativo do termo "Käseglocke" do 1º segmento referido, o narrador passa para um sentido metafórico, através das recordações de Philipp da sua infância, sentido esse que está ligado à parte sobre o Oder. Depois "Glocke" refere-se à actividade do dr. Behude, numa referência implícita, mas algo artificial, ao conto Der Landarzt, de Kafka (vd. cap. 7).



Ligado à "Käseglocke" desenvolve-se paralelamente uma outra série, a partir da matéria prima da "Käseglocke", o vidro:

"Käseglocke" → ("Glas") (não apresentado explicitamente no texto)
↓
"Brücke unter Glas"
↓
... die Brücke wie durch einen gläsernen Tunnel
↓

Junta-se o novo elemento:

"Luz" — Die Reisenden erbleichten
↓
Das Licht fiel wir durch Milch gefiltert in den Tunnel ;
↓
aus der Sonne wurde ein blasser Mond

A junção destas duas séries não parece muito conseguida sob o ponto de vista formal[27].

Como ficou dito na introdução teórica, qualquer romance é, em si, simultaneamente aberto e fechado, no seu contacto com o leitor. TG é, além disso, estruturalmente aberto: as linhas narrativas não se fecham, excepto a de Joseph; mas esta figura é mais um tipo do que uma personagem, pelo que é facilmente substituível nas suas funções. As linhas narrativas mantêm-se abertas, apesar de, do ponto de vista do tempo, haver um fechamento com a meia-noite do dia narrado. Esta abertura faz parte da estratégia do narrador. O próprio comentário final é uma recusa a esse fechamento da diegese, universalizando-a. Mas a abertura não deixa de ser algo ambígua, dada a estrutura circular da maioria das linhas narrativas; o avanço do tempo não corresponde necessariamente ao avanço das personagens, presas a si próprias, aos seus fantasmas, aos seus passados.

O título do romance[28] tem um carácter metafórico: as figuras e personagens são mais "agidas" do que agem, tão presas estão. A sua evolução depende mais de factores externos do que deles próprios: é o ocasional, o "destino" a sociedade com a sua dinâmica colectiva. Tal como as pombas, também as personagens parecem agir segundo leis que lhes escapam, estão totalmente inconscientes delas. Mas o narrador não quer fechar o romance: esse pessimismo levaria a uma não-saída, a uma situação próxima do absurdo. Contrapondo à posição dominante representada metaforicamente pelo título e pela citação do verso correspondente de Gertrude Stein, em epígrafe (TG, 5), o narrador apresenta as linhas de Washington e Carla, que acabam por reagir a essa situação: essas são as linhas verdadeiramente abertas.

Desta análise pode-se concluir que o narrador não está indiferente em relação ao "futuro", não tanto das personagens, mas da cidade, como centro fulcral do romance. Não tem respostas, tal como as suas personagens, ainda que veja mais do que elas. Isto implica que a distância temporal em relação a elas não seja muito grande. Mas distancia-se das personagens, ainda que em graus diferentes. Face a algumas delas (Philipp, Washington), a sua distância é menor, mas nunca chega a haver empatia total. Mas essa distanciação não implica uma relação negativa face a elas, é somente um meio de obrigar o leitor a uma posição crítica.

O mundo da narração situa-se próximo do mundo narrado. A grande diferença entre a figura do narrador e as personagens (Nível 1) é que aquela está consciente dos perigos que alberga o mundo exterior das personagens, enquanto estas parecem recusar-se a ver a "verdade". O narrador sabe que ele, apesar de mais consciente, pode ser vítima do mesmo destino que as personagens, vítima da cidade. Narrador e narratário aparecem assim com um mais saber que está na origem de uma certa impotência para mudar o rumo à realidade, que transparece no discurso do narrador.

3.2. A ESTRUTURA CRONOLÓGICA

3.2.1. O tempo narrado

O tempo narrado é constituído por:

a) tempo diegético, isto é, o tempo da própria acção;

b) tempo anacrónico (relativamente à diegese), isto é, o tempo referido nas analepses e prolepses.

O tempo narrado pode entrar em relação com o tempo histórico real, sem contudo com ele se identificar, tratando-se de duas dimensões temporais essencialmente diversas. Quanto mais forte for

essa relação, maior será a necessidade da compreensão de fenómenos extra-textuais para se compreender a ficção. O prefácio da 2a. edição de Tauben im Gras é sintomático dessa relação:

> "Tauben im Gras" wurde kurz nach der Währungsreform geschrieben, (...) Diese Zeit, den Urgrund unseres Heute, habe ich geschildert, und ich möchte nun annehmen, sie allgemeingültig beschrieben zu haben" (TG, 7),

mas diz também: "Handlung und Personen des Romans Tauben im Gras sind frei erfunden" (TG, 6). Estas duas afirmações paratextuais do autor mostram que há um tempo narrado - "frei erfunden" - mas cuja compreensão só se completa com a sua relacionação com o tempo histórico, que o autor pretende ter descrito.

3.2.2. O tempo referenciado

Alguns críticos situam a acção do romance em 1949: Heissenbüttel escreve: "So reproduziert der Roman Tauben im Gras das München von 1949"[29]. Outros indicam 1951 como a data provável em que o narrador situa a sua acção: Karl Korn, sem o tentar demonstrar, afirma: "... einen Roman zu schreiben, der 1951 spielt"[30], enquanto Erlach aponta um certo número de dados textuais que apontam para o ano de 1951[31].

O narrador não comunica ao narratário a data exacta da acção, pois o que lhe interessa é a caracterização de um período mais vasto (como o autor o indica no prefácio à 2a. edição), nomeadamente os primeiros anos da República Federal da Alemanha.

Mas o narrador introduz marcas temporais e locais que nos permitem situar a época da acção. Essas marcas apontam justamente para o início de 1951.

O guia que mostra a cidade às professoras de Massassuchets diz: "Fünf Jahre Aufbau demokratischer Verwaltung..." (TG, 45).

Por isso, a acção só pode referir-se a 1950 ou a inícios de 1951. Por outro lado, o narrador situa a acção nos princípios do ano: "Das Frühjahr war kalt." (TG, 9) Ao referir-se ao chanceler, utiliza traços que apontam para Adenauer, que só ocupou aquele cargo em 12.09.1949, esse "Frühjahr" só pode referir-se portanto a 1950 ou 1951. Richard Kisch, um americano de 18 anos, diz que se tivesse agora 24 anos, ainda poderia ter participado na guerra. Essa diferença de 6 anos aponta também para 1951 (vd TG, 37).

Mas as marcas mais precisas relativamente ao tempo são os recortes de jornais que o narrador monta no seu discurso. Ligam o tempo narrado a um tempo histórico concreto, indiciando assim que há uma relação íntima entre o que se passa em ambos os tempos.

A primeira série de recortes - títulos de jornais (ficcionalizados ou não , dado o tipo conciso e marcado das notícias) - refere-se ao Irão. Os conflitos relativos ao petróleo já são graves em 1949, mas é essencialmente em 1950 e 1951 que essa tensão gera um estado de quase guerra civil, que leva ao assassinato do presidente Mossadegh; o seu sucessor vota a nacionalização do petróleo em 15.03.1951: "der Volkswille, das Öl den Eingeborenen" (TG, 9). Como consequência dessa decisão, os aliados enviam tropas para a zona: "Flugzeugträger im Persischen Golf" (TG, 9), "Fallschirmjäger nach Malta" (TG, 76). Na mesma série de títulos, refere-se ainda o casamento do Xá: este monarca casa em segundas núpcias com Soraya Esfondiari em 12.02.1951.

A segunda série de títulos refere a questão atómica: "Atomversuche in Neu-Mexiko, Atomfabriken im Ural" (TG, 10) referindo-se a experiências americanas e soviéticas, realizadas neste período.

A terceira série de títulos, na página 10, alude à situação na R.F.A.. "Eisenhower inspiziert in der Bundesrepublik" -

aquele militar norte-americano ocupou desde Dezembro de 1950 até Março de 1952 o cargo de comandante das forças armadas do Pacto do Atlântico Norte: em 20.01.1951 visita a R.F.A., durante uma viagem de informação que o leva a vários países europeus.

Refere ainda a política contra a neutralidade defendida por Adenauer: em 10.02.1951 o chanceler faz um importante discurso, onde refere, na sua óptica, os perigos de uma política neutral por parte da R.F.A.. Ainda um outro título aponta para o início de 1951: "Konferenz in Sackgasse", referindo-se a uma conferência dos aliados sobre as forças de ocupação, realizada em Paris, e que não levou a nenhuns resultados concretos.

Por último, refere a situação dos refugiados, grande manancial de problemas[32].

Ao longo do texto, o narrador vai referindo um outro conflito, desta vez situado no Extremo Oriente, nomeadamente na Coreia. "Asien Weltproblem Nummer Eins" (TG, 67), "Vorsichtige Fühler, kein Krieg vor dem Herbst" (TG, 157); no início de 1951, as frentes estabilizam-se. O General Mac Arthur é demitido pelo presidente Truman em 11.04.1951, por causa dos seus intuitos belicistas, enquanto o Presidente e as Nações Unidas tentam a solução pacífica do conflito. Ligada a esta situação, o narrador monta outros títulos, isolados como os dois anteriores: "USA gegen Präventivkrieg" (TG, 35), "Angriff bedeutet Weltkrieg" (TG, 51). Ainda uma outra referência temporal aponta para este período: a morte de André Gide, ocorrida a 19.02.1951 (TG, 91).

Os títulos dos jornais, montados parataticamente, sem relação causal, mas com relação temática, são marcas que obrigam o narratário a ter sempre presente o momento histórico, a crise, os conflitos ("Spannung Konflikte" (TG, 9 e 210), pois só nesse contexto se pode perceber o romance, com todas as suas implicações[33]. As da

tas referidas concentram-se essencialmente nos primeiros meses de 1951, pelo que é possível defender que a acção se passa durante esse período, ainda que, como acima referimos, o narrador não atribua grande importância à delimitação exacta do tempo: interessa-lhe um determinado período da vida da R.F.A., que, neste caso, vai de 1949 a Março/Abril de 1951.

Neste sentido, não podemos concordar totalmente com a afirmação de Koch: "... so besitzt diese Gegenwart so gut wie keinen festen Zeitbezug ausserhalb der literarischen Fiktion"[34].

Sabendo que a data de publicação deste romance é 1951, podemos ver que muitas das referências históricas concretas, mais do que indicações do tempo da diegese, são marcas do próprio tempo da escrita do romance. Sendo assim, há uma quase simultaneidade entre o tempo da escrita, o tempo narrado e o tempo histórico.

Por isso, este romance pode ser encarado também como um documento pessoal de uma vivência, não de acontecimentos concretos, mas de uma época, sendo a apresentação dessa época feita pela recriação ficcional dos elementos que o autor vê e que o rodeiam.

Como o tempo narrado está muito próximo do tempo da narração, pode-se discutir até que ponto o texto apresenta uma visão distanciada de Koeppen relativamente à época que apresenta. Quase se poderia dizer que o narrador de TG é um "erlebendes Ich" (não a nível da diegese, mas a nível do enquadramento), além da sua função de "erzählendes Ich".

Nøjgaard considera que os textos onde o tempo narrado coincide com (ou está muito próximo de) o tempo da narração se aproximam de textos didácticos, isto é, aqueles em que o autor se dirige "directamente" ao leitor[35]. As últimas linhas do romance confirmam esta aproximação, pois constituem um aviso sobre algo que o próprio narrador não conhece bem (os perigos a que pode conduzir um

certo tipo de construção de sociedade, quando se teima em fechar os olhos a certas realidades), mas que não pode continuar tal como está; por isso, o apelo: "die Zeit ist kostbar" (TG, 210), isto é, não há tempo a perder. O tempo é medido pelo seu preenchimento: o homem pode preencher o tempo de maneira positiva (o sonho, a utopia), se tomar a tempo as decisões necessárias, isto é, se começar a mudar de vida, substituindo o factor de "Kosten", exclusivamente como medida de dinheiro, pelo factor "Kosten", visto como valorização humana. Ligada à primeira acepção de "Kosten" está o factor político: aquele tempo não é mais do que uma pausa no campo de batalha[36]. O narrador tem uma opinião pessimista: não crê que os homens mudem o seu conceito quanto ao tempo. Mas se avisa o seu narratário, é porque crê que ainda possa haver uma mudança: "... die schwache Hoffnung..." (TG, 210).

3.2.3. O tempo diegético

O tempo narrado é autónomo em relação ao tempo referenciado e esgota-se no próprio texto. No tempo diegético devemos distinguir:

1. a(s) sequência(s) temporal(is)
2. o preenchimento do tempo.

A sequência temporal é detectável através do texto, pois o narrador fornece elementos suficientes para a sua determinação.

O tempo objectivo, cronológico, deste romance limita-se a um dia no primeiro trimestre de 1951 ("Frühjahr" pode ser tomado como Primavera, iniciando-se em 21.3, mas, de acordo com uma certa utilização em alemão, pode também abranger semanas anteriores ao início da primavera). A sequência temporal engloba cerca de 18 horas[37], iniciando-se de manhã cedo, com Alexander a levantar-se para ir para o estúdio: "... (Alexander) kämpfte mit der Morgendämme

rung" (TG, 11); e com os sinos da igreja chamando para a primeira missa: "Die Glocken riefen zur FrÜhmesse" (TG, 12); e terminando à meia-noite: "Mitternacht schlägt es vom Turm. Es endet der Tag" (TG, 209)[38].

O narrador não percorre linearmente essas 18 horas. Há cerca de 20 linhas de acção, com diferentes personagens e figuras a actuarem. Assim, o narrador está constantemente a interromper a sequência da acção, quer para a retomar posteriormente, quer para retomar a linha num outro ponto. Esta técnica, que não deixa de lembrar a técnica do cinema, permite criar a ilusão da simultaneidade temporal e, por vezes, espacial. Mas ao mesmo tempo sugere a ideia de descontinuidade, de corte no trajecto linear de cada personagem, apontando para a diferença entre o tempo exterior, objectivo e o tempo interior, subjectivo. A nível de discurso, é evidente que esta simultaneidade não passa de uma ilusão: tudo se passa sucessivamente, na impossibilidade de apresentar duas acções ao mesmo tempo.

Como recorre a anacronias, o tempo narrado acaba por ser muito mais longo do que as 18 horas que correspondem ao tempo diegético. Por outro lado, o narrador utiliza um "tempo acelerado", isto é, um tempo cronológico relativamente lato em relação ao número de páginas correspondentes. A aceleração faz-se sobretudo através da utilização do resumo das acções e, mais ainda, das elipses. Contudo, as partes narradas são relativamente lentas, em tempo mais ou menos retardado, devido não só à utilização dos discursos interiores das personagens, através da voz quer do narrador quer da própria personagem, mas também às descrições do narrador. Assim temos perante nós um tempo acelerado na macroestrutura, mas parcialmente retardado nas microestruturas.

Para ilustrar o que acaba de ser exposto, analisemos o percurso de Messalina:

página	acção	tempo cronológico	
11	a dormir na sua cama	madrugada	elipse +++
49-50	no cruzamento, onde se encontra com Emilia	tempo não referido, mas por volta das 12 h	elipse ++
97	no hotel onde está Edwin	a meio da tarde	elipse +
111	no bar do hotel	pouco depois	elipse +
149	na 'Heiligkeitswirtschaft"	pouco depois	elipse +
161	no bar do hotel	algo depois	elipse +
174	na "Amerikahaus", assistindo à conferência de Edwin	por volta das 18 h	elipse +
196	idem	pouco depois	
207-8	festa na sua casa	antes das 24 h	elipse ++

As elipses podem ser mais marcadas (+++) ou menos (+), segundo o tempo cronológico a que correspondem. Quanto às acções, analisemos, também em relação ao percurso de Messalina, o tempo aí apresentado. Enquanto a primeira referência à personagem a encontra a dormir, o narrador passa rapidamente para a personagem que lhe interessa nessa parte, Alexander.

Na 2a. sequência apresentada, (o 26º segmento), englobando duas páginas, dominadas essencialmente por Emilia, 27 linhas são da responsabilidade do narrador, 9 1/2 em discurso directo de Messalina a Emilia, 16 linhas de discurso interior indirecto livre de Emilia, a que se seguem 16 de monólogo interior de Messalina, terminando com 14 de monólogo interior de Emilia, ambos precedidos pelo verbo "dachte". Isto é, além de um pequeno diálogo, só parcialmente apresentado, o tempo é essencialmente apresentado pelo monólogo interior, um tempo de características mais miméticas do que diegéticas. A acção é assim apresentada por fragmentos. O tempo des

sas microestruturas é preenchido mais pelas vivências subjectivas, o tempo interior, do que pelo tempo exterior.

Vejamos uma outra sequência, para analisar o tipo de tempo nas microestruturas:

Washington Price telefona aos seus pais para pedir dinheiro (TG, 56-59), sequência que ocupa sensivelmente três páginas: a nível de acção, nada mais do que esse telefonema, de que não é transcrita nenhuma parte da comunicação entre os dois interlocutores, além de "Hallo". O narrador apresenta sucintamente o lugar (a cabine telefónica), passando a focalização para a personagem, que se recorda da sua infância. Por vezes uma ou outra intervenção do narrador, mas seguindo muito de perto a focalização da personagem, isto é, seguindo o seu tempo; o tempo dessa analepse corresponde ao tempo real da espera da chamada, preenchido duplamente: quer pela analepse de Washington, quer pela focalização por parte dos seus pais. A descrição da actividade telefónica é substituída por:

6 linhas de discurso indirecto livre de Washington,
15 linhas de discurso indirecto livre do pai,
1 linha de transição,
9 linhas de pensamentos relatados de Washington,
3 linhas do narrador sobre o telefonema.

O preenchimento do tempo é, portanto, feito não pela descrição da actividade efectuada, mas essencialmente pelo relato da actividade mental, o que permite ao narratário aperceber-se das difíceis condições interiores que marcam Washington naquele momento. O acto comunicativo entre os dois fica assim indeterminado; não é o preenchimento do tempo cronológico que parece interessar o narrador, mas o tempo vivencial.

Sequências deste tipo repetem-se em toda a obra. Muitas ve

zes, o texto não indica a duração de determinada acção, mas pode-se, por analogia, saber quanto tempo é ocupado por um certo tipo de diálogo ou de pensamento. Assim, poderemos afirmar que em grande número de segmentos domina um tempo retardado em relação ao tempo apresentado na macroestrutura, ou um tempo "neutro", caracterizado por uma coincidência aproximada entre tempo narrado e tempo de narração. Poucas são as passagens em que o tempo das microestruturas é mais acelerado, coincidindo então com o ritmo global da obra.

A linguagem contribui, por vezes, para dar a impressão dessa aceleração, especialmente através da construção assindética de frases muito curtas:

> Er (Ezra) schaute Heinz erwartungsvoll an. Heinz wusste mit Ezras Bekenntnis nichts anzufangen. Es verblüffte ihn als undurchsichtiger Zug des anderen. Es hätte ihn auch verblüfft, wenn Ezra erzählt hätte, er sei Indianer. Wollte er sich interessant machen? Juden? (TG, 74).

A nível dos pensamentos dos personagens, a velocidade pode ser menor ou maior. Na cena da masturbação de Emilia a aceleração é evidente, com uma construção assindética muito marcada:

> Millionen, Millionen-nicht-in-Gold, die Abwertungshypothek, der Ammontempel, Ramses irgendeiner im Schutt, die Sphinx Cocteau: ich-liebe, wer-liebt-mich?, das Gen der Kern des befruchteten Eis, brauch'-mich-nicht-vorzusehen-zwölfmal-regelmässig, der Mond, kein Arzt, ... (TG, 33).

Os pensamentos podem ter um ritmo mais lento, como se vê no segmento onde Philipp se encontra no consultório do Dr. Behude, que o aconselha a concentrar-se na imagem de um campo:

> Philipp dachte 'soll ich träumen? ich träume nicht Behudes Traum, Behude sucht auf dem Grunde unseres Seins einen normalen Angestellten zu finden, ich hasse Wiesen, warum soll ich auf einer Wiese liegen? ich liege nie auf einer Wiese, die Natur ist mir unheimlich, die Natur beunruhigt, ein Gewitter beunruhigt...' (TG, 134--135).

O ritmo é muito mais lento, a construção das frases é mais complexa. O uso de figuras de repetição, como a anáfora, a epífora e a anadiplose contribuem para esse ritmo.

3.2.4. Tematização do tempo

O tempo aparece também tematizado ao longo do romance.

O narrador refere-se ao tempo histórico em que vive e onde situa as suas personagens. Esse tempo frio ("Das Frühjahr war kalt") (TG, 9) não deixa aquecer, porque os acontecimentos históricos não dão calor a esse tempo. Nessa passagem, em discurso predominantemente assindético, com frases muito curtas, o narrador pretende, através do ritmo da linguagem, mostrar a tensão que preenche esse tempo e o determina: "... die Zeit war kostbar, sie war eine Atempause auf dem Schlachtfeld..." (TG, 9).

Embora esta referência diga respeito ao tempo diegético, pensamos que ela remete igualmente para o tempo histórico real, através do tempo de narração, sendo estes relativamente próximos, como vimos.

A mesma preocupação com o tempo histórico surge também quando o Dr. Behude oferece o seu sangue; marcando a passagem do tempo, o narrador comenta a utilidade desse acto:

> ...dahin wo gerade ein Schlachtfeld war, und das fand sich immer, eine ursprünglich harmlose Landschaft, Natur mit

dem Wechsel der Jahreszeiten (TG, 23),

em que "immer" reforça o carácter iterativo da expressão que sublinhámos.

O narrador utiliza o rádio de Odysseus, transportado por Joseph, para reforçar em vários pontos do romance a ideia do tempo como uma pausa entre guerras:

> Namen wurden hineingerührt, Namen immer wieder Namen, oft gehörte Namen, die Namen der Weltstunde, die Namen der grossen Spieler, die Namen der Manager, die Namen der Schauplätze, Konferenzplätze, Schlachtplätze, Mordplätze, wie wird der Sauerteig aufgehen? was für Brot werden wir morgen essen? (TG, 76).

"Namen" é repetido oito vezes, relacionando-se esta repetição com uma certa visão da história: a história ligada a nomes, por sua vez ligados a grandes feitos. O tempo é preenchido por uma história que corre como um rio:

> Der Strom der Geschichte floss. Zuweilen trat der Strom über die Ufer (TG, 78).

Também algumas personagens exprimem os seus conceitos de tempo, acabando o leitor por se ver confrontado por conceitos opostos.

Alexander sente que a indústria cinematográfica o utiliza como um objecto, para satisfazer os desejos das massas: "sie hatten genug von der Zeit, genug von den Trümmern" (TG, 12) (sublinhado nosso), o que o leva a não ter tempo para a sua filha ("ich müsste mich um sie kümmern, ich müsste Zeit haben" (TG, 12, sublinhado nosso)).

Philipp sente o tempo nas suas dimensões: por um lado, o tempo sempre a correr ("raste diesselbe Zeit" (TG, 20)),por outro sente-o como estático ("dieser Augenblick schier ewiger Dauer"

(TG, 20)). O tempo é tudo e é nada: apesar da alternância dos dias e das noites, Philipp sente-o como vazio e não sente capacidade para preencher esse contínuo: é com esta consciência paradoxal do tempo que Philipp inicia o seu dia.

Richard Kirsch tem uma consciência afirmativa do tempo:

> ...jeder Tag aber bildete auch wieder Geschichte, neue Geschichte, Geschichte im Präsens, und das bedeutete Da beisein, Werden, Wachsen, Handeln und Fliegen (TG, 30).

Washington não se sente à vontade no seu tempo, que ele vê cheio de aves de rapina domesticadas, à espera de poderem voltar a ser "livres". Mas crê no seu futuro com Carla.

O conceito de tempo como História também surge nos receios de Edwin: na Alemanha,

> ...wo Erde und Zeit schon gebebt hatten und gleich ins Nichts brechen konnten oder ins Neue, ins Andere, in die unbekannte Zukunft (TG, 101).

Uma outra figura com uma relação negativa perante o tempo é Emilia, vítima do "Zeitgeist und seiner Planung" (TG, 83). A vida é, por outro lado, "Wendezeit, Schicksalszeit" (TG, 83), ela vive entre o tempo passado e o novo tempo; em ambos vê o grotesco, o suspeito (TG, 84).

Podemos, portanto, considerar que a relação com o tempo por parte destas personagens tem uma certa historicidade; não é o tempo abstracto que as preocupa, mas o tempo social e real. É percepcionado como estático por um grande número de personagens: daí a estrutura circular do romance; a vivência dessas horas não altera a sua consciência do tempo. Mas é visto como dinâmico pelas personagens exteriores, oriundos da América: Washington, Odysseus, Richard, Christopher. Estas atitudes perante o tempo podem ser concebidas como variações da ideia central de tempo do narrador, apresentada

no início e no fim do romance.

3.3. A ESTRUTURA ESPACIAL

O espaço narrado esgota-se, como tal, nas próprias referências textuais. Pode, contudo, ter maiores ou menores relações com o espaço extra-diegético e com o espaço da narração. Vimos, na análise da estrutura temporal, que há uma quase simultaneidade entre o tempo de narração, o tempo histórico referido e o tempo narrado. Também em relação ao espaço podemos detectar uma certa coincidência entre o espaço diegético, o espaço referido e o espaço da narração.

O espaço diegético não é referido directamente, como também não o é o tempo narrado. Contudo, certos indícios apontam para Munique como o lugar da acção, sem que a cidade ganhe importância significativa como tal: Munique é essencialmente utilizada como paradigma da grande cidade oeste-alemã, nos primeiros anos da R.F.A.. Parece haver unanimidade entre os críticos quanto a este facto[39].

O indício mais directo é a chegada de Richard, vindo dos E.U.A. de avião, depois de sobrevoar a Bélgica e Colónia: "... sie flogen den Rhein aufwärts... Über Bayern trübte sich das Land ein ... es dunstete nach Biermaische aus den grossen Brauereien der Stadt" (TG, 37).

Outras referências indirectas apontam também para Munique. Assim, várias vezes se refere a "Bräuhaus", mas nunca como "Hofbräuhaus", como é conhecida a célebre cervejaria muniquense; o rio Isar não é nomeado, a "Frauenkirche" surge simplesmente como "Dom".

Erlach refere que as designações das ruas ("Bräuhausgasse", "Böttchenplatz", "Heiligkeitplatz") são vulgares na Alemanha do Sul[40]. O mesmo podemos dizer do termo "Flitscherl".

Fora de Munique há três situações topológicas concretas: a

cidade americana de Baton Rouge (TG, 57), focalizada pelos pais de Washington, Paris (TG, 64), focalizado por Henriette Gallagher, do seu quarto de hotel, enquanto está em comunicação telefónica com o marido, que se encontra em Munique; e o trajecto por via aérea de Bruxelas à cidade de Munique (TG, 36-37). Estas três situações são localizadas no romance com precisão, o que contrasta com a não-definição do espaço central da acção.

Esta indefinição espacial compreende-se pela intenção do romance, tal como foi expressa pelo próprio autor no prefácio da 2a. edição, e a que já nos referimos: Koeppen quer descrever a Alemanha urbana[41]. A cidade de Munique é apenas um enquadramento para a CIDADE , onde os reflexos da situação histórica da Alemanha se projectam. Da cidade só são referidos determinados traços essenciais, ficando todos os outros aspectos indeterminados.

Utilizando uma expressão de Nøjgaard, poderíamos caracterizar este romance como uma "paisagem com figuras"[42]. Assim, a nível descritivo, há uma tendência para uma redução eidética[43], uma redução ao abstracto de uma cidade, mas suficientemente caracterizada para orientar o leitor nos vários lugares, já que, como veremos, o espaço onde as personagens se movem é um elemento que serve para a sua caracterização; por um outro lado, o espaço é um elemento importante para a comunicação entre as personagens.

O espaço urbano é apresentado como opressivo para a maioria das personagens e figuras, ainda que elas não se dêem conta desse facto; mas é nele que as personagens querem a sua libertação; excepctua-se o caso de Washington Price, que quer trocar o espaço alemão, mais fechado, pelo de Paris, que ele considera como um símbolo de um espaço aberto e tolerante, onde ninguém é indesejado. O espaço alemão ainda vive as consequências de uma guerra, não só pela existência de ruínas, como especialmente pela presença das tropas de

ocupação.

A primeira descrição topológica integrada na diegese é a do camarim de Alexander. Enquanto a descrição do seu fato e do seu papel para o filme é relativamente extensa, a do camarim limita-se a duas linhas, apenas com uma breve referência à luz eléctrica (TG, 10).

A casa de Alexander é apresentada através de objectos: "Bett", "auf dem Sofa schlief Alfredo" (TG, 10). O mesmo tipo de descrição é feita do atelier, também através da luz.

A focalização destas informações descritivas é da responsabilidade do narrador, ainda que seguindo de muito perto o olhar da personagem. Há nesta descrição uma alternância irregular entre o discurso do narrador, o discurso indirecto livre e o monólogo interior. Este modo de apresentação do espaço vai aparecer ao longo de todo o romance:

- o quarto de Hillegonda é apresentado apenas pelos animais de peluche da criança (TG, 12);

- as igrejas são apresentadas primeiro a partir das portas pesadas (TG, 13), depois as colunas sombrias,as paredes em mau estado, o frio (TG, 14), o chão frio de azulejos ("Fliesen") e os cheiros a incenso e argamassa (TG, 151 e seg.);

- quanto ao hotel "Zum Lamm", onde Philipp dorme: primeiro há uma referência à cama (TG, 14 e seg.), depois ao hotel em geral como uma construção moderna e barata (TG, 15), o que vai aparecer confirmado pelo comentário de Kay ("... wie arm ist dieses Zimmer" (TG, 209);

- a senhora Behrend vive numa mansarda: só ficamos a saber que tem dois bustos, um de Wagner, outro de Beethoven (TG, 17);

- o quarto de Carla também é apresentado unicamente por certos objectos e fotografias (TG, 80). Mais importante para a caracte

rização do espaço como informação não-tematizada sobre a personagem é a casa onde se encontra o quarto: o andar da Sra. Welz e das suas prostitutas baratas (TG, 78 e seg.);

- relativamente ao quarto do hotel de Edwin, o narrador só se refere aos tapetes (TG, 99).

As descrições dos lugares públicos seguem um esquema ligeiramente diferente; não são os objectos que caracterizam o espaço, mas o seu ambiente (o narrador pressupõe um certo conhecimento desse tipo de locais por parte do narratário). A título de exemplo, poderemos tomar o bar "Zur Glocke" (TG, 51 e seg.) e o que sobre ele é dito:

- o edifício foi reconstruído depois de ter sido destruído durante a guerra;

- o ambiente do bar é caracterizado pelo jogo de dados dos gregos, a que Odysseus se junta. Ao mesmo tempo, uma orquestra de instrumentos de sopro inicia o seu trabalho da tarde, tocando marchas (o que permite aos presentes um salto analéptico ao tempo da guerra) (TG, 63 e seg.);

- o jogo é apresentado em toda a sua movimentação, numa espécie de ícone diagramático[44], pois a forma linguística reenvia à realidade e vice-versa:

> "Sie (os Gregos) krallten sie (os dados) wieder in die Hand, schlenderten sie hin, das Glück auf ihrer Seite; es ging um Mark und Dollar, um Mannesmark und Flitscherldollar, es ging um das, was sie Leben nannten, es ging um die Füllung des Bauches, es ging um den Rausch, um die Lust, um das Taschengeld ging es..." (TG, 76; sublinhados nossos);

esta construção pode ser esquematizada do seguinte modo:

es ging um a e b
um a' e b' } anáfora com variação

es ging um c
es ging um d } anáfora
es ging um e

um f
um g ging es } anáfora com epanalepse

Para contrastar com este ritmo rápido e pouco variado, como o rolar dos dados, o narrador contrapõe a música da orquestra "Ich--schiess-den - Hirsch - im wilden - Frost".

Num bar, o "Heiligkeitswirtschaft", o ambiente é também sugerido pelo barulho e especialmente pelos cheiros:

> Die Wirtschaft war voll, lärmvoll; eine schwere Luft aus Dunst, Gestank und Rauch füllte den Raum, blähte sich im Raum wie Gas in einem halbschlaffen Ballon (TG, 143) ou
>
> Er (Odysseus) blickte in den Nebel aus Schweiss, Unsauberkeit, Bratwurstrauch, Tabakschwaden, Alkoholdunst, Pissgeruch, Zwiebelbeize und schalem Menschenatem (TG, 144; sublinhados nossos).

A estrutura assindética, marcada pela acumulação de impressões, permite ao leitor apreender o ambiente desse bar, ligado a uma classe social mais baixa.

A "Bräuhaus" é essencialmente caracterizada pela cerveja ("Aus grossen Fässern strömte und schäumte das Bier" (TG, 183), marcado pela aliteração fonética) e a orquestra, um elemento também característico da Alemanha do Sul: "Die Oberländer-Kapelle spielt" (TG, 183).

A grande quantidade de bares mostra a importância que eles têm na relacionação das pessoas nas cidades. Mas, para o narrador, o que interessa é justamente o ambiente que aí reina, na medida em que influi directamente nas condições de comunicação.

Há, no entanto, locais a que o narrador dedica mais atenção: por exemplo, o quarto de Emilia, também ele apresentado através de detalhes, mas mais pormenorizadamente,e dando importância ao factor luz. A primeira caracterização é dos animais: um papagaio, cães e gatos; a descrição acompanha os animais: o papagaio quer luz, os cães e gatos aproximam-se da cama em que Emilia dorme e que está coberta por uma colcha de "zerschlissene Seide" (TG, 28). A primeira impressão de Emilia ao acordar é a do tacto, tocando os animais, seguindo-se a auditiva:

> Sie hörte das ewige Säuseln in den Röhren des Hauses, das Bröckeln des Verputzes, das Schnauben, Knurren, Tappen und Schweifschlagen der Tiere (TG, 29).

Nestas descrições, como aliás também nas anteriormente analisadas, predomina uma construção frásica assindética onde os objectos/espaços descritos se acumulam. Segue-se a visão, através da luz do tecto:

> Silberne Kerzenbirnen, die sich in grünspanbedeckten Mispelzweigen wiegten, Wandarme entflammten, Licht, das sich in Spiegeln wiederholte, vervielfachte und von Lichtschirmen gefärbt, gelb und rötlich... (TG, 29).

Emilia passa do seu quarto escuro para o quarto de trabalho de Philipp, com luz natural ("das natürliche Licht des trüben Tages" (TG, 29)); vê a mesa de trabalho do marido, onde uma folha branca indicia a sua não-produção literária. O leitor é "orientado" pela focalização de Emilia, que lhe vai "descobrindo" o seu espaço. Da mesa, o olhar do leitor é levado para o armário dos livros com as

portas abertas como um tríptico não religioso, atrás de Emilia despida. Os livros de Emilia são herdados, como toda a casa. Este facto serve para opor o passado rico ao presente pobre.

Esse contraste é comparável ao da Sra. Behrend: a sua casa em Würzburg, antes da guerra e agora a pequena mansarda em que vive (TG, 17 e seg.).

A importância que o narrador concede à descrição da casa de Emilia e, posteriormente, à venda das suas coisas justifica-se pela posição central que Emilia toma no romance, como personagem de contraste como mostraremos em 3.4.1..

Todos estes locais integram-se no espaço que é a cidade e num espaço ainda maior que é a R.F.A..

A cidade é apresentada em várias descrições parcelares, focalizadas quer pelo narrador quer por diversas personagens. A descrição da cidade reduz-se à apresentação de características invariáveis, ainda que acrescida de alguns elementos variáveis (dado não se tratar de uma redução eidética pura)[45].

Enquanto a maioria dos segmentos apresentam personagens (ou a sua focalização), no nono (TG, 22), o narrador comenta os factores do crescimento da cidade, depois da fuga causada pela guerra e do regresso, num movimento circular (que corresponde também à estrutura circular do romance). Esta descrição/comentário é continuada pelas expressões como:

> "Zuzugsperre aufgehoben" (TG, 22) e "die verhasste Verordnung der Zuzugsperre fiel, aufgehoben war die Ausstossung, sie strömten zurück, sie fluteten ein, der Pegel stieg Stadt Brennpunkt des Wohnungsbedarfs (TG, 24).

O crescimento da cidade é apresentado por esta "corrente" nas suas múltiplas actividades, numa construção sindética e assindética, em que estão presentes 18 formas verbais (duas no presente, treze no passado referentes ao passado histórico e mais duas, onde

se liga a literatura a essa história ("ein Gedicht, war ich es, der es reimte?"(TG, 22))). Este tipo de construção implica que o presente ("Die Stadt wächst" e "Sie strömen zurück") não pode ser visto sem o passado, cuja "presença" se nota pelos verbos no tempo narrativo. A este segmento junta-se o seguinte, onde a focalização pode ser atribuída quer ao narrador quer ao Dr. Behude. "Sie waren wieder zu Hause..." (TG, 24): 14 formas verbais, todas no passado, "narram" iterativamente a actividade na cidade, desde que as populações regressaram. Este tipo de construção tenta caracterizar, pela própria forma da linguagem, o ritmo rápido e febril, como que sem pausas.

Podemos ordenar essas actividades de cidadãos não abastados, que preenchem o espaço urbano, em 5 grupos, segundo o tipo de verbos:

- 2 verbos sugerem a proximidade física:

  reihten sich ein, rieben sich aneinander...;

- 4 sugerem o relacionamento social e actividades profissionais:

  übervorteilten einander, handelten, schufen, bauten...;

- 2 referem a actividade na família:

  gründeten, zeugten;

- 3 ligados ao preenchimento dos tempos livres dos mais idosos:

  sassen in der alten Kneipe, atmeten den vertrauten Brodem, beobachteten das Revier, den Paarungsplatz, den Nachwuchs der Asphaltgassen, Gelächter und Zank und das Radio der Nachbarn;

- 3 ligados à morte:

  sie starben im Städtischen Krankenhaus, wurden vom Bestattungsamt hinausgefahren, lagen auf dem Friedhof an der Ost-Süd-Kreuzung....

É o círculo da vida: "zeugen" — "sterben". Contrariamente aos verbos do nono segmento, estes deixam de referir o passado histórico, para se referirem ao presente da realidade narrada, já anunciado na página 22, com as duas formas verbais no presente, o que, mais uma vez, aproxima o mundo da narração ao mundo narrado.

Como já foi referido, as descrições de Koeppen estão muito ligadas aos sentidos (vd. a descrição do quarto de Emilia): nesta descrição da vida citadina, encontramos a mesma técnica:

- a audição ("Pegel", "Gelächter und Zank und das Radio der Nachbarn" - onde a construção sindética reforça o martelar dos ruídos que invadem o espaço de cada um)
- a visão ("beobachteten")
- o olfacto ("atmeten den vertrauten Brodem").

Por outro lado, o narrador confronta a sua focalização sobre a cidade com a das personagens.

A cidade é vista através da focalização dos americanos, daqueles que vêm/vêem de fora. Para Edwin, o aspecto mais relevante é o facto de a cidade em ruínas (o passado no presente) estar a ser reconstruída: a cidade física reergue-se, mas não o que com ela foi derrubado, o espírito da velha tradição europeia (TG, 42). Para a professora Mildred Wescott, "Die Stadt ist farblos und die Frauen sind schlecht angezogen" (TG, 49), o que mostra o mito de uma certa Alemanha, a contrastar com a realidade sombria, como o próprio dia ("das natürliche Licht des trüben Tages" (TG, 29)).

Odysseus e Joseph observam a cidade do alto, depois de terem subido a uma torre: vêem a vasta superfície que ela ocupa, os telhados, as igrejas, os buracos causados pelas derrocadas das casas, mas prontos para serem preenchidos de novo. "Odysseus blickte zufrieden über die Stadt. Er stand oben. Sie lag unter ihm" (TG,

107). Odysseus ignora o que ela representa; a sua visão dá-lhe uma sensação de domínio, que contrasta com a apreensão concreta que vai sentir, não em relação à cidade "física", mas em relação aos que nela habitam (os jogos, o roubo, as massas, Susanne). Para Richard Kirsch, outro americano, a cidade só poderia ganhar dimensões humanas se fosse construída à americana, com a sua ordenação e os grandes arranha-céus.

Estas posições dos americanos perante a cidade mostram uma certa desilusão, que é confirmada pelos trajectos de várias personagens no espaço citadino, espaço que é normalmente o motor da sociedade dos nossos dias. Mas esta cidade é também caracterizada pelo regresso dos nazis, uma sociedade caracterizada pelo esquecimento do passado recente.

Contrastando com este espaço, surge Paris solarento, visto por Henriette Gallagher, que lhe faz lembrar um quadro de Renoir: mas também ela está separada da vivência da cidade, pois está no seu quarto de hotel, como turista, vendo a cidade através da janela que a separa dela. Na conversa telefónica, o Sena transforma-se, na sua mente, no Speer, o rio que lhe lembra os últimos tempos passados em Berlim (TG, 64). Washington também tem uma visão idílica de Paris, o que faz que esta cidade surja como símbolo de uma espaço urbano humanizado. Washington não deseja o regresso ao seu espaço natal, Baton Rouge, pois o racismo que aí vigora vai contra o seu ideal, assim como também não se conforma com a falta de tolerância (uma certa forma de racismo) dos alemães para com os que são diferentes.

Numa outra apresentação, o narrador refere a cidade na altura da hora de ponta. A partir daí há um "deslize" espacial: da cidade da diegese, Munique, salta-se para Paris, daí para as cores vivas (opostas a "trüb") do sul, ao Etna. Deslize espacial, mas tam-

bém histórico, levando o leitor até à Antiguidade, fundamento do presente: o teatro siciliano de Taormina, o templo também siciliano de Agrigento, regressando ao presente através da igreja dos Jesuítas, que por sua vez, permite mais uma "viagem" até à velha Itália (TG, 58).

Referências topológicas surgem também nas analepses. Mas da do que não fazem parte da estrutura topológica da diegese, são como uma estrutura topológica de segundo grau. Assim o leitor é levado à Berlim de Henriette, por volta de 1933, a Würzburg da Sra. Behrend, a Baton Rouge de Washington.

A descrição dos espaços de habitação e os frequentados pelas personagens serve como caracterização, por um lado, da situação social presente (por vezes contrasposta à situação no passado) e, por outro lado, das personagens, obrigadas a determinadas mudanças espaciais por razões derivadas das suas próprias vidas. A análise dessas situações será efectuada em 3.4..

Mas há determinados centros topológicos directamente ligados à estrutura que preside à movimentação das personagens e que referiremos em seguida, dada a sua importância na construção do romance. O esquema 8 sintetiza esses centros, servindo, ao mesmo tempo, de ilustração ao parágrafo seguinte, dada a sua importância na constelação das personagens.

O primeiro é o cruzamento: por ele passam Emilia, Messalina, Odysseus e Josef, as professoras americanas num autocarro, Edwin de automóvel. Só Emilia e Messalina se encontram. Odysseus é visto por algumas das professoras, o Dr. Behude quase é derrubado pelo carro de Edwin. Há um primeiro afunilamento, saindo deste lugar dois feixes de linhas: um com três linhas que se dirigem ao hotel de Edwin (as de Edwin, das professoras e de Messalina), que servirá também de ponto de convergência para Philipp; outro com duas linhas que se

dirigem, ainda que não directamente, ao Estádio (as de Washington e de Odysseus/Joseph). Emilia e Behude seguem para destinos não ligados a locais de "afunilamento".

Ao fim da tarde, as linhas voltam a convergir para dois complexos topológicos: a "Amerikahaus" (biblioteca e sala de conferências) e "Bräuhaus - Negerklub - ruínas e praça entre os dois". Quase todas as personagens com importância na diegese se encontram num destes dois complexos. Enquanto da "Amerikahaus" voltam a sair algumas linhas (Alexander e Messalina, Kay e Philipp, Behude, Schnakenbach e Edwin), o narrador abandona as personagens do segundo complexo, após o confronto físico entre os da "Bräuhaus" e os do "Negerklub".

A estrutura dos vários tipos de descrições topológicas é semelhante, mesmo nos casos em que a descrição se alonga um pouco mais (a cidade, a casa de Emilia). A descrição serve essencialmente a diegese, completa-a com informações, numa íntima relação lugar personagem.

A selecção dos objectos descritos permite dar informações àcerca de uma grande variedade de aspectos da vida urbana e nomeadamente do meio social das personagens:

- a casa de Alexander representa o meio da gente abastada, sem problemas durante o nacional-socialismo e sem problemas no pós-guerra;
- a casa de Emilia representa a gente abastada no passado, mas em decadência no pós-guerra;
- a casa da Sra. Behrend representa a pequena burguesia, que perdeu com a guerra os seus haveres;
- as 3 igrejas são o símbolo do poder religioso;
- os bares e cafés, em número de 7, são locais que propi-

ciam a lembrança dos feitos bélicos; são sítios de pausa, mas também indiciam por parte das figuras a ausência de alternativas;

- o estádio, a "Bräuhaus" e a praça ao seu lado são o palco do movimento de massas;
- os transportes públicos, os hotéis, os consultórios, a clínica, o hospital, o aeroporto, mostram aspectos da vida de uma cidade.

Todos os objectos/locais referidos constituem o hiperobjecto/espaço-cidade, que por sua vez faz parte de um outro hiperobjecto/espaço, a R.F.A..

As descrições, como vimos, não são pormenorizadas, porque, por um lado, se integram na diegese, caracterizada por uma grande concentração e "velocidade" (contrastando com a lentidão subjectiva de algumas das linhas narrativas). Limitam-se a pequenos apontamentos, sugerindo mais do que descrevendo. Por outro lado, há pouca amplitude e profundidade do descrito. Mas essa ausência de profundidade é aparente: trata-se de uma profundidade implícita, ou melhor, em "vazio", exigindo do leitor o seu preenchimento.

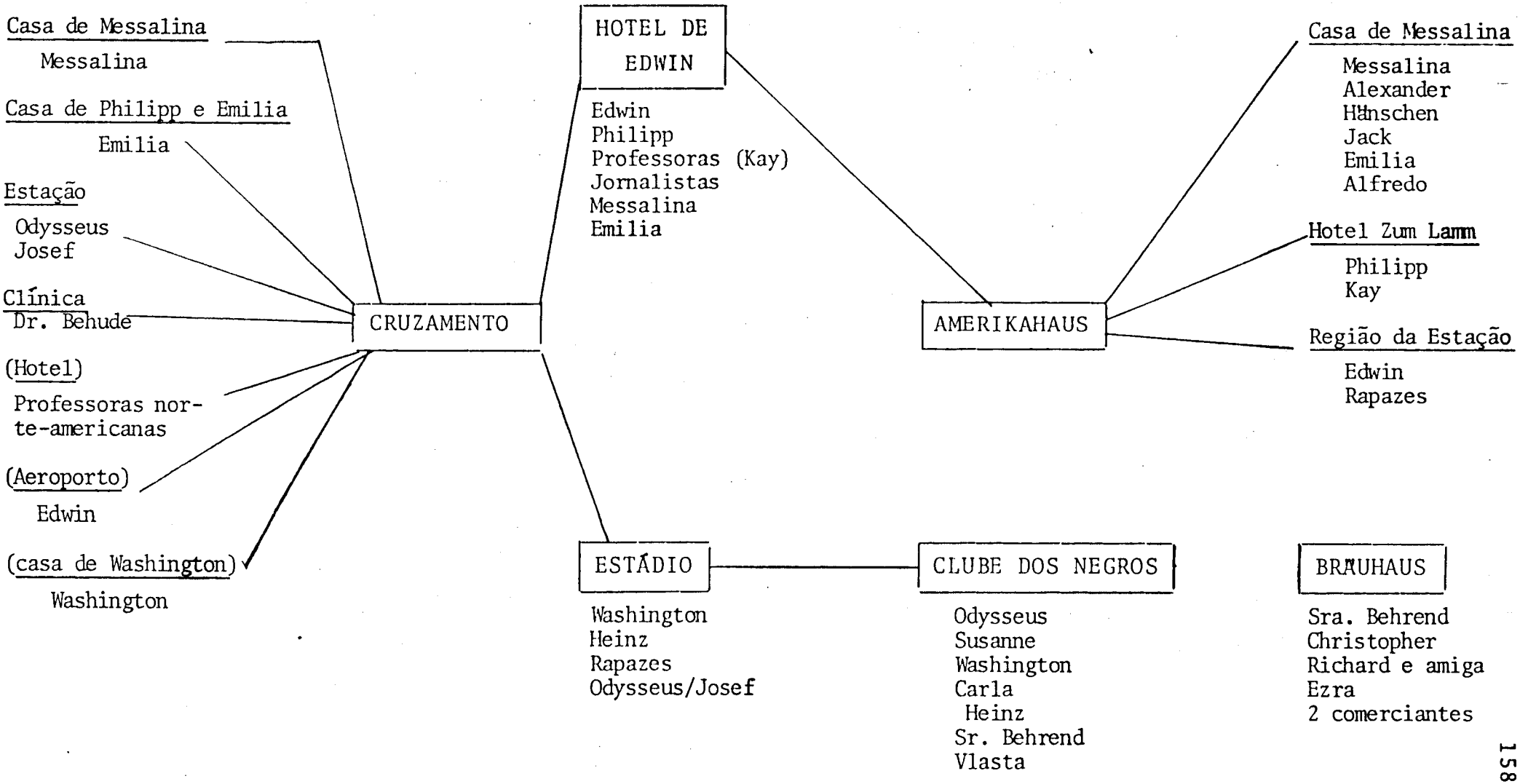
Horizontalmente, a nível da evolução da diegese, a descrição informa-a, complementa-a; verticalmente aponta hetero-referencialmente para um espaço real, extra-textual.

MANHÃ

TARDE

FIM DA TARDE

NOITE



ESQUEMA 8

OS PONTOS DE CONVERGÊNCIA

3.4. AS CONSTELAÇÕES DAS PERSONAGENS

Já foi referido que as várias linhas narrativas convergem em três espaços: "Amerikahaus", "Bräuhaus/Negerklub" e "estádio", espaços que Erlach designa "Knotenpunkte"[46]. O conjunto das personagens adstritas à "Amerikahaus", à "Bräuhaus" e ao "Negerklub" formam macroconstelações, que denominaremos conforme o ponto de convergência respectivo[47]. Dentro de cada macroconstelação formam-se, por sua vez, microconstelações. O contacto entre as três macroconstelações é reduzido. Bungter afirma que todas as personagens acabam por ter relações directas ou indirectas umas com as outras[48]. Concordamos com essa posição, no sentido em que essas relações não implicam uma comunicação entre as personagens: a grande relação entre elas é serem todas dominadas pelo mesmo espaço, naquele momento. O que se observa, de facto, é que a maioria das personagens não sai da própria macroconstelação. A grande excepção a esta regra é o casal Messalina-Alexander, que, além do relacionamento dentro da macroconstelação onde se inserem, mantém também contactos com uma personagem de uma outra macroconstelação, a prostituta Susanne.

Analisaremos separadamente cada macroconstelação, ainda que com a consciência de que elas existem como partes de uma totalidade. Em cada uma delas teremos em conta as situações comunicativas realizadas, desejadas ou idealizadas, incluindo os "diálogos interiores" sob a forma de monólogo.

3.4.1. A MACROCONSTELAÇÃO "AMERIKAHAUS"

Neste grupo, reúnem-se várias microconstelações, que vão estar, directa ou indirectamente, ligadas às personagens e figuras que vão assistir à conferência de Edwin na "Amerikahaus". Muitas figuras ali presentes não fazem parte da diegese, são somente nomeadas para indiciar o estrato social ali presente. Assim, as figuras

e as personagens diegéticas são também incluídas nesse estrato. É possível detectar cinco grupos de figuras presentes:

1 - estudantes, intelectuais e artistas - a este grupo juntam-se algumas personagens da diegese como Philipp, Alfredo, as professoras norte-americanas;

2 - representantes dos "mass media" (rádio, cinema, publicidade) - a este grupo pertence também Alexander e, por afinidade, Messalina;

3 - os criadores da moda;

4 - entidades públicas;

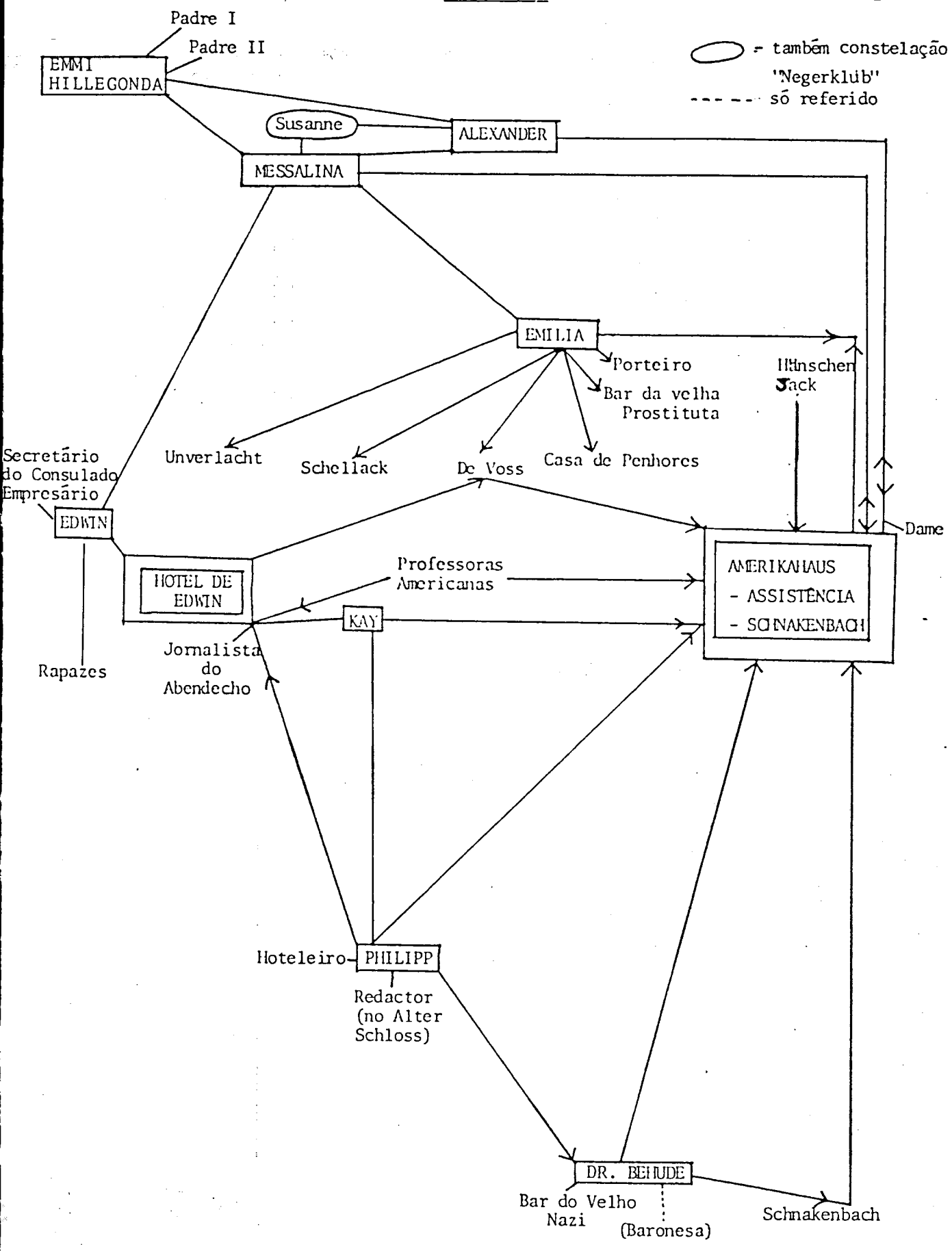
5 - alguns jovens trabalhadores e dois cobradores de eléctricos, único grupo que não pertence ao mesmo estrato social que os quatro grupos anteriores.

As figuras diegéticas desta constelação pertencem aos grupos 1 e 2.

"Sie alle waren an Europas Geist interessiert" (TG, 176), ao que o narrador contrapõe, ao terminar esta sequência, a verdade da situação: o fim da conferência é um despertar do "Schlaf, Traum und abwegigen Denken" de muitos dos presentes.

Mas será útil percorrer os trajectos das várias personagens adstritas a esta constelação.

ESQUEMA 9


Padre I
Padre II
EMMI HILLEGONDA
= também constelação
"Negerklub"
- - - - - só referido
Susanne
ALEXANDER
MESSALINA
EMILIA
Porteiro
Bar da velha Prostituta
Hinschen Jack
Unverlacht
Schellack
De Voss
Casa de Penhores
Secretário do Consulado Empresário
EDWIN
Dame
HOTEL DE EDWIN
Professoras Americanas
AMERIKAHAUS
- ASSISTÊNCIA
- SCHNAKENBACH
KAY
Rapazes
Jornalista do Abendecho
Hoteleiro
PHILIPP
Redactor (no Alter Schloss)
DR. BEHUDE
Bar do Velho Nazi
(Baronesa)
Schnakenbach

a) ALEXANDER - Apesar de surgir em seis segmentos textuais, não ganha estatuto de personagem. É uma figura que serve essencialmente para permitir a apresentação ao leitor, em forma contrastiva, do objecto-ídolo das grandes massas, o actor de filmes nacionais, e o que esse ídolo é na verdade. Ídolos artificialmente fabricados, que têm uma função social importante: a de permitir o esquecimento, a transposição temporária do espectador/leitor para outras esferas de "sonho".

O primeiro contacto do leitor com esta figura é através do papel de actor, não da sua individualidade: "Der Herzog wurde angekleidet, er wurde hergestellt" (TG, 10). O narrador utiliza aqui um oxímoro: através do vestir-se do actor, põe-se a nu uma situação. A artificialidade da figura criada é apresentada pelo contraste entre Alexander-arquiduque e o seu guarda-roupas, que não passa de "eine Ameise, eine Ameise im Staub".

Contrastando com essa figura da indústria cultural, interessada em fazer esquecer o passado, o que vai ao encontro do desejo do povo ("Die Leute hatten die Nase voll; sie hatten genug von der Zeit, genug von den Trümmern" (TG, 12)[49]), está a figura de Alexander-homem, que tem uma posição algo crítica em relação à sua actividade profissional, mas que, por outro lado, deseja manter: "... alles schnürte und engte ihn ein" (TG, 10), "Er dachte 'schau dir es an, erzähl, was du willst, sie glauben es dir nicht, ich bin ihr Idol'" (TG, 12). Grande é só na tela, como Susanne sabe.

A relação com Messalina, sua mulher, é caracterizada pelo narrador. "Er liebte sein Weib" (mas o narrador chama-lhe "Weib", não "Frau", o que implica uma valorização negativa). O contacto entre os dois durante o tempo narrado é mínimo: na primeira vez, Messalina ainda dorme (TG, 11); na segunda vez, encontram-se na sala de conferências, um local público, onde Alexander tem que manter o

seu papel (TG, 177). Nesta sequência há uma pequena situação cénica, mas o diálogo é caracterizado por um grande desfasamento: as réplicas de um não têm em conta as do outro, isto é, a comunicação entre os dois é deficiente; a terceira vez em que surgem juntos é a inversão da primeira, agora é Alexander que dorme (TG, 208).

Alexander surge em mais duas situações comunicativas: com a prostituta Susanne e com a sua filha Hillegonda. Na primeira, é uma comunicação indesejada, caracterizada por uma relação de cliente-prostituta: "Na, gut bekommen?" (TG, 12); a resposta de Susanne marca o seu desinteresse em qualquer tipo de comunicação: "Dreckskerl". Quanto à segunda tentativa, é uma tentativa frustrada: Hillegonda quer falar com o pai, mas este dorme (TG, 142), o que justifica o que ele dissera a si próprio, recriminando-se como um mau pai: "ich müsste mich um sie kümmern, ich müsste Zeit haben, sie sieht blass aus" (TG, 12).

Alexander surge assim como uma figura incapaz de verdadeira comunicação. A nível social, é a sua imagem "fabricada" que comunica, não o homem individual. Tornara-se uma figura-objecto, manuseada. Esta situação não é neutralizada por uma compensação comunicativa na família, por exemplo. A figura-objecto é de tal modo usada que já não lhe restam forças para criar situações comunicativas de própria iniciativa.

Ele tem, todavia, uma certa consciência desse facto, mas que é insuficiente para fazer vingar a sua individualidade.

Herói da tela já no tempo dos nazis, continua a sê-lo na R.F.A., só que, na perspectiva irónica do narrador, "er war ausgeheldet" (TG, 142).

b) MESSALINA - A escolha do nome desta personagem aponta já para a sua personalidade. Messalina é o nome de uma imperatriz romana, no início da nossa era. O marido, o imperador Cláudio, dava muito pouca importância a esta sua quinta mulher. Como reacção, Messalina entregou-se a uma vida devassa. À noite ia oferecer-se aos trabalhadores de Saburra (situação paralela à ida da personagem Messalina a um bar frequentado por trabalhadores e pessoas de vida moralmente dúbia, cf. p. 161). O nome da imperatriz designa, por extensão, uma mulher de vida considerada dissoluta. A conotação histórica é importante para caracterizar esta personagem, mas a ela não estão ligados, como à imperatriz romana, aspectos de vingança ou de crime.

Ao longo do romance, Messalina é denominada de diferentes modos:

- "Die Gewaltige", "die Persönlichkeit" (TG, 11 e 97), segundo as palavras do narrador;
- "Das Lustross", (TG, 11), como era conhecida nos bares;
- "Alexanders lustwütiges Weib", como Emilia e o narrador a designam (TG, 49);
- "Riesenmiststück" (TG, 50), na focalização de Emilia;
- "Denkmal" (TG, 149, 151, 162), na voz do narrador;
- "das Treppenweib" (TG, 163), na focalização de Edwin.

Messalina vê as outras personagens, especialmente as mulheres, geralmente sob o aspecto erótico.

Esta personagem surge em 9 segmentos textuais: o seu trajecto na diegese inicia-se e termina em sua casa, passando pelo cruzamento, por vários bares e pela sala de conferências da "Amerikahaus".

No cruzamento (TG, 49-51), Messalina encontra Emilia: esta

deseja fugir, mas Messalina pretende a comunicação com Emilia, que tenta refugiar-se, mas sem sucesso. O narrador cede a palavra a Messalina - o verbo "dicendi" utilizado não é "sagte", mas "rief" mais apropriado à personagem, já anteriormente apresentada ao leitor. A temática das situações comunicativas em que Messalina está envolvida e nos são apresentadas é sempre à volta do sexo.

Do diálogo com Emilia o narrador só apresenta uma réplica, a de Messalina: as 9 1/2 linhas são preenchidas à volta do tema indicado: "Strichjungenbekanntschaften", a que se ligam Jack e Hänschen, e "Party". A cultura em si não lhe interessa: não sabe quem é Edwin, mas quere-o na festa que está a organizar, apenas por prestígio. O leitor segue mais o que se passa no interior das duas personagens do que no exterior. Mas as condições para uma situação comunicativa "feliz"[50] estão goradas à partida, primeiro pela não disponibilidade de Emilia, segundo pela utilização por parte de Messalina do termo "Emilykind", que Emilia odeia, sem que Messalina o saiba. A própria personagem é vista por Emilia como "eine gewaltige und gewalttätige Dame, das pompöse groteske Denkmal einer Dame" (os atributos negativos surgem reforçados pela epífora). Repare-se no monólogo interior de Messalina, que se estende por 16 linhas: tudo roda à volta do seu tema central - "reissvoll ... entjungfert... ob sie in Bett was kann... Jack ist scharf auf sie, Knabenkörper, wenn sie mit Alexander... sinnlichen Mund". Só nas últimas linhas pensa em Philipp, que considera um incapaz, e como tal é visto como um elemento de destruição de Emilia.

O encontro com Philipp (TG, 97-98) é apresentado segundo um modo mais cénico que os outros (9 réplicas para cada um). As más condições para um sucesso na comunicação estão dadas logo no início, o que mostra que a sua estratégia manipuladora (com o fim de levar convidados à sua festa) não é a mais conveniente, uma

vez que não tem em conta os interesses e sensibilidade do alocutário. Enquanto acomunicação de Messalina é motivada - daí a modulação patente nas rubricas cénicas - a de Philipp é de recusa: o narrador modula os 4 verbos "dicendi" com atributos que marcam essa atitude ("erbost", "verzweifelt","brüsk"). Não havendo vontade de colaboração por uma das partes, a comunicação não atingirá os seus objectivos.

A situação comunicativa com Susanne é apresentada de maneira diferente (TG, 150): só pela perspectiva de Susanne. O leitor sabe o que preside à intenção comunicativa de Messalina, o narrador não precisa de a repetir. Tal como a imperatriz romana, também Messalina "desce" ao meio que denomina proletariado (TG, 161); são "escapadas", fugas pontuais, sempre com possibilidade de regresso à "boa sociedade".

O narrador introduz uma analepse para focalizar o passado da personagem, que de criança tímida, se foi desenvolvendo com o acréscimo de vícios e "carne". O leitor é informado, pela focalização do Dr. Behude, que a atitude agressiva de Messalina é uma tentativa de dominar a sua timidez; através desta outra focalização o leitor tem de modalizar a sua atitude perante a personagem, até aí apresentada bastante linearmente. Messalina, a tímida,torna-se agressiva e provocadora numa tentativa de ultrapassar a sua timidez. A impossibilidade de comunicação não reside, portanto, só nos outros, mas nela própria. Susanne é a única que não se deixa intimidar: conhece as "regras do jogo".

Pela análise destas situações, podemos concluir que a função desta personagem é essencialmente a de marcar a presença de uma característica universal na história da humanidade: o sexo como parte de prazer meramente físico e a decadência da classe socialmente dominante. Enquanto a nível das classes socialmente menos

elevadas, essa actividade está representada na prostituição (as meninas da Sra. Welz, Susanne), a nível das classes mais elevadas é apresentada através das festas eróticas de Messalina.

c) EMILIA - Como se pode ver pelo esquema 9, a linha cronotopológica desta personagem é mais marcada que a das personagens anteriormente analisadas. O leitor contacta com ela ainda a dormir, em sua casa, na Fuchsstrasse, acompanhando-a até ao cruzamento onde encontra Messalina, seguindo-a pelas várias lojas onde tenta vender os seus haveres, no bar do hotel com Kay, no bar "Zur alten Dirne", indo ainda a sua casa antes da festa na casa de Messalina.

Enquanto está na sua casa, a situação é caracterizada pela expectativa da vinda de Philipp e pela decepção, dada a sua ausência física e também a ausência daquilo que ela espera dele: a melhoria da situação social e económica através do sucesso literário do livro que Philipp há-de escrever. Durante o tempo narrado, Emilia não encontra Philipp, mas ele está sempre presente, através da focalização interna de Emilia.

Antes de o narrador a focalizar ou de lhe ceder a focalização, Emilia é indirectamente apresentada por Philipp, que se lembra das suas fúrias: ela parte coisas, porcelanas (TG, 25-26).

Emilia vive rodeada de animais, como que substitutos do homem. Os segmentos 14 (TG, 28-30), 16 (TG, 31-33) e 17 (TG, 33-35) constituem a reacção a um duplo isolamento: a ausência do marido e a recusa de aceitar a perda social causada pela guerra. De um lado, um isolamento causado por alguém de fora, de outro lado um auto-isolamento causado pelo sua incapacidade de adaptação.

O narrador descreve o acordar de Emilia, incluindo uma referência ao tema de Ofélia: "Die rosa Zunge des schwarzen Katers leckte das Ohr der jungen Toten" (TG, 28). A própria Emilia também

se referirá, num monólogo interior, a essa tema (cf. p. 32) e Philipp dirá da sua mulher "meine Ophelia: o-pale-Ophélia-belle-comme-la-neige" (TG, 140). O ambiente do quarto de Emilia e o tema Ofélia contribuem para caracterizar a personagem como distante da realidade.

Ao chamar por Philipp, responde o silêncio. O leitor sabe entretanto que Philipp dormiu no hotel e não em sua casa, o que lhe dá um mais-saber relativo. A reacção de Emilia é descrita por verbos, que denotam uma desilusão desesperada:

> sprang auf... rannte nackt durch das Zimmer... sie lief in Philipps Zimmer... sie betrachtete den Tisch mit der Schreibmaschine... ich hasse dich! (TG, 29-30).

Esta movimentação é acompanhada por uma variação de luz:

- escuro — acende a luz da mesa de cabeceira — depois a lâmpada do tecto, que projecta sombras amarelas e avermelhadas — luz natural do quarto de Philipp.

Enquanto a luz do quarto projectava tons belos sobre a sua pele, no quarto de Philipp, com luz natural, ela surge nas suas "verdadeiras" cores - "liess ihre hübsche Gestalt plötzlich erbleichen". Esta dualidade de luz corresponde à dualidade da vida de Emilia: o seu presente construído sobre um passado que vê como positivo e o seu presente real, em que tem que lutar pela sobrevivência.

Apesar da variedade formal, a focalização dominante nas sequências de Emilia é a dela: na psico-narração, no monólogo interior, na corrente de consciência.

A análise da sequência da masturbação (final do segmento textual 14, e segmentos 16 e 17 (TG, 28-30, 31-33 e 33-35)), é sintomática da variedade formal e da monofocalização. O discurso de narrador parece adquirir um ritmo paralelo ao da própria acção (como uma visão icónica diagramática). O narrador, depois

de descrever o início da acção, estabelece uma semelhança entre o armário dos livros aberto e um tríptico, perante o qual se dá o "sacrifício": Emilia como vítima e sacerdotisa ao mesmo tempo, uma Ifigénia, mas sem nenhuma Artemísia protectora. Os livros dos autores clássicos - testemunhos da civilização que já não dá vida (este tema ressurgirá com Edwin) - aparecem como incapazes de entrarem numa relação dialógica de leitura. O olhar do narrador percorre o espaço do "sacrifício", focaliza a mão de Emilia entre as "kindlich gebliebenen Schenkeln"; a função do acto é a compensação. Nem a literatura nem a psicanálise do Dr. Behude conseguem fazê-la adaptar-se à vida, ter uma atitude positiva perante ela; em vez disso, continua a sonhar com o seu passado individual. Ela, que deveria ter herdado muito, nada tem no presente. Utilizando a técnica da corrente de consciência, o narrador cede voz e focalização. O lido, o vivido, o passado e o presente misturam-se nessa corrente, numa sucessão de temas aparentemente sem relação causal entre si. Mas não deixa de ser um discurso altamente construído: é mais o ritmo do que o conteúdo que acompanha a acção. Começa por tematizar o seu passado: o avô queria deixar-lhe uma herança que lhe assegurasse o futuro, mas a realidade é outra, Emilia vê-se como o cadáver de Ofélia, com todos os dejectos da natureza. A herança está hipotecada, os títulos do avô sem valor: Emilia gostaria de poder esquecer. Mas a sua dualidade não o permite: odeia os escritores, mas não deixa de os referir, o que indica que eles marcaram o seu inconsciente: Baudelaire, Benn, (La Morgue), Heidegger, Thomas Mann (Der Tod in Venedig), Proust (À la recherche du temps perdu), Shakespeare (a figura de Cordelia no King Lear), Kierkegaard, Sartre, os textos religiosos do Upanishad.

Outros nomes e situações surgem na sua memória: o austríaco Karl Auer, inventor da luz a gaz incandescente, a época das pri

meiras regalias sociais, a inflação. A sua imaginação vai - através da lembrança de postais recebidos - a Nice, ao Cairo, às pirâmides do Egipto, a Luxor, a Tebas, à Necrópole, voltando a referências literárias, como Gide e Cocteau.

Como para marcar a acção, a palavra "Onanie" é repetida 3 vezes, ligadas a "dunkele süsse", uma modificação de "dunkel-hellila" do poema "Kleine Aster" de Gottfried Benn - o climax é atingido com a repetição de "süsse-dunkle", mas ligado a "Schuftigkeit".

Nos momentos pós-masturbação, o ritmo narrativo vai-se tornando mais lento. Durante o acto temos um período com 55 linhas sem um único ponto final, caracterizado ainda pela criação de palavras pela junção de várias outras através de hifens. O narrador interrompe a corrente anterior: "Erschöpfung perlte auf ihrer Stirn" (TG, 33), deslizando de novo para a corrente de consciência de Emilia, onde continuam as referências culturais: Giordano Bruno, Botticelli. O olhar de Emilia roda e pousa na mesa de trabalho de Philipp: dessa mesa de onde poderia já ter surgido a fama, mas a folha da máquina continua branca.

A situação de Emilia é caracterizada pela insegurança: incapaz de trilhar o seu próprio caminho, espera que outro fraco, Philipp - a quem a liga amor e ódio simultaneamente -, o faça. A insegurança que ela sente é também a de muitos e por isso Emilia pergunta-se quem destruiu a velha segurança. A sua insegurança reflecte-se na violência com que destrói o próprio espaço - e na atribuição das culpas da sua infelicidade a toda a geração que pactuou com o nacional-socialismo (aqui simbolizado na figura do porteiro, a cuja porta ela bate furiosamente).

Acalmada a fúria, escreve no papel ainda branco: "Sei nicht böse. Ich liebe dich doch, Philipp. Blei bei mir" (TG, 35); o leitor não sabe se esta mensagem encontrará o seu destinatário:

mas informa-o sobre quem a produziu, na medida em que é o contrário do que pouco antes afirmara: "ich hasse dich" (TG, 30). Esta contradição reflecte a dualidade da personagem.

O narrador focaliza a maneira de vestir de Emilia, enquanto ela vai tentar vender partes da sua herança. A maneira de vestir das outras personagens não é objecto de grande atenção por parte do narrador. Neste caso, a descrição tem como função o de reforçar um dos traços principais de Emilia: refere mais uma vez o passado de Emilia - os vestidos já tinham sido elegantes - e o seu presente - os vestidos estão velhos e rotos. Por um lado, Emilia quer continuar a viver à sombra do seu passado; por outro lado, nem conserta os seus vestidos, desleixa-se completamente, à espera do milagre, do sucesso de Philipp. O que lhe resta do passado já pouco mais é do que um meio de sobrevivência. A história destruiu a esperança, que estava ligada à posse de riquezas materiais.

Incapaz de viver em sentido pleno do termo, passa pelo tempo (que o narrador apresenta como "Wendezeit, Schicksalszeit" (TG, 83). Enquanto o "grande tempo", o da história, avança, o "pequeno tempo", o subjectivo, é preenchido segundo as possibilidades e as aptidões de cada um. O erro de Emilia é tentar segurar-se ao seu passado, que está em agonia: não é só nos vestidos e na herança desfeita que essa agonia se manifesta, também na sua casa, as fissuras das paredes marcam a passagem do tempo. Erlach vê nas fissuras um símbolo da sociedade - o edifício do tempo velho está em agonia, mas não caiu[51]. Emilia não quer perceber os sinais dos tempos. Essa recusa vai dificultar a sua comunicação com os outros, que se esforçam por viver o novo tempo. Quer entrar em situações comunicativas "felizes", mas não o consegue. No seu diálogo interior - sucedâneo do exterior - ela exprime precisamente a sua incapacidade dialógica, por não aceitar o novo contexto.

O trajecto que leva Emilia pelas várias lojas de artigos em segunda mão dá azo a pequenas analepses, onde Emilia se revê. Unverlacht, De Voss, Schellack são figuras que tipificam um grupo social que se aproveita das fraquezas dos outros para subirem na vida (o que corresponde a uma situação histórica concreta no pós-guerra alemão). Emilia está sujeita, pelas suas necessidades materiais, aos abusos dos eventuais compradores: o caso de Unverlacht serve de exemplo, pois aqui são apresentados dois tipos desses abusos: por um lado, de tipo sexual - registando o narrador algumas das suas atitudes e expressões, ainda que estas não cheguem a ser pronunciadas: "er begehrte sie..., er wollte nicht mehr als sie betatschen..., was für 'ne kleine Hose sie anhat..., sie wie ein kleines verhurtes Gassengör zu duzen..." (TG, 88); por outro lado, de tipo financeiro: Unverlacht oferece 10 DM pelo tapete, pensando que não dará mais do que 20, embora saiba que o objecto em questão vale bem 100 DM. Ambos usam estratégias com vista a obter o máximo um do outro.

Na segunda loja, a da Sra. De Voss (TG, 135-138), o narrador apresenta um outro aspecto da exploração dos que vivem em dificuldades. Neste caso, trata-se exclusivamente de questões de ordem financeira. O diálogo resume-se à pergunta da Sra. De Voss, que trata Emilia de "Kindchen", expressão de um certo desdém que tem pelos clientes que vêm vender, como o narrador informa. O resto do diálogo não é apresentado, o leitor segue o pensamento da personagem, introduzido por "verbi cogitandi" ("dachte", "überlegte"). Na loja encontra-se Edwin, que se mostra interessado na aquisição de uma chávena que Emilia pretende vender. É a própria Emilia que perspectiva o que se passa entre De Voss e Edwin. Apesar da presença dos três, De Voss fala isoladamente quer
com Emilia quer com Edwin, para obter os máximos lucros de ambos

os lados. O que mais entristece Emilia é o facto de Edwin nem sequer se ter dignado olhá-la. Como pessoa, sente-se vexada por ter que vender coisas do seu passado e por não lhe darem atenção. Ou como ela diz no seu monólogo, "ich war für Edwin nichts als ein alter hässlicher Stuhl..." (TG, 138). O leitor é informado, no entanto, pelo monólogo interior de Edwin que este reparara nela. Mas nem um nem outro são capazes de criar uma situação comunicativa, limitando-se às suas vozes interiores.

Contudo, na loja de Schellack (TG, 145-149) dá-se uma modificação dos papéis: Schellack-comprador/Emilia-vendedora; Schellack recusa comprar. E Emilia-vendedora passa, num gesto rápido, para Emilia-dadora: para grande escândalo de Schellack (essa acção não se adapta às relações usuais no comércio), Emilia oferece o seu produto a Kay, que em agradecimento lhe dá o seu chapéu. Esse gesto de Emilia é um gesto de libertação: sente-se livre, livre do seu passado e livre por ter agido no presente. E abre uma possibilidade de comunicação. O leitor pode pressupor a existência dessa situação comunicativa, apesar de o narrador a ter deixado como ponto indeterminado: só conhece o final dessa situação através da focalização de Messalina, que entretanto chegara ao bar do hotel, onde elas também se encontram e pela cena de despedida. A relação fora efémera, as condições não permitiram o seu aprofundamento, o que mostra que a comunicação só fora "feliz" pontualmente. Emilia desdenha os literatos e por isso recusa acompanhar Kay à conferência de Edwin. Emilia desconhece que Kay conhece Philipp, mas Kay não o reconhece sob esse nome, pelo que essa possível aproximação comunicativa falha. Kay, pelo contrário, nada tem contra literatos, sonha uma aventura com um, a partir do estereotipo do escritor alemão. tal como o foi construindo através das aulas do Prof. Kaiser, em Massassuchets. Por causa da literatura, Emilia é deixada de no-

vo sozinha.

Lembra-se da imagem literária que Philipp utiliza para a denominar: ela é "Dr. Jekyll" e "Mr. Hyde", referindo-se à dupla personagem no romance The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, de Robert Louis Stevenson: duas personalidades distintas na mesma pessoa. "Mr. Hyde" representa o lado mau da personagem, indiferente perante os outros, cujo ódio vai sendo cada vez maior. O lado bom é representado por "Dr. Jekyll". Emilia deseja aparecer a Philipp como "Dr. Jekyll", como condição que permita uma relação conseguida. Mas ela própria tem medo de se expor e sabe que perante ele nada pode esconder, porque Philipp adivinha tudo. A posição de partida para as situações comunicativas de Emilia não são as melhores: na sua perspectiva sabe-se que, para ela, "jede menschliche Beziehung ist blöd" (TG, 167). Esta afirmação foi feita num estado de espírito caracterizado pela amargura:

> Sie trank das scharfe kernbittere Kirschwasser. Sie trank es aus Lebensbitternis und wegen der Bitterkeit des Tages, der Bitterkeit der Schmuckaffäre, der Bitterkeit mit Philipp und der Bitterkeit des Fuchsstrassenheims. Die alte Dirne war freundlich, aber auch bitter. Emilia" (TG, 168, sublinhados nossos).

Mas as situações comunicativas de Emilia parecem confirmar a sua inaptidão para o relacionamento humano e a impossibilidade de melhorar a sua situação, isto é, de conseguir uma boa relação com Philipp, o que só seria possível através de uma melhoria da sua situação financeira. Na casa de Messalina, na festa, bebe, torna-se conscientemente "Mr. Hyde", como única reacção possível, face ao isolamento de que é vítima: "Emilia stand von allen Seiten bedroht im Niemandsland" (TG, 85).

O narrador dá grande relevo a esta personagem. Através dela, quer apresentar com certa profundidade as consequências do isolamento. Mas este isolamento não é visto somente como uma componen

te sócio-histórica; Emilia auto-isola-se, incapaz de viver o seu presente. Nem o seu passado nem a grande bagagem cultural, nomeadamente literária, que mostra possuir, a ajudam a ser o que ela deseja, um ser integrado na sociedade. O seu auto-isolamento é causado pelo desejo de querer esquecer um tempo, e por esperar, numa atitude utópica negativa (o inverso da utopia positiva de Washington), que a história lhe faça justiça individual. No fundo, auto-destrói-se através do seu sonho e da sua posição face ao presente.

d) PHILIPP - Em TG não há uma personagem central que domine através da sua acção ou focalização. Mas tanto Philipp como Emilia têm, sem dúvida, uma certa predominância: apesar de nunca se encontrarem fisicamente, estão presentes nas respectivas sequências e indirectamente nas do outro, como objecto de pensamento de ambos.

O trajecto de Philipp inicia-se de madrugada no Hotel "Zum Lamm" e finaliza perto da meia-noite no mesmo local, o que aponta para uma circularidade no seu trajecto. O leitor segue-o pelas ruas da cidade, pela loja de máquinas de escritório, pelo hotel de Edwin, pelo consultório do Dr. Behude, pelo bar do "Alter Schloss", antes de se dirigir com Kay para a "Amerikahaus", seguindo daí para o seu hotel, acompanhada pela americana dos olhos verdes. É um trajecto de fuga face aos seus compromissos sociais e pessoais.

O leitor vai conhecer esta personagem através da sua própria actuação e do modo como vê o mundo que o rodeia, mas também através da focalização de Emilia e de outras personagens.

A primeira "fuga" dá-se logo no hotel: fuga perante a necessidade de ter que tomar uma decisão, acabando por reservar mais uma noite, pois não sabe se deve ou não voltar para Emilia. Dada a dificuldade que tem em se exteriorizar, o narrador cede mui

tas vezes a focalização interior e a palavra a Philipp. O seu comportamento denota hesitação e Philipp está consciente dela: "Jeder musste merken, dass es eine Ausrede war" (TG, 15).

Tal como Emilia, também Philipp é um desadaptado em relação ao seu tempo. O narrador constrói todo um segmento (TG, 19--21) com uma analepse, perspectivada por Philipp, em que este lembra a sua educação, o seu processo de socialização, incluindo a escola, de carácter marcadamente nacionalista e as vivências da guerra, que acabou por matar muitos dos seus companheiros.

O tempo passa por Philipp a grande velocidade, mas simultaneamente como algo parado: o momento no movimento. Philipp sente--se à margem desse fluxo temporal. Mas esse estar à margem não deixa de o marcar: para ele "die Stunde gähnte" (TG, 25), sente-se incapaz de preencher adequadamente o seu tempo, com uma sensação de inutilidade, sem ser capaz de transformar o observado em alguma coisa, num artigo, numa obra literária ou no guião para um filme já pedido por Alexander. O mundo que vive é mais o da literatura que o real, daí o referir-se várias vezes a pessoas e situações através de referentes literários ou culturais. Na vida real, não tem um "porto" seguro, a sua casa já não o é, devido às dificuldades que tem com Emilia. A solução que procura - mas duvidando da sua eficácia e não colaborando para o seu sucesso - é o tratamento psiquiátrico do Dr. Behude, a que nos referiremos em breve.

A sua incapacidade comunicativa pode ser vista na sequência em que Philipp está encarregado de vender etiquetas (TG, 52--55). O leitor segue o percurso interno, tortuoso, de Philipp, através do discurso indirecto livre e do monólogo interior. Para Philipp, todos estão condenados pelo tempo histórico ("Die Leute waren verurteilt. Er war verurteilt" (TG, 53)). A voz pública continua a manipular as massas, quer através dos mass media, quer atra

vés da publicidade. Mas Philipp é incapaz de reagir com a sua voz contra este estado de coisas. A situação cénica que se gera é algo grotesca: o vendedor do estabelecimento é, para Philipp, o seu cliente, mas é incapaz de inverter a situação comunicativa segundo as suas intenções: o vendedor mantém o seu papel: para ele, Philipp, é um cliente. A personagem sente-se como um sujeito fugindo de uma situação que criou e que não conseguiu dominar. Experimentando um dictafone, Philipp foge da loja ao ouvir a reprodução da sua voz, que desligada dele é como uma exibição de si mesmo[52]. É um indício da sua incapacidade de escrita. O dilema de Philipp é que quer viver a literatura, quer produzir, mas não se quer expor.

A sua incapacidade de comunicação é mostrada em mais duas sequências, onde se geram também situações algo grotescas. Ambas têm como palco o hotel onde o grande poeta e pensador Edwin se encontra alojado. Dá-se uma série de mal-entendidos. Philipp é tomado primeiro por Edwin pelos jornalistas do "Abendecho" em serviço, jornal só interessado em notícias sensacionalistas e da vida mundana. A jornalista encarregada de entrevistar Edwin interroga-o sobre a possibilidade de uma terceira guerra mundial (tipo de questão muito em voga naquele período na R.F.A.[53]), sobre o fato de banho das senhoras e as consequências da bomba atómica, o que indicia uma crítica por parte do narrador a esse tipo de jornalismo irresponsável.

Esta cena de falso reconhecimento tem, no plano diegético, a função de permitir o encontro de Philipp com Kay, a única personagem com quem Philipp não se importaria, naquele momento, de se relacionar. Porém, ali toda a comunicação é para ele impossível, dada a situação em que se encontra. Pelo lado de Kay, ela deseja falar-lhe, pois o seu sonho é encontrar-se com um poeta alemão.

Nesse primeiro encontro (TG, 93), Philipp é lembrado da

sua situação presente: Kay desejaria ter um seu livro para que ele o pudesse rubricar. O livro que ele quereria ter escrito e que Emilia deseja ardentemente. Mas só no passado é que Philipp fora capaz de escrever: a sua voz ficara por ouvir no meio da histeria verbal do nacional-socialismo. Philipp é tomado por aquilo que gostaria de ser, não por aquilo que é.

Como esta personagem central pouco age, o narrador cede-lhe um grande espaço textual para a focalização interna. O seu problema central é a relação do escritor com o mundo - está próximo dele, mas fora dele - "und die Welt war die Mitte, war die Aufgabe, um die er kreiste" (TG, 96). Mas é incapaz de partir das suas vivências, transformando-as num objecto estético, apesar de o desejar.

Com uma certa ironia (auto-ironia?) é-nos apresentado o "encontro" entre os dois poetas, mas eles mostram ambos uma incapacidade total de comunicação. Philipp deveria entrevistar Edwin. Contudo, uma vez perante ele, é incapaz de lhe dirigir a palavra. Também Edwin se sente incapaz de lhe falar. Ambos se fecham em si próprios, imbuídos de um certo cepticismo também face ao poder comunicativo da literatura, opinião, aliás, partilhada pelo narrador.

Philipp resignou-se, fechou-se dentro de si próprio, dos seus fantasmas, com uma complexa vida interna - "Mir fehlt der Sinn für die Wirklichkeit" (TG, 53). Vê em todos "zwei Seelen, ja, zwei Seelen wohnten in jeder Brust" (TG, 156); também ele se sente ligado a essa característica do homem, que ele considera universal (cf. "jeder"). Mas a sua posição não é a de todos os homens: é um "Sonderling" (TG, 156). A sua recusa de participação é simultaneamente a causa da sua resignação. É um círculo vicioso, que corres-

ponde formalmente à estrutura do seu percurso na diegese.

Mauranges diz no seu estudo: "Il (Philipp) est une ombre à la recherche d'une autre ombre, Edwin"[54]. Será correcto considerá-los como sombras? Se se é sombra, é-se sombra de alguma coisa: sombra de si próprio, dos seus fantasmas? O texto não o afirma, pelo contrário, aponta claramente para o carácter paradoxal de Philipp. Não consideramos Philipp uma sombra, ele está na sombra da sociedade, porque fracassou na sua capacidade de produção literária e na sua comunicação com os outros, mesmo no reduto mais íntimo da sociedade burguesa, a família.

O narrador completa a caracterização de Philipp com a consulta do seu psicanalista, Dr. Behude.

A consulta (133-135; 138-141) é apresentada segundo uma estrutura anelar, mas finalizando in media res. O Dr. Behude tenta incutir-lhe um pouco de optimismo, mas ele próprio está consciente da ineficácia do tratamento. Depois da apresentação pelo narrador, este cede a focalização e a voz, que vão alternando entre a do narrador, a de Philipp e a de Behude, dominando contudo a focalização de Philipp, quer através do monólogo interior, quer através do discurso indirecto livre. O narrador pretende que o narratário se aperceba das razões que levam Philipp a ser o que é. Por isso, recorre a uma analepse da responsabilidade da personagem e interrompe o discurso, quer com instruções do médico ao seu cliente, quer com a reprodução de um monólogo interior de Behude, onde focaliza a relação entre Philipp e Emilia:

> ich halte ihre Ehe sogar für ganz unlöslich obwohl sie zunächst betrachtet mehr eine Perversität als eine Ehe ist (...) Emilia und Philipp leisten sich die Perversität einer normalen Ehe mit Eifersucht Bindung und Treue (TG, 135).

Esta informação de Behude, é apresentada como contraponto à focalização do próprio Philipp e não é totalmente exacta, como o leitor verificará aquando da sua relação com Kay (TG, 208-209); contudo, a sua incapacidade em escrever e comunicar também se reflecte na incapacidade dumarelação sexual com a jovem americana dos olhos verdes (facto que contrasta com a ideia de Alexander sobre Philipp: "'er muss schön potent sein' dachte Alexander" (TG, 177)).

Durante a consulta, Philipp lembra-se da passagem da ponte sobre o Oder, vê-a como um túnel que une o Oeste ao Leste alemão. A mãe detestava o Leste, longe da civilização da capital. Para Philipp, o leste representava a calma, os invernos com neve. Apesar de Behude lhe sugerir o Verão, Philipp quer pensar no inverno. Os dados são opostos, a "cura" não é possível, dado que Philipp também não quer cooperar. A ideia de produzir algo de grande domina-o e simultaneamente amedronta-o. Vive assim uma tensão constante entre esses dois polos. Essa tensão irá condicionar não só a sua produção literária, mas também o seu relacionamento com as outras personagens. A própria relação com Kay - a única que parece ir um pouco mais longe - baseia-se num mal-entendido por parte dela, originado no salão do hotel, como já ficou dito.

"Das Leben beurlaubte Philipp nie" (TG, 134) a sua vida é marcada pela sua lembrança do inverno, da paz, da neve. Estes pontos, apesar de indeterminados, permitem ao leitor obter uma imagem do jovem Philipp, já nessa altura virado para o isolamento, a contemplação, talvez mesmo a melancolia, traços que o leitor encontra em Philipp, no presente diegético.

O discurso de Behude torna-se assim irónico, na perspectiva do leitor. Este já conhece Philipp, o receptor do discurso do médico, e sabe que não há condições para uma comunicação conseguida. No prosseguimento do tratamento, Philipp deixa-se levar pelo seu

próprio pensamento, o narrador cede-lhe a focalização e a voz, que nos surge sob a forma de corrente de consciência. Há um cruzamento de tempos: o tempo do narrado com os vários tempos históricos, ligam-se às muitas referências literárias e mitológicas. A personagem "literatiza" a vida - isso torna-o não adaptado para a vida: "Frau Holle", "Ophelia", "Hamlet", "Hydra", "Herkules", "Proust", "Kisch" no "Romanischer Café", "Hegel", "Marx", "Rilke" (TG, 140--141). O seu mundo é sempre referenciado através de marcas culturais e históricas, fruto de um diálogo com a literatura que dificulta o diálogo com a vida.

Quando Philipp focaliza Emilia, o leitor apercebe-se da impossibilidade de uma situação comunicativa com sucesso entre ambos. Durante a cena da masturbação, Emilia focaliza Philipp, agora é o contrário. Em ambos os casos há ódio/amor, há a consciência de uma impossibilidade de relacionamento, mas simultaneamente, incapacidade de decisão e desejo de aproximação. O objecto do pensamento de Philipp desliza para outro campo da sua frustração: a recusa das normas e valores burgueses, representados por Emilia e os seus antepassados, a recusa do mundo de Messalina e de Alexander; mas a recusa também das ideologias violentas, as ditaduras, apesar de não ter coragem de lutar contra elas: "hasste, aber leise, ich hasste aber in meiner Kammer" (TG, 141). Através desta focalização vemos que Philipp sente que falhou na sua relação com Emilia, na sua relação com a sociedade e na sua relação com a literatura.

Todo o seu trajecto é marcado por uma dicotomia na sua personalidade. O narrador não pretende que o narratário tome Philipp como centro de orientação ou como personagem de identificação, mas a importância que é dada mostra que o narrador quer que o narratário se confronte com o mundo complexo desta personagem, talvez aquele que mais se aproxima do narrador. Contudo, não se pode iden

tificar Philipp com Koeppen, apesar de certos traços comuns, nomeadamente na dificuldade de comunicação na sociedade e de certas ideias sobre a literatura. Mas Koeppen escreve, quebrou o silêncio, a sua folha na máquina já não está branca. Philipp não representa mais do que uma das muitas facetas de Koeppen, talvez a faceta do pessimista, daquele que tem dificuldade de se decidir.

Cwojdrak não analisa correctamente esta personagem, vendo-a dum ponto de vista talvez demasiado dogmático: Philipp, cuja tolerância e independência não são mais do que o medo de ter que tomar decisões, é identificado com o autor. Enquanto os outros "ladram", Philipp observa como um juiz o mundo, o "Hemisphärenfussball" que este crítico considera uma falsa metáfora[55]. Mas Philipp não é um juiz, ele observa; mais do que observar, procura, mas sem coragem, sem meta. De maneira nenhuma o autor se pode identificar totalmente com esta personagem. O leitor voltará a encontrar esta personagem a caminho da "Amerikahaus". É a "heure bleue" (TG, 155), a hora da libertação das pessoas, livres do trabalho e da família. Mas essa focalização é relativizada pelo narrador, ao lembrar explicitamente que Philipp é um "Aussenstehender" (TG, 156). Ao contemplar a luz do pôr-do-sol é levado, pela sua fantasia, ao sul, à Itália da Antiguidade.

O trajecto da personagem é acompanhado da sua voz interior: é através dela que passado e presente se unem. Por um lado, pela presença da Igreja dos Jesuítas ("... ein Teil des alten Italien"), por outro lado, pelos títulos do jornal "Abendecho". Note-se que, nestes comentários, a voz interior da personagem e a do narrador se confundem, causando uma certa incerteza quanto à origem. O próprio estilo é o do narrador, havendo uma clara contaminação discursiva: uma forte adjectivação e a junção assindética de vários elementos constitutivos do mundo. É precisamente neste segmento

que é visível a posição da personagem face à política: a metáfora do jogo de futebol e a sua ideia da linha que divide o campo. Para ele, esta linha não é fixa, como muitos julgam, move-se e as pessoas ora estão num lado, ora noutro. Por isso, em cada peito há duas almas, o que leva as pessoas a mudarem de posição, inclinando-se mais para uma ou outra das almas. Philipp é pela tolerância, não quer jogar em nenhum dos lados (TG, 156-157). Contrastando com o seu pensamento, está a sua acção: não se trata de tolerância, mas de fuga. No seu diálogo interior, Philipp esconde-se dele próprio.

O último encontro do leitor com esta personagem é com Kay. O leitor assistiu a uma série de comunicações frustradas; também a nível erótico, a comunicação não é possível. Característico da apresentação desta personagem é a quase ausência do modo cénico, e o verbo dominante que o acompanha é "denken". O seu modo "normal" de comunicação é a autocomunicação, que tem o isolamento externo como pano de fundo.

A dificuldade de comunicação reflecte assim uma dificuldade perante o mundo. Ele acaba por se tornar um inútil na sociedade - naquele tipo de sociedade - marcado pelo espírito do lucro. E face a esse mundo ele é incapaz de se afirmar[56].

e) EDWIN - o leitor encontra Edwin logo à sua chegada a Munique. Rapidamente se apercebe da relacionação desta personagem com a literatura: a realidade encontra-se, na sua focalização, sempre ligada a referências culturais, especialmente literárias: Edwin chegara à terra de Goethe, Platen, Winckelmann, Stefan George. Edwin é uma personagem muito complexa, mas só alguns dos seus aspectos são transmitidos ao leitor, pelo narrador ou, indirectamente, através dos seus monólogos: a sua atracção pela beleza

("wenn er sich der Schönheit gesellte", (TG, 41)), que terá o seu auge na tentativa de relacionamento com os quatro rapazes, no final do seu trajecto diegético (TG, 207), mas também a sua ligação a uma classe social, em relação à qual não quer, contudo, sentir-se dependente. Esta oposição implica, na sua perspectiva, que a classe a que pertence (simbolizada no carro do consulado, visto como um caixão: "in einem geräumigen schwarzglänzenden Sarg", e nos dois senhores que o acompanham (TG, 41)) está desligada da beleza. Esta constatação aumenta ainda mais a sua dúvida quanto à eficácia da sua acção, perguntando-se pelo que ele tem a dar: mas "er kam mit leeren Händen, ohne Gabe, ohne Trost, keine Hoffnung, Trauer, Müdigkeit, nicht Trägheit, Herzensleere" (TG, 42), sinal do seu vazio, contrastando com as esperanças nele depostas como alguém que vem trazer algo. No seu hotel é assaltado pela dúvida: vem ao país onde surgiram grandes pensadores, grandes humanistas, mas que apesar disso deu origem também a uma das maiores aberrações na história da humanidade. Duvida daquilo que defende: a "sublime Tradition" (TG, 100), a "überlieferte Kultur" (TG, 101), que deu origem às ruínas que viu até chegar ao seu hotel, mas tem esperança de que a ausência de cultura seja só passageira, que o mundo novo se volte a encontrar com a tradição, que, como uma nova Fénix, renasça das cinzas (TG, 42). E reflecte sobre a verdade e onde ela se poderá encontrar. Numa sequência posterior, depois de ter visto Emilia na loja da Sra. de Voss, refere o diário que irá escrever, onde estará toda a verdade. Para ele há duas verdades: a da realidade e a da cultura, da literatura, que não têm nada a ver uma com a outra. É neste modo de conceber a verdade que reside um grande cepticismo transmitido por esta personagem, que contrasta com o conteúdo da sua conferência. Em Edwin, o discurso interior e o discurso exterior são muito diferentes, prevalecendo, porque mais sin

cero, o interior.

Edwin, fugindo do hotel, evita o público: nessa fuga o narrador apresenta um indício, que surgirá no último segmento textual de Edwin, nomeadamente o seu homo-erotismo "... und hätte den hübschen Küchenjungen zugesehen..." (TG, 112). No pátio do hotel encontra Philipp (para onde ambos convergem nas suas fugas). Ambos desejam a comunicação, mas nenhum se decide a tomar a iniciativa. O narrador apresenta os monólogos de cada um, que se substituem ao diálogo desejado. Também Edwin desejava encontrar um poeta na terra de Goethe e Platen, como Kay, mas por razões muito diversas: não para uma aventura, mas para ter um seguidor neste país com uma tradição literária tão grande.

Durante a sua conferência, a comunicação com o público também falha: o defeito da instalação sonora não é mais do que uma metáfora da dúvida sobre a eficácia daquilo que tem a dizer, na continuação das incertezas que o assaltaram na sua chegada a Munique. O que ele tem a apresentar é um "Extrakt aus dem Geist der Jahrtausende" (TG, 42). O leitor não pode deixar de ligar esses milénios da história da civilização ocidental a uma presença constante de guerras, de injustiças sociais. Apesar de um peso cultural tão longo, as guerras não foram evitadas.

Mas apesar das suas dúvidas, Edwin produz, enfrenta mesmo os auditórios, vencendo as dificuldades que sente em o fazer. Neste sentido, Edwin é diferente de Philipp.

Durante a conferência, Philipp lembra-se de Chaplin, no filme O Grande Ditador : a mensagem intencionada não coincide com a mensagem apreendida, o que confirma a total ineficácia da transmissão da mensagem. Ineficácia que tem de ser procurada em três planos: no plano do produtor, porque não é capaz de vencer a dificuldade no canal. No plano da mensagem propriamente dita, por

Edwin não ter conseguido provar que o seu discurso tem por base a ideia de uma sociedade mais justa. No plano da audiência, porque esta se mostra incapaz de recepcionar: uns adormecem, outros distraiem-se pensando noutras coisas, poucos seguem a conferência.

Para Edwin, os grandes nomes da cultura ocidental como Homero, Virgílio, Dante, Goethe, Santo Agostinho, Santo Anselmo, São Tomás, Pascal, Kierkegaard e as grandes realizações da civilização ocidental são a única luz que ainda emite calor no espírito da Europa cansada (TG, 196). Essa tradição cristã é o futuro da liberdade e não as mensagens das literaturas modernas, como Gertrude Stein e os seus versos, onde os homens são comparados a pombos na relva, sem orientação (e que dão origem ao título metafórico deste romance). Contudo, e apesar do seu discurso aparentemente afirmativo, não consegue esconder que ele próprio tem dúvidas face ao que defende. Um ouvinte atento como Philipp sente que Edwin

> sagt uns nicht was er sieht, was er sieht ist furchtbar, er versucht einen Schleier vor sein Gesicht zu ziehen,-nur manchmal lüftet er den Schleier vor dem Grauen" (TG, 197).

O leitor não pode verificar se esta focalização de Philipp corresponde ou não à de Edwin, já que o narrador não lhe cede a focalização interna quanto a esta matéria. Mas pode compará-la às dúvidas do próprio Edwin. De qualquer modo, o leitor torna-se assistente desta conferência, e tal como os outros, divaga, não se pode concentrar no que é transmitido - o narrador não lhe permite isso.

Como contraponto desta sequência, o narratário vai encontrar Edwin passeando nas velhas ruas da cidade, sem plano, em domínios semelhantes aos apresentados por Oscar Wilde (TG, 107), os "bas-fonds" da cidade. Sente-se como Sócrates e Alcibíades, como Platão os apresenta em "O Banquete". Gostava de ter o corpo de Alcibíades, mas com o espírito de Sócrates, quando avista Bene, Kare,

Schorschi e Sepp, os quatro rapazes que o leitor já encontrara anteriormente. Eles não vêem em Edwin nem Alcibíades nem Sócrates, mas um cliente, uma possibilidade de obter dinheiro. Edwin vê neles a beleza, mas eles não sabiam "dass ein Verfallensein an die Schönheit gibt", que o amante pode ver "im Körper eines rüden Burschen, den Abglanz des ewig Schönen..." (TG, 207)[57]. O narrador cita, seguindo o pensamento de Edwin, os dois primeiros versos do poema "Tristan" de Platen, poeta a que Edwin alude várias vezes e cujas tendências homoeróticas são conhecidas. O leitor não sabe o que se passa entre os cinco: tudo fica na indeterminação, além do pequeno grito de socorro em inglês, que Kay e Edwin ouviram da janela do quarto do hotel (TG, 209)[58].

Será Edwin uma sombra, como pretende Mauranges? Edwin não procura a verdade, como afirma aquele estudioso, ele considera-se na posse dela; concordamos com a sua afirmação de que Edwin "n'est tourné que vers des réminiscences littéraires"[59], mas teremos que acrescentar também as reminiscências culturais. Defende a tradição cristã ocidental e acusa literatos como Hemingway e Gertrude Stein. Considerar Edwin como sombra da cultura milenária é dar-lhe um papel demasiado passivo que não se coaduna nem com a sua actividade, nem com o seu questionar da eficácia dessa actividade.

A sua função parece ser essencialmente a de criar uma personagem[60] que simbolize uma das forças culturais presentes na Alemanha daquele tempo, nomeadamente a da tradição literária. Essa figura permite ao narrador levar o narratário a questionar essa mesma tradição. O narrador não lhe contrapõe uma alternativa quanto a essa questão, é ao leitor que cabe tirar as conclusões. Se essa cultura tradicional continuar, continuará aquilo que a tem acompanhado no decorrer da história: o mundo como um campo de batalhas.

Mas o narrador não apresenta essa ideia de um modo abstracto, mas personificada num indivíduo. Edwin acredita na presença de uma força metafísica, está imbuído do espírito da antiguidade, da renascença e do idealismo alemão, como nota Uske[61]. Contudo - e isto parece-nos essencial - esse "edifício" da tradição é questionado pelo seu próprio defensor. Para o leitor, essa alternativa surge assim carregada de cepticismo.

f) OUTRAS FIGURAS - dentro da constelação "Amerikahaus" focaremos algumas figuras que não sendo centrais têm uma certa importância, que lhes é atribuída pelo facto de terem um nome próprio e de aparecerem em mais do que um segmento: o Dr. Behude, Schnakenbach e as professoras americanas de Massachussets.

O Dr. Behude, que o leitor encontra, pela primeira vez, de bicicleta no cruzamento, é um médico desempregado, como tantos outros após o fim da guerra e dá sangue para ganhar dinheiro. Como já com Emilia e Philipp, o narrador mostra neste médico mais uma vida estragada pela guerra. Como psiquiatra, recebe nas suas consultas aqueles que não conseguiram adaptar-se à sociedade:

> ... die Neurotiker, die Lügner, die nicht wissen, warum sie lügen, die Impotenten, die Schwulen, die Pädophilen, die sich in Kinder vergaffen, kurzen Röcken folgen, nackten Beinen, die Literaten, die zwischen allen Stühlen sitzen, die Maler, denen die Farben des Lebens zu geometrischen Strichen zusammenfliessen, Schauspieler, die an toten Worten ersticken... (TG, 24).

É de notar nesta listagem a referência aos literatos, porque não conseguem aceitar a sociedade em que vivem, mas também não vêem alternativas; e os actores, transformados em reprodutores

de palavras vazias de outros tempos ou que nada têm a ver com o presente. O Dr. Behude surge assim como um elemento que contribui para a visão poliscópica dos objectos/situações/personagens apresentadas.

Schnakenbach, também cliente do médico, é outra vítima da guerra. Por recusar a guerra acaba por se tornar dependente de uma droga, na tentativa de não ser incorporado. Sem essa droga, dorme. A sua actividade resume-se ao estudo, ao mundo das fórmulas. O seu local preferido é a biblioteca da "Amerikahaus", frequentada por muitos marginais, que recusam o rumo que a Alemanha está a seguir.

A sua actuação na diegese é algo grotesca - e, a nosso ver, não muito conseguida. Assim, descendo da biblioteca para a sala de conferências,

> schrie er in das Mikrophon die grosse Sorge, die ihn erfüllte: "Schlaft nicht! Wacht auf! Es ist Zeit!" TG, 177).

Uma vez sentado, ao lado de Behude, adormece.

Se a função desta figura é a de trazer ao romance o mundo da ciência, que, tal como os outros, não oferece soluções, isso não é conseguido. Se a função é mostrar mais uma vítima dos tempos de hoje, como consequência do passado, parece-nos uma figura redundante.

O grupo de professoras americanas de Massachussets surge como tal em três segmentos, além dos de Kay, que se separa para estar com Philipp. A presença deste grupo permite um olhar de fora sobre Munique e a realidade alemã, a completar os de Edwin, de Richard Kirsch, de Christopher Gallagher, de Washington Price e Odysseus.

Do grupo salientam-se Miss Wescott e Miss Burnett. A primeira é a chefe do grupo, conduzindo-o a partir do guia turístico de Munique. Rígida, preocupada com a "fuga" de Kay (a quem desaconselha a leitura de Hemingway, mostrando assim um traço comum a Edwin (TG, 49)), tem uma cultura livresca: no autocarro, na conferência tira notas sobre tudo o que lhe parecia importante, ainda que não compreendendo o sentido das coisas (TG, 196).

Também não compreende a metáfora de Miss Burnett, que ao ver uns pardais num parque, diz que os homens são como aqueles pássaros: "es spielt sich alles unter Spatzen ab" (TG, 159), metáfora que tem um paralelo na referência de Edwin aos versos de Gertrude Stein (TG, 198). Deste modo, Miss Wescott aproxima-se das posições de Edwin, só que não tem as dúvidas dele, aceita o "edifício social" como algo de intacto e válido, enquanto Miss Burnett está bem mais céptica. É ela que toma a defesa de Kay, da sua pequena "fuga", em nome da liberdade e da vida, contra a rigidez das normas defendidas pela chefe do grupo. Kay tem uma trajecto diversificado, a partir do momento em que se separa do grupo. Ela será vista poliscopicamente (o que não acontece com o grupo): Philipp, Emilia, Messalina, além das duas colegas atrás referidas, focalizam-na. Kay vem para a Alemanha à procura da "sua" Alemanha, isto é, de um sonho que lhe foi transmitido pelo estudo da literatura alemã e pelo seu professor Kaiser, cujos autores predilectos são Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin, Hofmannsthal, Hölderlin, Rilke (TG, 48-49). No encontro com Emilia, ficara claro que a tentativa de comunicação não teria seguimento, dado os pressupostos diferentes das duas locutoras. Nenhuma consegue, no final de contas, sair de si própria e ir ao encontro da outra. O mesmo se pode dizer da sua relação com Philipp: não é com o indivíduo Philipp que ela se relaciona, mas com a ideia de escritor

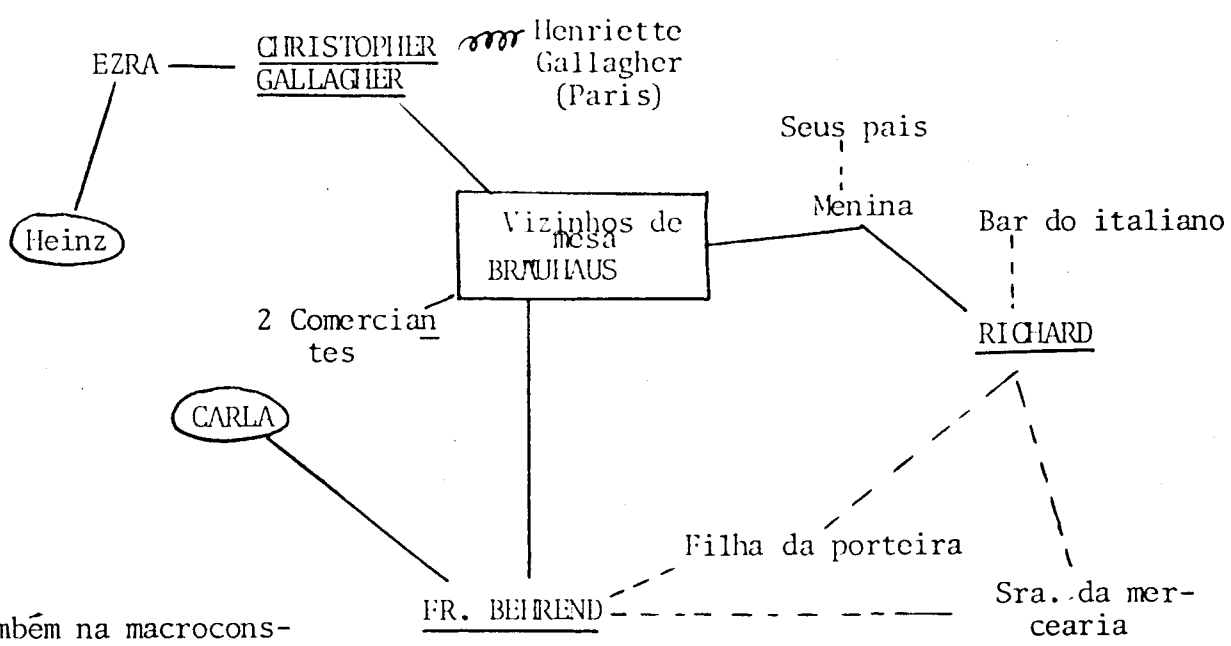
alemão. Este condicionamento, aliado à incapacidade de relacionamento de Philipp, torna impossível uma comunicação conseguida. Aquilo que é transmitido ao leitor é mais a voz interior de ambas as personagens do que as palavras que trocam entre si.

Mauranges caracteriza esta professora como "souriante et ravissante idiote"[62]. Não estamos de acordo com essa posição. Kay não é muito profunda, deixa-se levar por sonhos, mas não deixa de ser viva e capaz de ultrapassar as convenções sociais. Superficialidade e uma certa incapacidade de analisar a realidade não a definem no entanto como uma idiota.

3.4.2. A MACROCONSTELAÇÃO "BRAUHAUS"

Dentro desta macroconstelação há, essencialmente, três microconstelações: a da Sra. Behrend, a de Richard e a de Christopher Gallagher.

MACROCONSTELAÇÃO "BRAUHAUS"



= também na macroconstelação "Negerklub"

= conversa telefónica

= figuras que não convergem para a "Bräuhaus".

ESQUEMA 10

a) A SRA. BEHREND - a Sra. Behrend surge isolada da sua família, neste romance. Tanto a filha como o marido a abandonaram, fazendo parte de uma outra macroconstelação, a do "Negerklub".

A vida da Sra. Behrend é uma consequência da guerra, ainda que no seu modo de pensar não se detectem grandes modificações de fundo entre o período antes e depois da guerra. Teve que trocar a sua casa de Würzburg por uma mansarda em Munique; foi abandonada pelos seus: a filha vive com um negro, de quem espera um filho, o marido vive com uma checoslovaca, que o salvara, refugiando-o em sua casa depois da guerra. A Sra. Behrend não quis a guerra: mas também não pôs em causa o nacional-socialismo, pois este deu-lhe uma certa posição social, dado o seu marido ser dirigente de uma banda. Agora vê-se rodeada de americanos, especialmente negros, que ela sente como símbolos da derrota e da humilhação pois andam de carro e não têm problemas com os bens essenciais, numa afronta aos alemães, que tanto têm de lutar para os conseguirem. O espírito racista da Sra. Behrend continua bem presente: ela compra o café na loja do judeu,

> Beim Juden - das waren schwarzhaarige, gebrochenes Deutsch sprechende Leute, Unerwünschte, Ausländer, Hergewehte (TG, 17-18)

(também a merceeira, cuja casa fora requisitada para habitação dos soldados americanos, se junta a esse espírito de intolerância).

Em nenhum momento a Sra. Behrend tenta perceber a razão da situação actual, há uma recusa total da aceitação da culpa, por isso, sente-se injustamente tratada.

Como fuga, vive os sonhos da literatura trivial, lê um "lebenswahrer Roman"[63], que tem como função criar sonhos, mantendo o ideário pequeno-burguês. Paralela a esta literatura, surgem as revistas consumidas pela filha da porteira, que daí tira o seu

ideal

("Das Mädchen lebte in einer Welt entsetzlicher Standesvorurteile")

que culmina na esperança de que um príncipe ou um chefe a venham encontrar (TG, 120). Este tipo de literatura parece atingir os seus efeitos, contrariamente à literatura não trivial. Também Carla, a filha, constrói o seu ideal através das revistas americanas que recebe de Washington Price.

Dados os mundos diferentes de Carla e da Sra. Behrend, a comunicação entre ambas não é possível, nem mesmo desejada pela Sra. Behrend, para que as pessoas não viessem a criticar o facto de ter uma filha que engravidou de um negro. Interessam-lhe só as normas de conduta tidas como decentes, para que não se torne objecto de crítica por parte de pessoas do seu meio. Essa rigidez é uma defesa da sua posição de vítima das injustiças sociais, impostas pelas tropas de ocupação. O narrador não apresenta as conversas com as amigas no "Domcafé", mas o leitor pode preencher facilmente esse espaço deixado vazio: elas criticam aquilo que é diferente, em nome dos seus bons princípios e lembrança do passado, sem a menor capacidade de mudança de atitude e alargamento dos seus horizontes.

A presença da Sra. Behrend na "Brauhaus" vai confirmar a sua "gute Gesinnung" (TG, 190, 193), como os dois comerciantes que estão sentados na mesma mesa. O seu espírito racista volta a surgir: "Sie sind wie die wilden Tiere. Sie sind wie wilde reissende Tiere" (TG, 190), referindo-se aos negros. A epífora é reforçada no segundo elemento com mais um atributo, para marcar de modo mais forte a opinião que os alemães deste tipo tinham em relação aos negros. Um dos comerciantes reflecte bem essa posição: "Was wollten die Neger hier? Es war eine Schande!" (TG, 190)

A Sra. Behrend é apresentada só nos seus aspectos negativos, aos olhos do narrador. No final de contas, ela não é um ver-

dadeiro sujeito emissor: aquilo que diz não passa de "plágio" dos discursos do seu meio e daqueles que a ele são dirigidos pela indústria cultural. Julgando-se sujeito, não é mais do que um objecto, inconsciente desse facto.

E o mesmo se pode afirmar do colectivo alemão da "Bräuhaus", exceptuando a rapariga que acompanha Richard.

O narrador utiliza a cerveja para mostrar as pessoas dando livre expressão aos seus sentimentos mais profundos, e exteriorizar a sua consciência nacional, reprimida depois de 1945: "In Deutschland ist das Bier der die Vaterlandsliebe belebende Stoff" (TG, 184). A lembrança do "Führer" não está apagada: quando tocam a sua marcha preferida, o público levanta-se com entusiasmo. O narrador, contudo, tem o cuidado de informar que eles não são nazis, é o seu espírito nacional e a cerveja que os fazem levantar. De facto, não se trata de tematizar o nazismo, ou das forças neo-nazis: trata-se sim de mostrar que atitudes fomentadas na época do nazismo, como o racismo e o nacionalismo, continuam presentes no tipo de pessoas representadas por estas figuras. Esta atitude na "Bräuhaus" é paralela a conversas de certas figuras cuja identificação não é definida no texto, como os clientes dos bares, quando se lembram dos seus feitos do passado (TG, 63, 76, 166). Aqui, na "Bräuhaus", alemães e americanos confraternizam ao som da marcha do "Führer". Como contraponto da memória reduzida, o narrador introduz Henriette, judia alemã, mulher de Christopher Gallagher, que não compreende por que é que ela se recusa a vir à Alemanha:

> Warum kann sie nicht vergessen? Sie sollte das hier sehen, es ist wunderbar, es sind prächtige Leute (TG, 185).

O narrador apresenta as movimentações das massas, primei-

ro pela sua receptividade acrítica dos boatos; depois, pelas suas reacções imprevisíveis. O vizinho de Christopher na mesa da cervejaria, antes tão fraternal, olha-o com desprezo, depois de ouvir o boato sobre o assassínio de uma criança por um negro americano. O narrador apresenta algumas vozes do colectivo: "Schluss mit der Niggermusik" (TG, 193), logo apoiadas pela Sra. Behrend. A este "crescendo" de racismo, a nível da linguagem, segue-se a sua transformação em actos: as pedras voam - as pedras a que o narrador se referira antes, quando fala do regresso das populações à cidade, "... Landvolk, heimwehtoll nach den Steinen" (TG, 24) - ninguém sabe exactamente porquê. A razão profunda reside na mentalidade estreita e intolerante, fomentada até ao extremo pelo nacional-socialismo e que não mudou com o fim da guerra.

A palavra "Steine" ganha uma grande importância nesta sequência narrativa (TG, 192-193, 199-201): a figura retórica utilizada para reforçar o que o narrador pretende mostrar é a anadiplose, utilizada duas vezes, havendo na segunda a substituição do atributo "ersten" por "andern", dando a ideia de início e continuação da mesma acção. Mas também na passagem deste segmento para a que a continua, o narrador serve-se de uma anadiplose, cujo segundo membro forma uma epanalepse. O narrador substitui "Steine" - utilizado metonimicamente para referir a acção das massas - por "Scherben", referindo-se agora às consequências: duas anadiploses e uma anáfora reforçam a imagem das consequências desse acto de racismo.

No meio da cena do ataque ao clube dos Negros, a Sra. Behrend vê Washington e grita: "Da ist er!" (TG, 201), mas aquilo que ela refere é recepcionado de maneira diferente pelos comerciantes, que interpretam a fala da Sra. Behrend como sendo relativa ao assassino do taxista (Josef, no boato, passara de bagageiro

a taxista!), o que leva as pessoas a atirar pedras contra Washington, "der Mörder und seine Hure" (TG, 201). As pedras acertam em Washington, em Carla, em Richard Kirsch, "sie beschändeten den oft berufenen enropäischen Geist (que o leitor já conhece através da conferência de Edwin), sie verletzten die Menschheit" (TG, 201).

A importância dada ao grupo social onde se integra a Sra. Behrend, apresentado como perigoso só como colectivo, mostra a preocupação do narrador quanto à sua incapacidade de evolução. Note-se, contudo, que o narrador concentra esta sua crítica numa determinada geração, tendo o cuidado de apresentar figuras contrastivas, mais jovens, que apesar de pertencerem ao mesmo estrato social se distanciam da geração anterior: Carla, a filha da Sra. Behrend, e a rapariga com quem Richard vai à "Brühaus" são os exemplos escolhidos pelo narrador para referir essa camada jovem que não quer imitar a vida dos pais ("Es (a rapariga) wollte nicht der Eltern Leben wiederholen" (TG, 182)).

b) CHRISTOPHER GALLAGHER - esta figura move-se na Alemanha turística e por isso não se confronta com a realidade alemã. A ideia que Christopher transmite da Alemanha não consegue superar a imagem do passado em Henriette, sua mulher, cujos pais, judeus, foram levados pelos nazis. O narrador acompanha-o em algumas estações do seu trajecto: na conversa telefónica com Henriette, que se encontra em Paris, no estádio, na cervejaria. Ele vê o "diferente" da Alemanha, daí que a sua experiência seja vista como algo de positivo, até à sequência do ataque ao clube dos negros. O narrador abandona-o aí e o leitor poderá completar o seu trajecto, onde com certeza se deu uma modificação da sua visão sobre a Alemanha que até aí tinha apresentado. Ursula Love conside-

ra esta figura um estereotipo do "americano superficial"[64], com uma visão ingénua, não se questionando sobre as razões dos comportamentos humanos.

O trajecto de Ezra, seu filho, situa-se quer nesta constelação quer na que referiremos em seguida, onde tem como interlocutor principal Heinz, filho de Carla.

O narrador apresenta-o sonhando ser um grande aviador, "matando" todas as crianças/"inimigos", que se encontram a brincar no parque onde o carro de seu pai está estacionado. Está no país dos "maus", contra os quais a América lutou "und in diesem Land gab es einen bösen Riesen Hitler Aggressor" (itálico no texto) (TG, 73): enquanto é "herói", lutando contra o mal, lembra-se das lendas que a mãe, alemã, lhe contava. Não vemos,contudo, traços que permitam concluir que ele tem uma fobia à Alemanha, como é defendido por Ursula Love[65]; pois ele imagina-se no "unheimlicher Zauberwald des Traumes und des Märchens" (TG, 73). A imagem do nacional-socialismo que lhe é transmitida pela mãe é misturada por Ezra com as lendas e contos de Grimm. Na sua imaginação de criança, na sua própria "heroicização", projecta as figuras más das lendas naquilo que vê, neste momento, nos alemães. Mas não se pode considerar esta projecção como um sinal de fobia, o narrador não parece interessado em marcar essa característica na criança. Love tem razão ao defender que a figura de Ezra contrasta com a do pai: Ezra não esquece o passado na imagem que constrói na sua imaginação; Christopher acha que tudo mudou, sendo confrontado no fim com uma situação que contraria a sua ideia.

Ezra e Heinz, filho de Carla, encontram-se no parque: o encontro é muito formal, tratam-se por "Sie". As suas conversas têm um tema único: Ezra quer comprar o cão de Heinz. Ambos querem

ganhar as maiores vantagens em relação ao outro, lançando mesmo mão a enganos. O tipo de discurso é, assim, uma transposição de um certo tipo de discurso do mundo adulto para o mundo infantil. Mas Heinz perde o cão (que será mais tarde encontrado e adoptado por Emilia), e elabora então um estratagema para ganhar os 10 dólares, sem a entrega do animal. Dado que não se conseguem convencer mutuamente segundo as estratégias de cada um, tentam resolver o problema pela luta física. Também aqui o leitor poderá ver a transposição de certas situações históricas, que originam as guerras. Mas esta luta tem uma outra função importante na diegese: ao lutarem, as ruínas cedem, os miúdos gritam, a polícia liga as sirenes e assim nasce o boato da morte de uma criança por um negro, o que vai dar origem ao conflito que vai opor as constelações "Brauhaus" e "Negerklub".

c) RICHARD KIRSCH - é filho de um alemão que se radicou nos EUA. É soldado-aviador e vem visitar a Sra. Behrend, sua parente. É uma figura que representa um aspecto da jovem América, que julga representar o ideal para os outros povos (Richard construiria na Alemanha arranha-céus à americana, assim o país ganharia "ein fortschrittliches Gesicht" (TG, 112)). Em caso de guerra voltaria a defender os ideais da América, a ordem, a "higiene", que, segundo ele, as velhas civilizações são incapazes de manter; é nessa atitude que tenta impedir o assalto a Washington: "Richard Kirsch, der hier Amerika verteidigte, das freie, brüderliche Amerika" (TG, 201). O que se passa na Alemanha não lhe interessa propriamente: "Die dort unten wohnten, beschäftigten Richard nicht mehr als andere alte Völker: oberflächlich" (TG, 35, sublinhado nosso).

A importância desta figura na diegese não é grande, além

da de permitir apresentar um contraste com a atitude de outros grupos. Richard não tem conceitos raciais, "er war hygienisch erzogen und ausgeschlackt" (TG, 36). Olha para a velha civilização com um certo desprezo, mas quer conhecer a terra dos seus pais ("... eine Art ironisch-romantischer Welt und Schlossbesichtigung" (TG, 35)).

No seu estudo sobre os americanos na obra de Koeppen, Love aponta para o artificialismo de certas expressões como "Morgenlandschaft" e "Kreuzritter"[66], ainda que apresentadas através da focalização da própria figura. A superioridade de Richard Kirsch assume um ar de arrogância; o seu espírito de missão é posto em plano semelhante ao das cruzadas. Mas, como nota Love, o racionalismo de Richard torna-se suspeito quando ligado a este espírito de cruzada. De facto, as cruzadas são marcadas por um fanatismo que contrasta com o racionalismo defendido por Richard. E o leitor poderá pensar mais longe ainda: Hitler também se considerava um cruzado, que lutava para a "limpeza" do mundo dos seus males. A utilização destes termos ambíguos, servem ao narrador para pôr em causa um modo de pensar norte-americano, caracterizado pela superficialidade de que Richard e Christopher são exemplos.

Richard visita o passado do seu pai, que o narrador marca, em perspectiva ambígua, pela repetição da palavra "Wacht" 10 vezes, numa construção assindética (quer anaforica quer epiforicamente), ligada ao rio Reno. Esta visão está em sintonia com a atitude narrativa, que vê o mundo como um campo de batalha, como já foi dito (TG, 37).

Mas será a atitude positiva de Richard na sua relacionação com os outros, o seu não-ódio, a sua não-compreensão do racismo, causada essencialmente pela sua indiferença, como pretende Love? A atitude final, durante o conflito, parece contrariar a ati-

tude de indiferença. O narrador apresenta normalmente as suas personagens e figuras de vários ângulos; também em relação a Richard, o traço dominante parece ser a indiferença, mas ele tem outros traços mais positivos, como seja o desejo de lutar pela defesa dos ideais que considera justos, a democracia americana.

Tem também outras funções na diegese: a de provocar a ida da Sra. Behrend à Bräuhaus, marcando um encontro naquele local, a de permitir a introdução de uma outra figura, uma rapariga (sem nome, porque se trata de um tipo generalizado), que, por sua vez, focalizará a sua família. A rapariga quer conhecer um americano, o sonho de muitas raparigas alemãs. Não quer ir para casa, pois a família é perspectivada como um meio desagradável, determinada por uma estrutura patriarcal. A presença do passado é mais uma vez manifesta, quando o narrador focaliza o pai dela quando diz, ao ler o jornal: "Bei Hitler war's anders! Da war Zug drin" (TG, 182). A rapariga quer viver, não imitar a vida frustrada dos pais: "Das Leben der Eltern war nicht nachahmenswert. Die Eltern waren gescheitert. Sie waren arm" (TG, 82). Sonha com uma novo mundo, diferente, sem "völkische Ressentiments" (TG, 183), os americanos simbolizam para ela esse novo mundo (o que contrasta com o que o leitor soube através de Washington e a vida em Baton Rouge. (TG, 58-59)).

Há ainda duas figuras sem nome, que servem essencialmente para mostrar aspectos complementares do mundo da Sra. Behrend. É também em função dela que ganham uma importância diegética: são elas a filha da porteira que recebe Richard e a merceeira. São como "instrumentos" de que o narrador se serve para apresentar aspectos concretos da consciência colectiva de um grande grupo social na R.F.A..

A filha da porteira da casa onde mora a Fr. Behrend é a

primeira a falar com o recém-chegado americano. Fala-lhe "von oben herab" (TG, 120): não só por estar dois degraus mais alto do que ele, mas também em sentido figurado, como o narrador ironicamente acrescenta. É que Richard não corresponde à imagem fabricada do herói que a iria conquistar. Richard é só soldado e não tinha vindo de automóvel, não é o herói das suas leituras: "Das Mädchen lebte in einer Welt entsetzlicher Standesvorurteile" (TG, 120).

Richard encontra-se ainda com a merceeira, que o leitor encontrará em conversa com a Sra. Behrend. Apesar de esta achar a merceeira uma "klatschsüchtiges missgünstiges Weib" (TG, 132), considera-a como pertencendo às "anständige Leute", isto é, àquelas que partilham dos mesmos preconceitos morais.

Estas três figuras femininas são variações do mesmo tipo social, que constitui parte importante do espaço urbano.

Esta constelação, como vimos, é apenas constituída por figuras, que não têm praticamente contacto com personagens e figuras das outras constelações, sintoma do seu isolamento social. Por outro lado, a sua capacidade comunicativa é limitada, uma vez que se limita à reprodução de "clichés". É o grupo que Koch caracteriza, citando Adorno, como aquele que opera a transformação do "narcisismo colectivo danificado" em "wie tüchtig wir sind"[67]. Mantém a intolerância que já haviam praticado antes da grande derrota, modalizada devido às novas condições sociais.

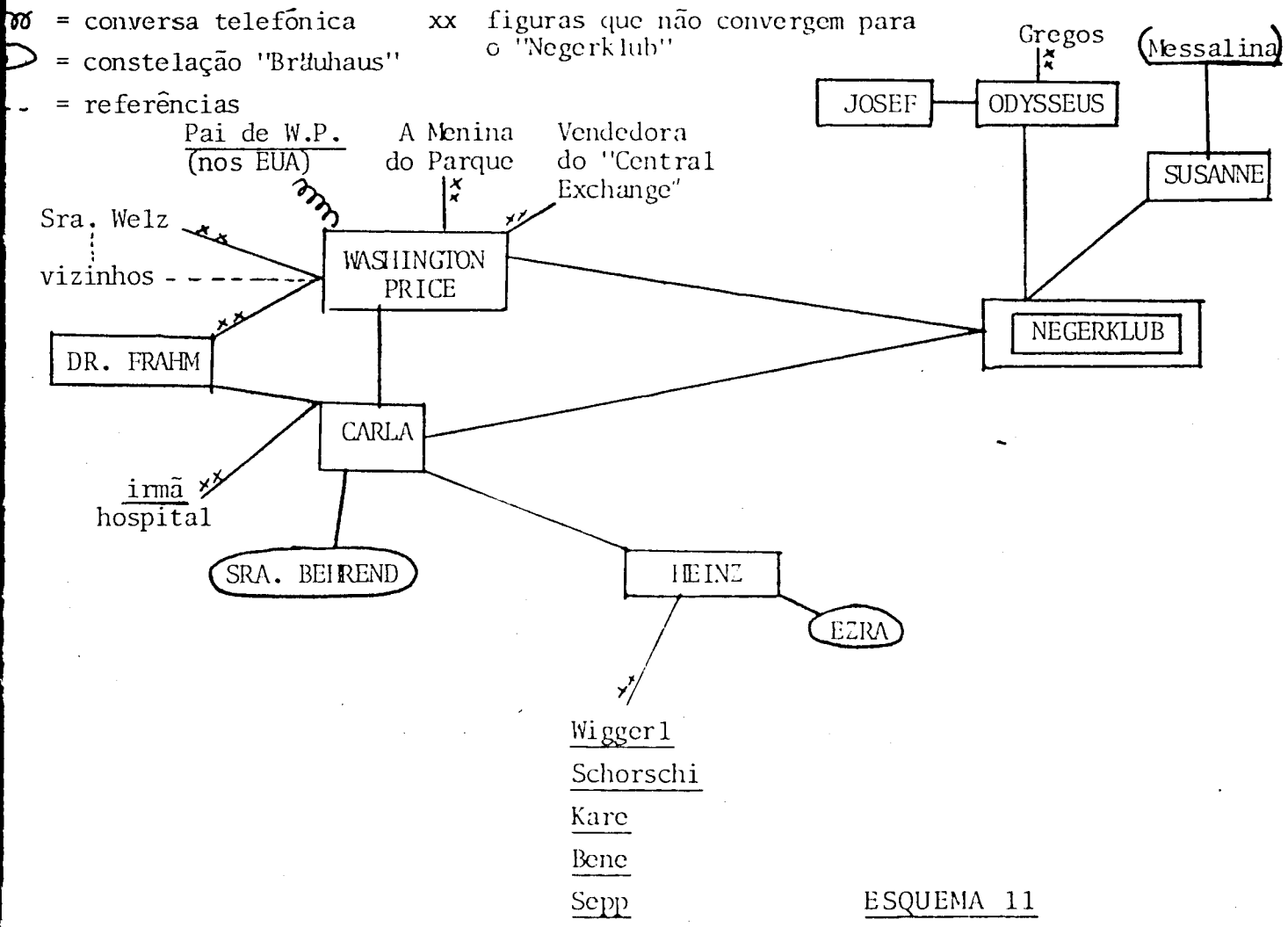
Os norte-americanos são figuras de contraste, mas também eles são vistos criticamente: a sua presença na Alemanha não é uma questão de filantropia, mas de poder político.

O narrador não apresenta as conclusões, somente os factos e algumas opiniões perspectivadas. As conclusões cabem ao leitor,

a partir do que lhes é mostrado.

3.4.3. A MACROCONSTELAÇÃO "NEGERKLUB"

Desta macroconstelação fazem parte, essencialmente, dois pares: Washington - Carla e Odysseus - Josef (e depois da morte deste, Susanne): o seu relacionamento e ainda o de outras figuras está esquematizado no esquema 11:



ESQUEMA 11

Tanto Washington como Odysseus são soldados negros das tropas de ocupação norte-americanas. Os soldados viviam a sua "american way of life", o que não era muito bem visto por largas camadas da população, pois neles viam o símbolo da sua derrota, como ficou patente na análise da macroconstelação anterior. Menos

reservados que soldados de outras forças de ocupação, misturam-se facilmente com a população e muitos deles viviam com raparigas alemãs, o que era motivo de descontentamento público.

a) WASHINGTON PRICE, CARLA E HEINZ

A relação entre Washington e Carla surge como contraponto das relações entre outros casais, nomeadamente Philipp e Emilia e também Alexander e Messalina.

Washington é sargento do exército norte-americano, um dos muitos negros que a população, por um lado, olha com desprezo, por outro lado, aproveita, como se pode ver quando os vizinhos pedem a Carla que Washington lhes arranje determinados produtos.

Washington tem uma relação com Carla, de quem espera um filho. Cada um vive os seus sonhos, que, contudo, se eliminam mutuamente. Washington vive o sonho de um bar em Paris, onde estará uma tabuleta dizendo: "Niemand ist unerwünscht", tabuleta que surge como "leitmotiv" do seu sonho. Por sua vez, Carla sonha com a vida das revistas americanas, sonha com o mundo consumista branco dos EUA. Apesar de Carla não ser racista - ama um negro - não deixa de estar condicionada pelos preconceitos que reinam na época. Assim, não deixa de focar, por vezes, o quanto ela teve de se rebaixar para poder viver com ele:

> dem sie unermüdlich versicherte wie sehr sie leide, wie unwürdig das alles für sie sei, und das hiess unausgesprochen, wie sehr sie sich verschenke, wie tief sie sich herablasse, tief zu ihm (TG, 79).

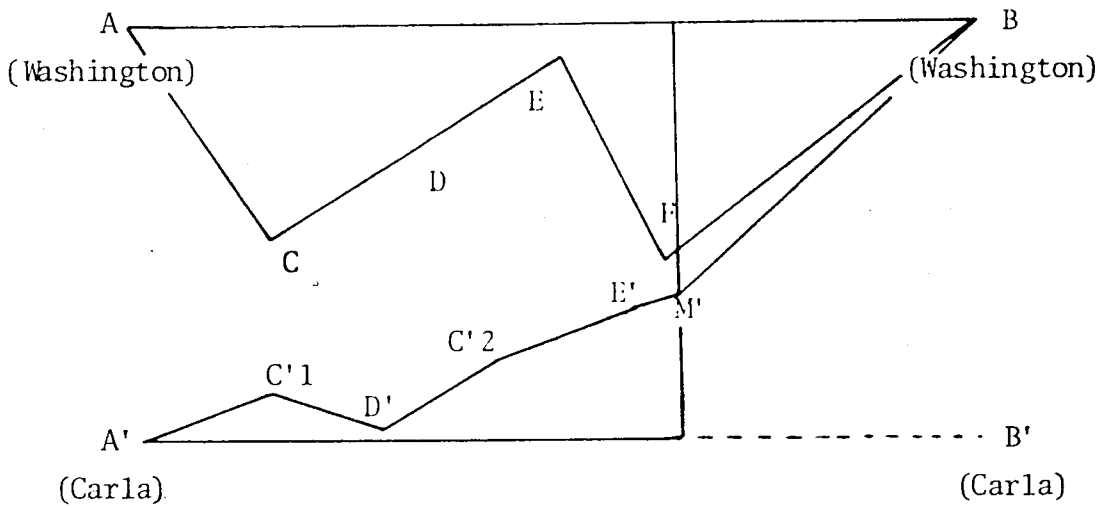
Neste discurso, focalizado por Carla, o leitor encontra traços do discurso da Sra. Behrend.

Enquanto nas outras personagens do romance não se nota uma evolução, justificando a estrutura circular deste texto, na

relação entre Washington e Carla há um certo avanço, marcado pela modificação da relação entre eles.

Washington tem como tema central das suas intervenções na diegese o problema do futuro da sua criança e da sua relação com Carla, enquanto a preocupação central desta é a de abortar.

Poderemos esquematizar a linha da intriga destas personagens, partindo do esquema de Weston[68]:



AB - linha de intenção;

ACDEF - linha de acção;

A - intenção;

B - solução;

C - barreira à intenção;

D - superação da barreira;

E - crise;

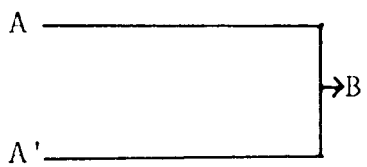
F - inversão da crise;

M - modificação

ESQUEMA 12

Juntando os esquemas correspondentes às duas personagens, vê-se que Carla não consegue realizar a sua linha de intenção A'-B', mas acaba por fazer coincidir a sua linha com a de Washington.

A linha A-B corresponde ao desejo de ter a criança de Carla, enquanto a A'-B' leva ao aborto. Carla já tinha combinado com o médico, Dr. Frahm, vencendo a primeira barreira (C'1). Mas Washington adianta-se e convence o Dr. Frahm a não concretizar o aborto (D). Desse modo surge a Carla uma segunda barreira (C'2) que vai levar a uma crise na linha de ambos (E e E'), que se concretizará no encontro no quarto de Carla (TG, 152-154). Como consequência desse conflito dá-se, na linha de Washington, uma inversão da crise (F), que, na linha de Carla, corresponde à sua modificação (M - que é um substituto de F', uma vez que não leva a B', mas a B). A solução intencionada por Washington (B) acaba por ser a adoptada por ambos, abandonando Carla a sua (B'). A situação final será



Washington faz tudo para conseguir garantir um certo conforto material a Carla, para a compensar face às consequências negativas que resultarão do facto de ter um filho de um negro.

O primeiro passo é um telefonema para os pais, para anunciar o evento e pedir auxílio. É uma questão delicada, pois também em Baton Rouge o casamento misto não é bem visto. O telefonema é apresentado praticamente só pelo discurso interior da personagem, quer através da psico-narração, quer através do discurso interior.

Mauranges não interpreta muito correctamente esta passagem: a finalidade da comunicação não é anunciar a alegria de que vai ter um filho[69]. O que ele precisa é de dinheiro, para poder minorar os efeitos negativos que advirão com o nascimento da criança. Mauranges defende que o seu pai não o compreende. Ora as

palavras de Washington "Sie werden das Geld senden, die guten alten, Hochzeitsgeld, das Kindbettgeld" (TG, 59) confirmam que a comunicação foi "feliz" do ponto de vista de Washington: o seu interlocutor revelou-se cooperante, apesar de tanto a personagem como o leitor se aperceberem que não o fez de bom grado.

Para arranjar meios, lança mão a processos menos lícitos, como o roubo de umas sedas, para oferecer a Carla. Até certo ponto, Washington "compra" a aceitação da criança por Carla, para que, minorados os efeitos negativos, ela queira viver com ele.

Quando vai ao quarto de Carla - numa casa de passe, único sítio que ela encontrou, onde a sua relação é tolerada - é indirectamente informado pela Sra. Welz do que se passa: a Sra. Welz toma a função de adjuvante de Washington e oponente de Carla, ainda que se julgue parcialmente adjuvante dos dois.

Esta sequência tem dois momentos: o da espera, antes da chegada de Carla. Cria-se um clima de "suspense", não só no leitor, mas também nas meninas da Sra. Welz. O próprio espaço parece ser pouco propício para a criação de uma família. Enquanto espera, Washington observa o quarto dela, nomeadamente o retrato de Carla com o primeiro marido, entretanto morto na guerra, retrato de uma família destruída, como tantas outras na Alemanha.

Washington luta pela criação de uma família, mas não como aquelas que vê à sua volta, nomeadamente a da Sra. Behrend. Não aceita os condicionamentos sociais, sentindo-os como injustos face à sua visão idealista da humanidade, baseada nos direitos de cada homem, independentemente da raça a que pertencem. Assim consegue convencer o Dr. Frahm, luta por uma boa classificação num programa desportivo, o que lhe dará algum dinheiro.

Na diegese, os dois só se encontram depois das provas desportivas. Goradas as hipóteses de aborto, a situação não pode ser

senão de crise (ponto E, no esquema 12): "Sie standen sich gegenüber, Freunde? Feinde? Gatten?" (TG, 152). Os pressupostos de ambos são diferentes: Carla está muito presa à consciência colectiva do seu grupo social, Washington considera que a justiça humana está do seu lado. Para vencer tem que tornar Carla cooperante. Acaba por vencer, não pela força dos seus argumentos mas pela resignação de Carla, que abandona a sua estratégia e aceita a de Washington (M). Para ela, isto implica o fim do sonho, o das revistas americanas, integrando-se no sonho de Washington. "Sie glaubte wieder. Sie glaubte Washington" (TG, 164). De duas estratégias opostas nasce uma nova estratégia, agora comum; as pedras que os atingem, quando fogem do Clube dos Negros, não conseguem matar a esperança (TG, 201). Note-se a utilização dos tempos verbais nesta passagem: enquanto os verbos que descrevem as acções da diegese se encontram no passado ("konnten", "trafen", "gelaufen war"), o narrador introduz agora um verbo no presente ("ist"), dando universalidade à vitória do sonho, quando corporizado em vontade e acção. Neste sentido, pode-se relacionar este pequeno comentário do narrador com a última parte do texto, que acaba por ser um aviso/apelo ao leitor. A concretização do sonho fica em aberto, o narrador deixa os seus protagonistas num momento de viragem dinâmica: como houve evolução, há esperança que essas duas personagens possam continuar a <u>evoluir</u>, ainda que não necessariamente em direcção à utopia de Washington. Não nos parece correcta a posição de Peter Laemmle, ao interpretar essa abertura textual como um fechamento do sonho, fazendo morrer Washington (não vemos indícios textuais apontando nessa direcção) e com ele a utopia[70]. Sem dúvida que a abertura é intencional: o narrador, que se identifica com esse sonho, quer deixar as portas abertas para alguma esperança[71].

Ursula Love defende que Washington representa em primeiro lugar o bom espírito da América, só em segundo lugar os negros americanos; segundo ela, o próprio nome "Washington" aponta para aí. Que seja um negro a representar as esperanças e maneiras de pensar do narrador é, segundo aquela crítica, um sinal de

> eine Sympathiekundgebung und Ausdruck des für Koeppen bezeichnenden emotionalen Engagements für die Unterdrückten und gegen die Macht[72].

O filho de Carla, Heinz, tem fundamentalmente a função de reflectir as opiniões correntes da sociedade sobre os negros, o racismo latente a que ele não escapa. Há nele uma dúvida constante entre o aceitar Washington como qualquer outra pessoa ou desprezá-lo. Quando os amigos lhe perguntam com ar de troça: "Was macht Euer Neger?" responde "Weiss nicht. Gibt keinen Nigger" (TG, 71). A sequência do estádio é sintomática quanto a essa questão: enquanto Washington está a perder, ele diz: "Der Nigger kann nicht mehr" (TG, 121), mas após a vitória, não admite que os outros digam "Nigger" (TG, 127), consciente da carga depreciativa desse nome. É após este jogo que se regista um diálogo entre as várias crianças e jovens presentes, dos poucos em que o narrador utiliza o modo cênico: neles não há muita vida interior, expressam um grande vazio, que justifica o assalto que farão à noite a Edwin. Durante a discussão e a luta que se geram entre eles, o cão - objecto da transacção entre Ezra e Heinz - foge. Este cão será o ponto central do trajecto diegético daquelas duas crianças, a americana e a alemã.

Apesar da luta em que se envolvem, acabam por cooperar para sairem do buraco onde caíram, o que mostra a falsidade da sua situação inicial. Ao nível das crianças, e apesar das divergências acaba por haver alguma solidariedade.

b) ODYSSEUS, JOSEF e SUSANNE

Odysseus é cabo das forças de ocupação e acaba de chegar a Munique. O seu trajecto é o da sua marginalização. Começa por ter Josef, um bagageiro, ao seu serviço: Josef é a sua sombra. Transporta o rádio, sempre ligado, meio de que se servirá o narrador para lembrar permanentemente ao narratário que a diegese se passa num determinado período histórico, em que se joga também o poder americano, através dos noticiários referidos.

Mas há uma inversão das relações, face ao que se passa nos EUA e face ao que os alemães estavam habituados: o negro manda no branco, é seu superior, porque é ele que paga, isto é, que tem poder.

O trajecto de Odysseus é caracterizado por dois momentos: o primeiro, ainda com Josef, é a procura do novo, de aventuras, tal como Ulisses; só que não é rei, não passa de um cabo, isto é, o seu nome e o seu trajecto não o ligam ao trajecto mítico de Ulisses, limita-se a ter em comum com ele o errar por um determinado espaço, à procura do novo. Ele sente-se rei quando tem a cidade aos seus pés (TG, 107) - mas é uma superioridade meramente espacial - mas também se sente rei, porque domina Josef e não se deixa dominar pelos gregos, aos dados, impondo-se a eles.

O segundo momento é o encontro com Susanne, talvez o porto de Ítaca, o fim desta viagem. Este segundo momento está ligado à morte de Josef, de que Susanne é, sem o querer, causa indirecta. Josef é, segundo Mauranges, um "mort-vivant"[73], que vive das recordações da guerra em que participou. Não concordamos inteiramente com a análise deste estudioso. Sem dúvida que Josef vive as recordações da guerra, mas a sua função neste romance parece ser mais a de tematizar as marcas que a guerra deixa para toda a vida,

apesar da distância temporal. Mauranges parece não dar muita importância a outros traços desta figura, nomeadamente as suas estratégias no trabalho, a sua vivência nas várias estações do seu trajecto. Além disso, não podemos esquecer o facto de que o narrador o caracteriza somente como figura e não como personagem, daí o não ser apresentado em toda a sua complexidade.

Não deixa de ser algo de grotesco o facto de o rádio que ele sempre transporta - e de que pouco entende, além de alguns nomes conhecidos de cidades e celebridades - voltar a ouvir-se debaixo da cama de Josef já morto (TG, 172). O som do rádio reforça o contraste entre o espírito e a realidade, mas de uma maneira que não nos parece muito conseguida no romance.

Josef morre, como previra. O narrador dá-lhe a oportunidade de prever, ainda que difusamente, o seu fim. Mas a sua morte foi ocasional: a pedra não lhe estava destinada.

O acaso leva-os à "Heiligkeitswirtschaft" onde se encontra Susanne. Segundo o acordo com Josef, quando Odysseus encontrasse uma mulher para a noite, ele ir-se-ia embora. Essa mulher será Susanne, que vai surgir, a partir de agora, ligada ao "leitmotiv" "Kirke und die Sirenen, vielleicht auch Nausikaa..." Ela ignora Josef como pessoa, empurra-o para se poder sentar junto de Odysseus, um possível cliente, bem mais interessante do que as festas na casa de Messalina e Alexander, no meio das mulheres lésbicas e do grande herói da tela, sexualmente impotente.

Mauranges diz não sabermos se o idílio amoroso com Susanne é da ordem do real ou do mito[74]. Julgamos que o texto é claro, mostrando a presença das duas ordens nesta relação:

> Sie lagen zusammen, weisse Haut, schwarze Haut, Odysseus Susanne Kirke die Sirenen und vielleicht Nausikaa

> sie schlängelten sich, schwarze Haut weisse Haut (TG, 206).

A ordem do real é apresentada pelos verbos de acção: "sie lagen zusammen", "sie schlängelten sich". A ordem do mito é reforçada pela repetição do "leitmotiv" mitológico: Circe, as Sereias e Nausica são figuras da Odisseia.

O roubo do dinheiro de Odysseus por Susanne é o motor do incidente que acarreta a morte de Joseph, ainda que a relação de causa não seja directa; por outro lado, ela "transformou" o homem errante, cheio de vitalidade, de alma simples e aberta, em criminoso, por causa de dinheiro (sem dinheiro não tem poder, não é rei, não é ninguém). Odysseus não a vence, como Ulisses; com a sua astúcia, vence Circe, mas mesmo assim, Susanne/Circe festeja com Odysseus.

Mas Susanne é "vielleicht Nausikaa", a bela princesa que acolheu Ulisses náufrago. A dúvida expressa por "talvez" é parcialmente desfeita mais tarde: é ela que salva Odysseus do Clube dos Negros. A ligação de um negro e de uma branca é, aqui, multifuncional: além da função puramente diegética, ganha outras significações: por um lado, aponta para o sonho de relações humanas, sem preconceitos rácicos:

> sie lagen wie auf einem Floss, im Taumel der Vermischung lagen sie wie auf einem Floss, nackt und schön und wild, sie lagen unschuldig auf einem Floss, das in die Unendlichkeit segelte (TG, 206, sublinhados nossos).

Por outro lado, o facto de toda esta construção desembocar na viagem à eternidade remete para a universalidade do amor, que não conhece preconceitos.

Este relacionamento da diegese (o real) ao mitológico não

tem a função de desorientar o leitor, como pretende Mauranges; a diegese é acompanhada pelo mito, que, pela sua presença, dá uma nova função à ordem real. Esta figura marginal, Susanne, ganha assim uma função importante pelas propriedades contraditórias que encerra: tal como Circe, é inicialmente malévola, para se tornar, depois, cooperante. Susanne é, assim, uma contra-figura, se a compararmos com as funções de uma Sra. Behrend, de uma Emilia, de uma Messalina. Dentro do tempo histórico da diegese, é também uma mulher fora do tempo, ou melhor, de todos os tempos.

O narrador deixa o leitor numa indeterminação àcerca do futuro desta ligação amorosa: a abertura é paralela à de Washington e Carla; em ambas, o narrador tematiza a esperança da realização da utopia, apesar de todos os atropelos e agressões exteriores da sociedade, simbolizados nas pedras que são atiradas contra eles[75].

Ainda dentro desta constelação, devemos referir duas figuras: o ex-marido da Fr. Behrend e a sua amiga checoslovaca Vlasta. Ele toca jazz no clube dos negros e vive com uma eslava: essa situação marginaliza-os face aos alemães da macroconstelação "Bräuhaus", mas o narrador apresenta-os como felizes, socialmente realizados.

3.5. CONCLUSÕES ÀCERCA DAS CONSTELAÇÕES DE PERSONAGENS

Nas macroconstelações que acabámos de analisar ressalta que o narrador foca essencialmente relações entre personagens em que não se dá uma verdadeira comunicação. Koeppen situa essa incomunicação em dois níveis: num nível histórico concreto, o dos primeiros anos da R.F.A., e um nível universal, para além da histó-

ria, este sobretudo através da presença do mito. O mundo é apresentado como um "pandemónio", onde as personagens são mais "agidas" do que agem, se comportam tal como pombas, cujas vidas não são determinadas por motivos racionais. Sendo assim, as pessoas estão totalmente indefesas perante o acaso. É para esse mundo que o título metaforicamente aponta[76].

O que é apresentado ao leitor são alguns trajectos de personagens, que são "vítimas" do acaso. Mas são mais do que vítimas: são também culpadas pelo facto de não reagirem e de não quererem ver. O enquadramento do narrador aponta precisamente para esse aspecto: "Niemand blickte zum Himmel auf" (TG, 9). As personagens e figuras estão presas aos seus passados, aos seus preconceitos, aos seus medos e, como não sabem reagir, o seu isolamento (consciente ou não) vai aumentando, mesmo quando mantêm contactos com outras pessoas. A estrutura circular do romance, a que já nos referimos, representa precisamente a falta de perspectivas e a ausência de saídas. Contudo, o casal Washington e Carla é uma excepção, pois evolui, "quebrando" desse modo a circularidade que preside aos outros trajectos.

Embora partindo da realidade do pós-guerra alemão, o narrador apresenta o facto de as pessoas serem objecto da História. A História é concebida como algo de desumano, sendo ao mesmo tempo evolução e estagnação, como se dum eterno retorno se tratasse: as guerras, as injustiças sociais surgem como constantes, apesar da evolução exterior. O homem concreto é culpado de não ver, mas essa culpa aponta para toda a Humanidade. Seria possível uma mudança se as pessoas vissem; mas o facto é que ao longo da História e também agora na R.F.A., os homens são incapazes de o fazer[77]. O Homem torna-se assim co-culpado do seu destino. E mesmo os poucos que vêem não se conseguirão libertar, porque a maioria

continua a ser passiva.

Ao leitor não é cortada a esperança, mas pouco lhe é oferecido. O apelo do romance parece ser o de que, mesmo assim, vale a pena ver para viver[78].

No caso concreto das personagens e figuras deste romance, todas têm em comum o terem saído duma guerra, os alemães como vencidos, os norte-americanos como vencedores. Esse facto da História causa um grande vazio nos alemães (as personagens que, de facto, constituem objecto da observação), mas os americanos integrados no sistema e nas suas normas também sofrem do mesmo mal, ainda que em menor grau.

Mas TG não é um romance fatalista; Koeppen apresenta algumas personagens que reagem: Washington e Carla, Odysseus e Susanne, o Sr. Behrend e Vlasta. Todas estas personagens e figuras têm em comum o facto de se situarem à margem da sociedade, como vimos. A sua reacção não impedirá que eles sejam também vítimas: Washington e Carla serão apedrejados, mas o seu sonho permite-lhes ir mais longe. Esta cena final do apedrejamento pode ser posta em paralelo com a cena do Novo Testamento, em que Cristo diz que aquele que não tiver culpas seja o primeiro a apedrejar a adúltera. Aí ninguém tem a coragem de o fazer, porque, de um modo ou de outro, se sentem culpados. Na cena final de TG as pessoas sentem-se capazes de fazer justiça, depois de terem mostrado o seu espírito nacionalista e racista, na "Brauhaus". Deste modo, a sua ligação ao nacional-socialismo torna-se clara ao leitor - o narrador culpa-os pelo passado e, consequentemente, pelo presente.

Assim, apesar de a crítica e a culpa surgirem como universais, ligadas ao destino do homem, o mal da História tem um agente: o próprio Homem. Face a isso, é preciso reagir, ainda que pou

co se possa mudar: é preciso olhar, contrapondo-se à atitude normal de "Niemand blickte..." (TG, 9) e concretizar o sonho de "Niemand ist unerwünscht", o "leitmotiv" do sonho de Washington.

O próprio facto de as personagens capazes de reagir ocuparem, quantitativamente, um espaço textual menor, mostra que elas serão sempre subordinadas e dependentes das pessoas que se submetem. Repare-se, a título de exemplo, que o Dr. Behrend e Vlasta aceitam o passado e por isso não têm problemas no presente; mas os seus trajectos são pouco mais do que sugeridos. Cria-se um grande "vazio" quanto ao futuro dessas relações "marginais", contrariamente ao que acontece com o das figuras conformistas. A circularidade do romance mostra que não há abertura para esses trajectos. Essas personagens continuarão presas a esquemas que impedem a comunicação.

Deste modo, podemos ver este romance como a tematização da incomunicabilidade; são apontadas certas causas sociais e individuais, que acabam por constituir uma "parede de vidro"[79], impossibilitando a concretização de uma verdadeira comunicação, de um encontro entre "EUS".

NOTAS

1 - Os números que se seguem às citações do romance referem-se às páginas da "edition suhrkamp", St 601, de 1980. Este romance será, a partir de agora designado por TG.

2 - "Erzählер mit und ohne Leib", conceitos de Stanzel, 1979, pp. 123-128.

3 - Koch, 1973, p.66.

4 - "... und führt Regie", como diz Bungter, 1968, p. 536.

5 - "Erzählende und besprechende Tempora", segundo H. Weinrich, 1971 , p. 18.

6 - Quanto às funções do narrador, cf. Lintvelt, 1981, pp. 61 e seg..

7 - Stanzel, 1969, p.18; id. 1979, p. 241.

8 - Vd. capítulo sobre a mitologia.

9 - Na edição utilizada correspondendo ao espaço de uma linha.

10 - Nem todos os críticos estão de acordo com o número de segmentos por nós defendido: Erlach refere-se a "knapp über hundert solcher Abschnitte" (Erlach, 1973, p. 79); Bungter refere "Rund 110 Sequenzen" (Bungter, 1968, p. 539); Koch refere "106 Einzelteile" (Koch, 1973, p. 66), tal como Craven (Craven, 1982,

p. 209), enquanto que Buchholz fala de 112 segmentos (Buchholz 1982, p. 78) e Kolmar de 103 (Kolmar, 1983, p. 103). Uske refere-se, tal como Bungter, a 110 secções (Uske, 1984, p. 31).

11 - Quanto à função do comentário, cf. Hansen, 1975, pp. 21 e seg. Para Romberg, o comentário é uma marca da presença do autor no texto (1977, p. 68). Voltaremos a esta temática na análise do nível 3.

12 - Este tipo de discurso situa-se na fronteira entre os dois tipos de perspectivação: o discurso pertence ao narrador, a focalização à personagem. O discurso surge, contudo, "colado" ao discurso da personagem, mas apresentado na 3a. pessoa.

13 - Quanto à "figura reflectora" vd Stanzel, 1979, 6º capítulo: "Die Opposition 'Modus'": ErzÄhlerfigur - Reflektorfigur", pp. 189-238.

14 - Neste passo de "corrente de pensamento", nota-se que Koeppen não usa sempre a pontuação normal. De facto, o autor queria escrever todo o romance desse modo, mas a editora aconselhou-o a utilizar a pontuação normal.

15 - Utilizamos este conceito segundo a definição de Lintvelt, 1981, p. 38.

16 - Termo de Bungter, 1963, p. 539.

17 - Sternberg fala de "self-conscious restricted narrator" (Sternberg, 1978, p. 279).

18 - "... als Erzähler auf einem fragwürdigen Olymp", Bungter, 1968, p. 536.

19 - A utilização de "nós" como meio de aproximação entre o narrador e o narratário é estudada por Nøjgaard, 1979 B, p. 61.

20 - Cf. Sternberg, 1978, p. 279.

21 - Críticos, entre os quais Andersch, são de opinião que a "corrente de consciência" não existe em Koeppen, dada as constantes interrupções do narrador.

22 - Erlach, 1973, p. 81.

23 - Stanzel, 1981, p. 376.

24 - Bungter, 1968, p. 541.

25 - Koeppen utiliza várias vezes esse termo. Vd. eg.: "Natürlich hatte ich ein Pandämonium im Sinn". (in Bienek, in Greiner, 1976, p. 250). Por seu lado, Demetz fala de um "vielfarbig verzweifeltes Mosaik", o que implica que, no fundo, esse mosaico tem uma certa ordem, o pandemónio é relativizado (vd. Demetz, 1970, p. 198).

26 - Quanto às transições, ver os estudos de Erlach, 1973, pp. 87 e seg.; Koch, 1973, pp. 73 e seg.; Bungter 1968, pp. 539-541; este crítico denomina essa técnica de "episches Enjambement".

27 - Esta opinião é partilhada por Bungter (1968, p. 544) e Erlach (1973, p. 88). O próprio Koeppen reconhece um certo artificialismo em partes do seu romance. Considera que são a consequência de um desejo de experimentar estilisticamente, desejo esse por muito tempo reprimido (in Bienek, in Greiner, 1976, p. 250).

28 - O título, como informação paratextual, não tem a sua origem no narrador, mas no autor. No caso de TG, contudo, o título coincide com uma frase citada por uma personagem, no texto. Bungter escreve: "Tauben im Gras" - das ist auch zugleich die Chiffre für die semantische Komposition dieses Buches", (in Greiner, 1976, p. 190).

29 - Vd. im Greiner, 1976, p. 156; cf. tb. Döhl, ibidem, p. 167, Quack, 1974, p. 826. Siblewski, afirma relativamente ao ano de 1949, "die in den Text eingefügten Zeitungsschlagzeilen erlauben diese Zeitangabe" (1980, p. 4). Reinhardt vai mesmo ao ponto de situar a acção em 1948, enquanto que Laemmle a situa nos finais dos anos 40 (1972, p. 50). Heissenbüttel, em 1968, defende que a acção se passa em 1949 (in Greiner, 1976, p. 156). Por seu lado, Charlotte Ghurye escreve: "It is explicitly stated by the author that the setting of Tauben im Gras is 1950..." (Ghurye, 1971, p. 59). Estranhamos tal afirmação pois não há informações explícitas nesse sentido.

30 - In Greiner, 1976, p. 26.

31 - Erlach, 1973, p. 67. Desta opinião é também Buchholz, 1982, p. 55.

32 - Segundo uma estatística de 13.09.1950, havia na R.F.A. 7.978.000 refugiados, não contando com os que abandonaram a R.D.A. Cf. Grosser, 1982, p. 270.

33 - Hering, numa recensão de 1951 a este romance, refere estes títulos como claros gritos de Cassandra, avisos à humanidade ou ainda os ditos de Sibila.

34 - Koch, 1973, p. 75.

35 - Nøjgaard, 1979, p. 217.

36 - Cf. eg. Klaus Scherpe, que caracteriza o tempo diegético como um "Zwischenzeit (...) nach dem Krieg und vor dem nächsten Krieg" (Scherpe, 1984, p. 10).

37 - Alguns críticos falam de 24 horas (vd. eg. Craven, 1982, pp. 160 e 211).

38 - Hering, na sua já citada recensão, liga a estrutura temporal deste romance à peça de Georg Kayser Von Morgens bis Mitternacht.

39 - Cf. eg. Erlach, 1973, p. 60; Korn, 1951, in Greiner, 1976, p. 26; Reich-Ranicki, ibidem, p. 141. Koch estabelece um paralelismo entre certas descrições da cidade neste romance, especialmente a chegada de Richard a Munique, de avião (TG, 37) e o ensaio de Koeppen "München oder die bürgerlichen Saturnalien", nomeadamente quanto ao cheiro das cervejarias (1973, p. 64).

40 - Erlach, 1973, p. 61.

41 - Koeppen exprime esta opinião várias vezes em artigos e entrevistas. Vd. eg. "Die elenden Skribenten", em Die elenden Skribenten, 1981, p. 289.

42 - Nøjgaard, 1979, p. 194.

43 - Quanto a esse conceito, vd. Van Buuren, 1980, p. 377.

44 - Conceito de Mieke Bal, 1977, p. 108.

45 - Esta descrição pode ser comparada com a do narrador de Eine unglückliche Liebe, a que não são estranhas certas influências da visão da cidade de expressionistas como Trakl e Heym.

46 - Erlach, 1973, p. 86.

47 - O espaço de convergência "estádio" é um espaço intermédio. As personagens que para aí convergem, a meio da diegese, dirigir-se-ão mais tarde para um dos três espaços mencionados.

48 - Bungter, 1968, p. 536.

49 - "Trümmer" não deixa de se referir também à "Trümmerliteratur" do pós-guerra.

50 - Cf. Allwood, 1978.

51 - Erlach, 1973, p. 133.

52 - Reacção idêntica podemos encontrar relatada pelo autor numa entrevista a Linder: "sobald ich mir das Mikrophon vor dem Munde halte, verstumme ich..." (1972, p. 31). Estas atitudes são reacções ao medo de se expor definitivamente, à objectivação do subjectivo. Daí Philipp comparar essa situação a apresentar-se nu, não tendo, portanto, com que se esconder. Também Koeppen, depois da guerra, fora encarregado de vender cópias de pintores impressionistas. O autor, tal como Philipp, fora incapaz de o fazer (vd. Estermann, 1982, p. 16).

53 - O EMNID publicou uma estatística referente à opinião quanto à eventualidade de uma nova guerra mundial, com os seguintes resultados (em %):

	Julho de 1950	Março de 1951
Não é possível	17	28
provável	35	21
possível	48	51

(in Das war 1951, Heyne Jahresbücher, Munique, 1980, p. 53).

54 - Mauranges, 1979, p. 73.

55 - Cwojdrak, 1959, p. 116.

56 - Vd. Uske: "Statt den Prozess der Geschichte zu deuten, der öffentliche Seher zu sein, war 'ihm schwindlig' geworden" (Uske, 1984, p. 50).

57 - Não podemos deixar de relacionar esta personagem com Gustav Aschenbach, da novela Der Tod im Venedig, de Thomas Mann. Como teremos ocasião de ver no capítulo sobre a intertextualida

de, Koeppen em Die Mauer schwankt e depois em Der Tod in Rom estabelece relações dos seus textos com o de Mann.
Bo Ullman liga Edwin a Aschenbach sobretudo na utilização dos motivos de Sócrates e Alcibíades, no jogo erótico-filosófico de Platão (Ullman, 1974, p. 129).

58 - Não concordamos com Endres, quando ela escreve: "... Edwin, den Homosexuellen, auf der Suche nach Strichjungen blutig sterben lassen" (Endres, 1980, p. 160), ou com Komar, que também defende que Edwin é morto (Komar, 1983, p. 85). Julgamos não haver elementos textuais que permitam tal conclusão.

59 - Mauranges, 1979, p. 73.

60 - Há críticos que pretendem ver em Edwin uma alusão a T. S. Eliot. Este paralelismo é baseado não somente no conteúdo do discurso de Edwin, mas também em algumas semelhanças biográficas: assim ambos nasceram nos EUA e mudaram-se para a Inglaterra. Por outro lado, ambos têm um papel semelhante na defesa da cultura europeia.

61 - Vd. Uske, 1984, p. 48. Por seu turno, Brettschneider diz que Edwin não pode seguir o que Thomas Mann diz em Versuch über Schiller: "... von seinem Willen zum Schönen, Wahren und Guten, zur Gesittung, zur inneren Freiheit, zur Kunst, zur Liebe, zum Frieden, zur rettenden Ehrfurcht des Menschen vor sich selber" (Brettschneider, 1981, p. 70).

62 - Mauranges, 1979, p. 47.

63 - Esta visão da literatura implica que TG não é "lebenswahr" para esse tipo de público.

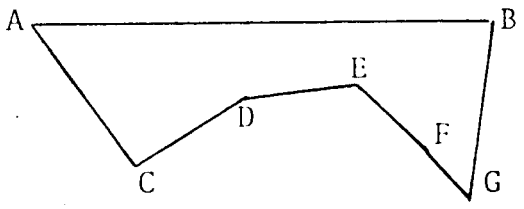
64 - Love, 1976, p. 94.

65 - idem, ibidem, p. 94.

66 - idem, ibidem, pp. 95-96.

67 - Koch, 1973, p. 61.

68 - Apud Nøjgaard- 1979, pp. 282 e 292. O esquema básico de Harold Weston é o seguinte



Neste esquema, além dos pontos apresentados no corpo do texto, aparece o momento G, representando a catástrofe.

69 - Mauranges, 1979, p. 81.

70 - Laemmle, 1972, p. 50.

71 - O sonho foi já várias vezes tematizado por Koeppen. No seu artigo sobre Shelley, de 1958, por exemplo, escreve: "Das Ideal blieb ein Traum, aber Shelley nahm den Traum für Wirklichkeit, und sein Erwachen, nicht sein Träumen, glich dann immer einen entsetzlichen Alpdruck" (Koeppen, "Shelley, das brennende Herz", in Gesammelte Werke, B.6, 1986, p. 102).

72 - Love, 1976, p. 98.

73 - Mauranges, 1979, p. 53.

74 - id. ibidem, pp. 40 e seg..

75 - Scherpe diz que "Der schwarze Odysseus wird das Opfer deutscher Progromstimmung und Lynchjustiz" (Scherpe, 1984, p. 10). Contudo, não nos podemos esquecer que ele será salvo por Susanne.

76 - Bungter fala do título como "Chiffre für die semantische Komposition" (in Greiner, 1976, p.190). Koch discorda desta opinião, por achar que as personagens não surgem por acaso, pelo contrário, são escolhidas para representar vários extractos sociais (Koch, 1973, p. 71). Ambos parecem, contudo, ter razão: de facto, as personagens não são escolhidas ao acaso, mas para preencherem um leque social determinado. Mas movem-se parcialmente como se fossem movidas por forças do acaso (p. ex. nos pontos de convergência).

77 - A este propósito escreve Scherpe: "Das Prinzip der Enthistorisierung wird in der Romanstruktur reflektiert, indem es praktiziert wird" (Scherpe, 1984, p. 19). Por seu lado, Uske refere que as personagens estão negativamente subordinadas à história política, pois por cima delas paira um mundo cósmico dominado pelo destino (cf. Uske, 1984, p. 33).

78 - Não podemos concordar com Uske, quando defende que o enquadramento do romance (o primeiro e o último segmentos) são

reflexões de Philipp. O conteúdo desses segmentos não é retomado quando Philipp tem a voz e/ou a perspectiva. Dada a proximidade de pontos de vista do narrador e da personagem, é lícito pensar que Philipp tenha apreensões semelhantes. Contudo, parece-nos que o narrador é mais consciente do que Philipp nas observações dos factos históricos (cf. Uske, 1984, p. 55).

79 - Cf. "Wand aus dünnstem Glas", do romance Eine unglückliche Liebe, p. 198.

CAPÍTULO 4

DAS TREIBHAUS

Este romance, de 1953, narra os últimos dias de Keetenheuve, deputado do SPD, até ao seu suicídio.

Contrariamente aos dois outros romances da trilogia, Koeppen opta por seguir essencialmente a perspectiva do protagonista. O narrador, além de ser a origem do discurso, olha através de Keetenheuve, embora não deixe de parte a sua função de comentador.

Estudaremos num único sub-capítulo o tempo e o espaço. A nível diegético, aparece Bona, durante dois dias do ano de 1953. Espaço e tempo estão de tal modo interligados que se justifica a sua análise em conjunto.

As personagens serão analisadas nas suas relações e nas suas funções respectivas no texto. Dada a quase omnipresença de Keetenheuve, as outras personagens têm um papel reduzido, tendo sobretudo a função de contraste em relação ao protagonista e de caracterizar a paisagem urbana e política de Bona.

4.1. O NARRADOR

A estrutura narrativa e a instância do narrador de Das Treibhaus apresentam características muito próprias, diferenciando-se das dos outros dois romances da trilogia, ao mesmo tempo que apresentam alguns traços da produção koeppeniana dos anos 30, nomeadamente na concentração perspectívica. Por vezes, o narrador e o protagonista estão tão próximos que se torna difícil analisar esta instância do Nível 2 sem abordar simultaneamente a personagem no seu mundo, o Nível 1. De facto, o narrador segue quase exclusivamente o trajecto de Keetenheuve através da focalização deste. É esta predominância que tem levado alguns críticos a considerar este ro-

mance como sendo um monólogo interior[1]. Mas, como iremos mostrar, o monólogo interior não é predominante neste romance, mas sim a focalização interior. O monólogo implica que quem focaliza também seja a origem do discurso - o que, neste romance, só por vezes acontece. Por outro lado, o narrador afasta-se ocasionalmente da sua personagem, para focalizar ele próprio outras figuras ou utilizá-las como focalizadores complementares. E noutros casos, ainda, estamos perante uma focalização ambígua, não sendo fácil atribuí-la, ao narrador ou à personagem.

O narrador deste romance é hetero- e extradiegético. A situação narrativa escolhida é a figural, o que não impede o narrador de usar, por vezes, certas prerrogativas autoriais, especialmente para marcar a sua distanciação em relação à personagem principal.

Além de comentários metanarrativos, o narrador cede pontualmente a perspectiva - e por vezes a voz - ao deputado do CDU Korodin, ao jornalista Mergentheim, ao chefe do SPD, Knurrewahn. Nestas cedências, as personagens focalizam geralmente o protagonista. Por outro lado, o narrador fornece informações sobre essas personagens, não passando assim pela "filtragem" da personagem principal[2].

Keetenheuve torna-se, desse modo, em centro focalizado, em centro estruturante de todo o romance. Além da sua função puramente diegética, estas figuras têm também uma função de contraste e de comentário. A perspectiva de Elke, a mulher do deputado que acabara de falecer, também é apresentada: numa analepse, Keetenheuve toma a função de hipo-narrador (ainda que através da voz do narrador), apresentando a focalização de Elke sobre ele. Isto é, o focalizador assume o papel de hipofocalizador, sendo ele próprio simultaneamente o objecto focalizado. Esse discurso contém, apesar de tudo, marcas do próprio narrador:

> Herrchen war Keetenheuve wohl auch für sie (TH, 14).

> Keetenheuve war ein Wegweiser, der wohl an Elkes Lebenspfad gestellt war, doch nur, um sie in die Irre zu führen (TH, 15).

Por vezes, o leitor sente dificuldade em distinguir quem focaliza - se o narrador ou a personagem - pelo que podemos falar de bifocalização nesta analepse.

Se aceitássemos a hipótese de que o romance é essencialmente um monólogo interior, o papel do narrador deveria ser bastante apagado, limitando-se essencialmente à "montagem" e à apresentação de "rubricas cénicas". Ora o romance oscila entre o discurso narrativo e o discurso cénico, ainda que este normalmente mediatizado pelo discurso narrativo, através do discurso indirecto livre. Já o facto de o narrador preferir este tipo de discurso ao monólogo interior implica que ele não pretende "apagar-se" por detrás da personagem principal.

Além desta presença discursiva, o narrador marca o texto por uma estrutura circular, pois o romance inicia-se e termina com uma morte: começa com o regresso de Keetenheuve do funeral de Elke, sua mulher, e termina com o seu próprio suicídio. A morte estará também presente através de referências históricas e míticas na mente de Keetenheuve e será também tematizada quer pelo narrador quer por outras figuras.

Os outros dois romances começam com um discurso do narrador de carácter generalizante sobre o mundo onde decorrerá a acção, constituindo assim um enquadramento referencial que será essencial para a constituição de sentido na leitura. Em Das Treibhaus a estratégia é diferente: é todo o primeiro capítulo que preenche essa função, oscilando não só a perspectiva, mas também o tempo, entre o presente, o passado e o futuro. O presente diegético surge ligado

ao passado, como uma espécie de comentário daquele sobre este. Por seu lado, as analepses vão provocar outras analepses, alargando-se o leque de referências.

O leitor contacta com a personagem "in media res", partilhando, de imediato, da insegurança da personagem que lhe servirá de centro de orientação. Trata-se de uma personagem dada à reflexão, pouco propensa à acção. Este estatismo da personagem no primeiro capítulo contrasta com a velocidade do tempo exterior, marcada pela velocidade do combóio expresso. Mas o leitor dá-se conta, desde a primeira página, de que este texto não utiliza só a personagem principal como figura reflectora, como única fonte de perspectivas. O narrador surge desde início com os seus comentários distanciadores - ainda que não apresente outras perspectivas como centro de orientação. E como é o próprio narrador a indiciar que esse centro de orientação é inseguro, o leitor não pode deixar de se distanciar desse centro, sem contudo ter qualquer outro. O narrador indicia isso logo desde o início:

> nur leider hatte er wieder nur in seiner Phantasie gemordet, war er der alte Keetenheuve geblieben, ein Träumer (TH, 8, sublinhados nossos).

Enquanto Keetenheuve sonha, o narrador informa o narratário de que a figura assassinada no sonho, vive e chega mesmo a dizer o sítio onde ela se encontra.

Maior desorientação e insegurança causam contudo as dificuldades de atribuição da perspectiva ao narrador ou à personagem em certas passagens. A voz é claramente a do narrador na maior parte do texto, uma vez que é o discurso indirecto livre (a que poderíamos chamar neste caso "discurso pensado", uma vez que é essencialmente o trajecto do pensamento da personagem que constitui a maior parte deste romance). Mas poderemos perguntar se o discurso da res-

ponsabilidade da personagem é semelhante ao do narrador: nota-se, a nosso ver, uma menor metaforização e utilização de referências literárias no discurso com voz/focalização do narrador[3]; o discurso perspectivado por Keetenheuve está cheio de referências literárias e musicais, como veremos. Mas esta diferenciação não chega para que o leitor possa distinguir com clareza e em todas as situações quem é que focaliza o quê. A situação narrativa figural não se limita à "cena interior" mas é uma "atitude narrativa ambivalente"[4], marcada pela contaminação do discurso/focalização da personagem e do narrador.

Iremos analisar alguns passos do romance, onde essa contaminação é notória. Mas será útil, antes dessa análise, estabelecer as ligações que unem o narrador ao protagonista.

Não há contemporaneidade entre os dois. O narrador conta algo que já se passou e que culminou com a morte da personagem. Mas logo desde o início o narrador vai dando sinais que apontam para esse fim, nomeadamente numa concentração quase obsessiva sobre o Reno, quer sobre o seu presente, quer sobre o seu passado mitológico[5].

A oscilação entre o presente e o passado e a presença da morte futura no presente caracteriza a atitude do narrador que tanto se distancia como se aproxima do protagonista.

O seguinte esquema caracteriza a maioria das situações narrativas:

NARRADOR ——————→ FOCALIZAÇÃO INTERNA DE KEETENHEUVE (Perspectiva interna sobre si e externa sobre outras figuras)

(Perspectiva externa)

ESQUEMA 13

O narrador apresenta uma determinada situação narrativa que

serve de "desencadeador" da corrente de pensamentos e reflexões da personagem, que é comunicada ao leitor, quer através do discurso indirecto livre, quer através do relato de pensamentos; por vezes também através do monólogo interior, geralmente introduzido por um verbo indicando uma actividade mental, sobretudo o verbo "denken".

Alguns exemplos mostram a pertinência deste esquema.

> Er handelte diesmal im Denken nicht intellektuell, er handelte instinktmässig, wutgemäss, und Elke, die ihm stets vorgeworfen hatte, dass er nur in der Welt der Bücher lebe, Elke würde sich gefreut haben... (TH, 9).

A situação de partida é a saída de Keetenheuve do cemitério após o enterro da sua mulher. Através da anáfora, o narrador chama a atenção do leitor para o facto de Keetenheuve não ter agido intelectualmente naquela situação. O narrador começa por ser o perspectivador, focalizando o trajecto interno da personagem; gradualmente vai passando a perspectiva para a personagem, havendo uma zona onde é difícil saber quem é o verdadeiro perspectivador. A esta citação segue-se o relato do assassínio por Keetenheuve, em sonhos, da presumível culpada pela morte da mulher, a chefe das Tríbades, a lésbica Wanowski. Este sonho de dia prolonga-se por mais de duas páginas:

> Keetenheuve klappte den Deckel der Waschgelegenheit hoch, Wasser floss in das Becken (situação narrativa) er konnte sich waschen (transição) konnte die Reinigung des Pontius Pilatus vornehmen (focalização de Keetenheuve) (TH, 32).

Uma outra situação narrativa mostra a função do narrador neste jogo de perspectivações:

> Keetenheuve klopfte bei Mergentheim an (situação narra-

> tiva) Mergentheim vertrat in der Hauptstadt ein Blatt, das sich mit Recht zu den "angesehenen" des Bundes zählte... (TH, 57).

A situação narrativa dá azo a uma dupla focalização: o narrador informa o narratário de quem é Mergentheim,mas a valoração atribuída ao jornal tanto pode ser da responsabilidade do narrador como da personagem. O seguimento mantém essa ambiguidade. Só mais tarde, o leitor poderá certificar-se de que a focalização era digna de crédito, comparando com a autofocalização de Mergentheim em conversa com a sua mulher Sophie (TH, 60).

> Er ging zurück in sein Zimmer. Er setzte sich zurück ins Neonlicht (...) Ein Ausflugsdampfer mühlte weiss in der spritzenden Gischt seiner Wasserräder vorbei (TH, 82-83).

À rubrica cénica, constituída pelas duas primeiras frases da citação, segue-se uma panorâmica quer do quarto quer da vista da janela, já não é o narrador que focaliza, mas sim Keetenheuve.

Por vezes, no meio de um discurso indirecto livre, o narrador interrompe com uma indicação dirigida ao leitor, retomando-se em seguida o discurso anterior ou dando-lhe uma nova direcção.

O exemplo da pág. 84 mostra esta atitude narrativa: depois dos comentários de Keetenheuve sobre os automóveis pretos do governo, como caixões pretos (a ideia da morte), o narrador informa que os escritórios de Frost-Forestier se situam fora da cidade e que o automóvel que transportará Keetenheuve terá que atravessar algumas aldeias. O discurso retoma a focalização de Keetenheuve, mas agora numa nova direcção, justificada diegeticamente.

O discurso do narrador surge, por vezes, contaminado pelo do protagonista. O 2º capítulo termina com as seguintes palavras em itálico:

WIR SPIELEN RÄUBER UND GENDARM RÄUBER UND GENDARM
IMMER WIEDER IMMER WIEDER (TH, 72, itálico no texto).

A ambivalência reside sobretudo na utilização do pronome pessoal "wir". O leitor pergunta-se quem está co-referido nesse pronome: Keetenheuve ou o narrador, ou ainda se engloba o narrador e o narratário ou ainda se Keetenheuve ou o narrador englobam nesse pronome pessoas extra-textuais, isto é, se se englobam num grupo mais lato do que o do texto, ganhando assim um carácter de comentário gnómico, o que justifica a presença do verbo no presente do indicativo. Seja como for, a utilização de figuras de repetição neste passo apontam para uma característica que parece comum tanto ao narrador como à personagem: o pessimismo face ao presente socio-histórico.

Este pessimismo é alargado também à história, através do Reno, que desde os mitos dos Nibelungos até hoje esteve presente:

List, Hinterlist, Lug, Trug, Tapferkeit, Treue, Verrat und Nebel in Ewigkeit, Amen (TH, 23).

Este passo inicia-se com o deictico "Hier", que tanto pode ter a sua origem no narrador como fazendo parte dos pensamentos de Keetenheuve. A nosso ver, o deictico de perspectiva ambivalente obriga o leitor a estabelecer a ponte entre os dois mundos, o do narrador e o do narrado, concluindo que não há diferença entre eles. Por outro lado, a utilização do "Amen" introduz uma nota sarcástica, não excluindo as religiões da luta pelo ouro.

A oscilação das perspectivas, tal como o narrador o faz, é ainda reforçada pelos diálogos e pelas focalizações das outras figu

ras. As partes cénicas são em número restrito: o narrador limita-se a apresentar uma pequena parte do diálogo.

Normalmente, estas cenas são caracterizadas pela apresentação de uma réplica (em alguns casos mais do que uma, mas em número mais reduzido do que numa situação comunicativa semelhante) e da reacção interior de Keetenheuve, quer em monólogo interior, quer em discurso indirecto livre. Muitas vezes estas situações comunicativas são só apresentadas através de um relato.

A análise de algumas situações comunicativas entre personagens/figuras de Das Treibhaus permitirá confirmar o que afirmámos.

Keetenheuve visita o jornalista Mergentheim (TH, 57-68). O narrador começa por apresentar a "história" da relação entre os dois, quer através das perspectivas de ambos, quer através de informações de tipo autorial:

> ... waren sie Freunde, Feinde? Sie hätten die Antwort nicht gewusst.(TH, 57),

mas, no fundo, a perspectiva dominante nesta apresentação é a de Keetenheuve. Só na pág. 63 é que o diálogo começa: duas pequenas réplicas em discurso directo, sendo a de Keetenheuve meramente um "Warum?", a que se seguem oito linhas de discurso indirecto livre, onde o leitor é informado, através da reacção interna da personagem, do seu desinteresse face ao que Mergentheim lhe diz. As réplicas mais importantes são as de Mergentheim; as de Keetenheuve são comentários às informações de Mergentheim, ganhando sentido a dois níveis: a nível da própria diegese; e a um nível extra-diegético, pois ganham uma função de comentário à situação política da R.F.A..

Enquanto Mergentheim é responsável por dez réplicas, quatro das quais ultrapassando oito linhas, Keetenheuve tem oito réplicas, a maior das quais ocupa pouco mais do que três linhas. O espaço entre as réplicas ou conjunto de réplicas é preenchido por analepses

com a perspectiva do protagonista.

Este exemplo mostra uma incapacidade comunicativa de Keetenheuve quer no âmbito pessoal quer no da intervenção política.

Já referimos o facto de o narrador seguir muito de perto a personagem principal, sem contudo deixar de marcar um certo distanciamento em relação a ela: o narrador é mais consciente do que Keetenheuve e apresenta-o de uma maneira crítica. E fá-lo mostrando as suas contradições, que o levam a uma inoperância quase completa no presente. Mas não deixa de, autorialmente, comentar a própria personagem, como, por exemplo, quando o caracteriza como "altmodischer Don Quichotte" (TH, 19) ou "hier war Keetenheuve wieder voreingenommen" (TH, 81).

O final do romance é, sem dúvida, da responsabilidade do narrador, uma vez que se trata da morte da "personagem-reflectora". Apesar de ser um narrador que auto-limita o seu conhecimento relativamente à personagem e às figuras, não deixa de ser marcado por um mais saber em relação a Keetenheuve, o que implica que o leitor participe também desse mais saber. O facto de o narrador optar por um final caracterizado por uma profunda intertextualidade literária não deixa de ser um elemento de comentário face à utilização frequente de referências literárias pela personagem, como se a vivência voltada para a literatura, desligada da realidade, fosse um dos factores do fracasso da personagem[6].

Do ponto de vista da linguagem, Das Treibhaus é dominado por um estilo paratáctico, que Erlach, por exemplo, caracteriza como "Wortkaskaden und Stakkato"[7].

Este estilo, aliado à riqueza de adjectivos em função atri-

butiva, reflecte formalmente a confusão e sobretudo a desordenação não só da personagem principal, mas também do narrador, uma vez que esses mesmos traços estilísticos são detectáveis nos discursos de ambos.

O discurso do narrador tem uma certa tendência formalizante, com abundância de figuras retóricas, sobretudo de repetição, provocando um discurso por vezes um pouco artificial, como no seguinte passo, em que o narrador conta o trajecto do deputado do C.D.U. Korodin:

> Korodin verliess am Bahnhof die Strassenbahn. Ein Schutzmann spielte Schutzmann in Berlin am Potsdamer Platz. Er gab die Bonner Strasse frei. Es wimmelte, es schwirrte, quiestschte, klingelte. Automobile, Radfahrer, Fussgänger, asthmagequälte Trams strebten aus engen Gassen auf den Bahnhofsplatz (TH, 45).

Neste discurso do narrador, o tempo presente é ligado ao tempo anterior a 1945, não parece haver diferença entre Berlim e Bona, as capitais do país antes e depois da Guerra. Mas a comparação não surte efeito por causa do seu artificialismo.

Outro traço que caracteriza o discurso deste romance é o uso dos itálicos, através dos quais o narrador comenta sucintamente (por vezes com ironia distanciadora) a respeito de Keetenheuve, como, por exemplo:

> Keetenheuve Schulmeister, Keetenheuve Mädchenräuber, Keetenheuve Drachen aus der Sage, Keetenheuve Possehl Witwer, Keetenheuve Moralist und Lüstling... (TH, 22).

São como um coro comentador, ao mesmo tempo que apresenta:

> Die Brandbreite der Metamorphosen, zu der er, durch keine integrale Identität begrenzt, fähig ist...[8]

Alguns itálicos, mantendo a mesma função comentadora, têm

uma origem diferente, nomeadamente na personagem, e o referente torna-se o mundo exterior:

> Aber für Keetenheuve kein Schlaf! Was tu' ich hier? Was will ich hier? Nur nicht mitmachen? Nur nicht dabeisein? Nur abseits bleiben? Die Unschuld päppeln, die gepflegte, die täuschende Unschuld? (TH, 66).

O narratário não é directamente explicitado, não tem "corpo" no texto, mas podem deduzir-se algumas das suas características através do discurso do narrador: ele pode ser situado como contemporâneo do narrador, vivendo com preocupação a campanha a favor do rearmamento na R.F.A. e o clima provocado pela política de Adenauer, mas também a nova situação do homem face à sociedade, onde lhe é concedido um lugar cada vez menor, apesar de aparentemente acontecer precisamente o oposto. Nasce uma certa solidariedade e cumplicidade entre o narrador e o narratário, este torna-se num paciente ouvinte do narrador, que, no fundo, como já em Tauben im Gras, tem também o papel da Cassandra. Perante uma situação de absurdo - não existencialista, mas histórico - narrador e narratário e também, como veremos no capítulo 8, o autor abstracto parecem partilhar das mesmas preocupações.

4.2. ESTRUTURA CRONOTOPOLÓGICA

A acção desenrola-se num único espaço, Bona-Bad Godesberg[9]: "Der Zug hielt in Godesberg" (TH, 41). Não é possível ter a mesma certeza em relação ao tempo referenciado e os críticos dividem-se quanto a essa matéria: Stadelmeyer situa a acção na Bona de 1951, enquanto Koch, Reinhardt e Döhl a situam em 1952. Reich-Ranicki, Erlach e Buchholz apontam para 1953[10].

A razão principal para esta última proposta reside na data da votação decisiva sobre o EVG ("Europäische Verteidigungsgemeinschaft", que viria posteriormente a ser rejeitada pelo parlamento francês): 19.03.1953, ainda que anteriormente também tivessem sido votadas questões relacionadas com esse organismo de defesa. Segundo Erlach e Buchholz, o narrador deve ter deslocado o tempo do mundo narrado para algum tempo mais tarde, como se vê pelas referências climatéricas, mais condizentes com o verão. Essa deslocação temporal teria como função o tornar a metáfora transmitida pelo título como verosímil: Bona no verão tem por vezes condições climatéricas que se assemelham um pouco a uma estufa. Deste modo o título tem uma verosimilhança com o espaço extra-textual, ao mesmo tempo que ganha uma carga metafórica. No romance aparecem referências ao clima de estufa de Bona (TH, 38), para logo a seguir, e agora na perspectiva de Keetenheuve, "Treibhaus" ser utilizado - a partir de um estado real - numa metáfora que pretende abarcar Bona, a capital da R.F.A., como apontando para o clima sócio-político:

> ... seltsame Floren, gierige, fleischfressende Pflanzen, Riesenphallen, Schornsteinen gleich voll schwelenden Rauches, blaugrün, rotgelb, giftig, aber es war eine Üppigkeit ohne Mark und Jugend, es war alles morsch, es war alles alt, die Glieder strotzten, aber es war eine Elephantiasis arabum (TH, 38-39).

Quer no seu sentido denotativo quer metafórico, a caracterização daquele espaço/tempo é essencialmente negativo.

Esta metáfora será ainda utilizada para caracterizar Bona como uma estufa central (TH, 52) e também o Alto Comissariado Americano (TH, 99).

Quase no fim do seu trajecto, o irreal mistura-se com o real, na perspectiva de Keetenheuve:

> Es war hier alles so unwirklich wie die Blumen in einem Treibhaus (TH, 180).

e num itálico refere as "Üppige Treibhausluftrosen" e

> ... emsige Hexer werken schwitzen hexen im rheinischen Treibhaus von der Kohle des Reviers befeuert (TH, 182).

Há outros elementos textuais que apontam para o fim da primavera ou o verão de 1953. As segundas eleições federais tiveram lugar a 6.9.1953. E uma vez que o KPD, na diegese, ainda tem assento parlamentar, a acção situa-se forçosamente antes dessa data, pois aquele partido perderá nessa altura os seus mandatos. Contudo, a acção passa-se perto daquelas eleições, pois o deputado está preocupado com a sua reeleição, após ter sido eleito em 14.8.1949 como um dos 131 deputados do SPD:

> Und wenn er nicht wiedergewählt wurde? (TH, 25-26)
> Aber er wollte vor den Wölfen nicht weichen.
> Diesmal nicht (TH, 27, sublinhado nosso).

Há ainda uma outra referência textual que aponta para 1953:

> Das war vor zwanzig Jahren gewesen, an dem Tag, an dem der Komissar in das "Volksblatt" einzog (TH, 32),

apontando para o ano de 1933, com a "Gleichschaltung" dos jornais.

Tal como a realidade histórica serviu de "Katalysator für die Imagination des Verfassers" (TH, 5), como diz Koeppen na nota introdutória do seu romance, também ela serve de horizonte de expectativa do leitor, como nota Koch[11].

Mais importante que a datação exacta parece-nos ser, nas estratégias narrativas, a representação de um ambiente que caracteriza os primeiros anos da R.F.A.. Poderemos mesmo afirmar que a personagem principal deste romance é esse país, visto numa determinada

perspectiva. E esse ambiente tanto está presente em 1951, como em 1952 ou 1953. Se houvesse interesse em situar concretamente o tempo histórico extra-textual, o narrador não deixaria de marcar o seu discurso nesse sentido: mas não o faz, pretendendo com essa estratégia alargar o tempo abrangido pelo romance. A discussão do EVG, que serve de pano de fundo ao romance, não é mais do que um exemplo paradigmático - na óptica do narrador - do que se passa na R.F.A..

Quanto à duração diegética, as opiniões dos críticos são mais ou menos unânimes: são apresentados os dois últimos dias de vida do deputado Keetenheuve. Na verdade, não são dois dias completos, dado que o primeiro dia começa numa hora incerta da madrugada e termina a uma hora incerta da noite, provavelmente antes da meia-noite, se tivermos em conta os hábitos de vida dos alemães[12].

O leitor contacta com a diegese "in media res": alguém ("Er") viaja no "Nibelungenexpress", em direcção a Bona. O combóio vem do sul, como mostram as indicações dos destinos das carruagens deste comboio de longa distância: Dortmund, Hoek van Holland, Londres, vindos de Viena, Passau e Roma, Munique. A confirmar a direcção sul-norte do comboio, é referida a pequena cidade de Remagen, que o comboio atravessa, cedo pela manhã (TH, 35): essa localidade situa-se a alguns quilómetros ao sul de Bona.

O tempo diegético é preenchido por acontecimentos que têm lugar em dois macro-espaços concretos: o comboio (são referidos três micro-espaços: a cabine, o corredor, o quarto de banho) (1º capítulo) e a cidade de Bona (as últimas páginas do 1º capítulo e os restantes quatro). A importância dos espaços para a personagem será analisada no estudo que lhe dedicaremos em 4.3..

As analepses têm grande importância nos romances de Koeppen, quer para permitir uma melhor compreensão do presente das persona-

gens como uma evolução, quer para permitir um contraste entre diferentes períodos.

O esquema que se segue permite ordenar cronotopologicamente as informações que são dadas ao leitor:

	1907 ou 1908	-	-	-
Acontecimento	Nascimento de Keetenheuve			
Local		Kleinwesensfeld (p. 10)	pequena cidade (p. 31)	Berlim (pp. 39;58)

	1930	1933-1939	1939-1945	
Acontecimento	Nascimento de Elke	Abandona a Alemanha	locutor na BBC	
Local		(Frankfurt/M, Paris, Inglaterra, Canadá)	Londres (pp. 66-67; 137-140)	

	1945	1947	1953 —	(TEMPO PRÉ--DIEGÉTICO)
Acontecimento	Regresso à Alemanha	encontro com Elke	-2 ou 3 dias Morte de Elke	- 1 dia Enterro de Elke
Local	(via Scheveningen)	(Munique?)		

1953 (TEMPO DIEGÉTICO)

	1º dia	2º dia
Acontecimento	- viagem - actividades - passeio nocturno	- actividades - encontro com Lena - suicídio
Local	BONA-BAD GODESBERG	

ESQUEMA 14

O tempo diegético segue uma ordem cronológica. Para preencher certas pausas temporais, o narrador leva as suas personagens a recordarem o passado. Estas anacronias cobrem um tempo relativamente lato, como se vê no esquema apresentado. O tempo não é objecto de referência temática. A cronologia não segue uma estrutura linear contínua. São focados alguns momentos, enquanto outros são elididos. O progresso temporal é relativamente estável, sem grandes acelerações ou retardamentos. Para orientação dos receptores, o narrador vai colocar marcas temporais em vários passos do romance: a viagem decorre entre as 5 horas ("in media res") e as 7 horas (TH, 24, 31, 35, 38, 43), hora em que as populações começam a dirigir-se para os seus trabalhos (TH, 46); o almoço de Keetenheuve com Frost-Forestier (TH, 86); o fim do dia (TH, 113, 116, 127); a noite (TH, 144-150); o segundo dia inicia-se cedo (TH, 151) ; refere-se ainda o fim do dia (TH, 174).

Apresentaremos seguidamente a estrutura cronotopológica da diegese, para que se torne clara a importância que o espaço ganha na economia geral do romance:

1º DIA

I CAPÍTULO			II CAPÍTULO		III CAPÍTULO	
- 5??	7??	~ 7.30	MANHÃ		ALMOÇO	TARDE
viagem em sentido sul norte, em direcção a Bona-Bad Godesberg		encontro de Keeten heuve com Korodin (Münster Platz)	Keetenheuve na barraca dos jornalistas: com Mergentheim (pp. 57-68) e Dana (pp.69-72)	-No "Neubau" Encontro com Knurrewahn (pp. 75-82) -No seu gabinete (pp.82--84)	viagem de carro para o Departamento de Frost-Forrestier. Almoço (pp. 84-91)	- Restaurante "Rheinterrasse" - No Alto Comissariado Americano (em Mehlem) (pp. 97--100)
	Frost-Forestier já em pé	Korodin na paragem do autocarro				

IV CAPÍTULO

TARDE	CREPÚSCULO	NOITE
- reunião da comissão para a habitação (pp. 101-102)	- no seu gabinete (pp. 116-118)	- passeia pelas ruas (pp. 132-134)
- no seu gabinete (pp. 112-116)	- passeia junto ao lugar de jogos no "Hofgarten" (pp. 118-120) e pela cidade (pp. 120-128) (mercado, cinema)	- 2a. Weinstube (pp. 134-141)
	- 1a. Weinstube (pp. 129-132)	- vagueia pelas ruas, um bar, Café Kanzler, um clube, junto a estaçao dos caminhos de ferro (pp. 141-144)
		- no seu quarto (pp. 144-150)

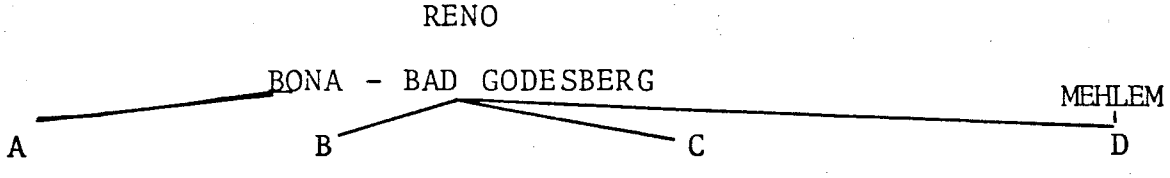
2º DIA (V CAPÍTULO)

CEDO	MANHÃ	HORA DO ALMOÇO	TARDE	ANOITECER
- No edifício dos deputados (pp. 151-156)	- Vai para o edifício do Parlamento (pp. 156-159)	- no restaurante do Bundestag (pp. 170-171)	- Plenário (pp. 171-174)	- 2a. Weinstube (pp. 181-185)
	- Sala do SPD (pp. 159-163)		- Gabinete (pp. 174-175)	- ruínas (pp. 185-189)
	- Sala do Parlamento (pp. 164-169)		- Passeio junto ao Reno (Rheinuferstrasse) (pp. 176-180)	- ponte (pp. 189-190)

ESQUEMA 15

O esquema mostra bem a diferença de tratamento dos dois dias: o primeiro ocupa quatro capítulos, o segundo somente um. É essencialmente na economia da vida interior que o segundo dia ganha uma grande concisão em relação ao primeiro dia: Às 143 páginas do primeiro dia, contrapõem-se as 40 do segundo dia. No último capítulo, predomina mais o relato do que a reflexão e há uma menor importância das analepses, nos restantes existe um maior equilíbrio entre eles. Note-se contudo que o final do romance conhece um aumento do ritmo linguístico, como já se tinha visto no final do quarto capítulo, que se situa à noite, no gabinete de Keetenheuve. Mas enquanto aqui não há acção exterior, no final do romance esse aumento corresponde a uma precipitação da acção, acompanhada de uma menor capacidade reflexiva, isto é, as já poucas resistências intelectuais de Keetenheuve falham, tornando-o completamente vítima do exterior. A velocidade exterior contrasta com um crescente estatismo interior.

Estrutura topológica



- Velha Alfândega
- Ruínas
- 1º Weinstube
- 2º Weinstube
- Münsterplatz
- Hofgarten
- Bar
- Clube
- Café Kanzler
- Cinema
- Ruas
- Estação

- Departamento de Frost-Forestier

- Parlamento
- Barraca dos jornalistas
- Edifício dos deputados
- Edifícios governamentais e do corpo diplomático
- Restaurante "Rheinterrasse"

- Alto Comissariado Americano

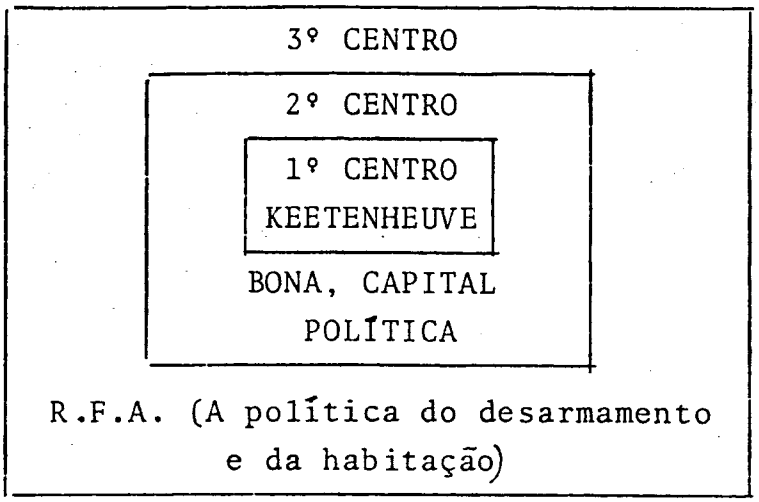
ESQUEMA 16

O que se nota neste esquema é que praticamente não existe um espaço individual de Keetenheuve. Só há espaços públicos: o combóio, as ruas, os bares, o cinema, os edifícios ligados ao Parlamento. Mesmo o seu quarto em Bona pertence ao Estado e devido à má qualidade das paredes esse espaço é "invadido" pelos sons dos quartos vizinhos, ocupados por outros deputados.

Na coluna A são referidos vários espaços da cidade, pois a personagem vagueia sem destino. As indicações temporais desaparecem - o tempo torna-se estático. As restantes colunas referem-se às actividades profissionais de Keetenheuve.

Não poderemos concordar com a observação de Horst de que, em Bona, Keetenheuve controla a "locomotiva" do tempo[13]. Não nos parece que o deputado controle o seu tempo, como é demonstrado pelo percurso nocturno, no 4º capítulo. Como veremos em 4.3., tanto durante a viagem, como depois em Bona, ele é "levado" pelos acontecimentos e pelos seus próprios devaneios espirituais; assiste-se, sim, a um confronto entre o tempo exterior e o interior, que, aliado a muitos outros factores, levará Keetenheuve ao suicídio.

Enquanto o centro cronológico são as quarenta e poucas horas já indicadas, o centro topológico é Bona. De um ponto de vista diegético não há dúvidas quanto a esse facto. É aí que as personagens se movem. Mas, como já afirmámos, Bona não é mais do que o centro da política e do poder do país. Bona torna-se assim num lugar onde se concentra o que preocupa a R.F.A., ou como diz Brettschneider, há uma espécie de transposição do clima geral do país para a sua capital[14]. Assim, esse centro topológico surge dominado por um outro mais vasto, o da R.F.A., concretizado no debate sobre o desarmamento. Há, portanto, três centros do romance, como se vê no esquema seguinte:



ESQUEMA 17

Bona é dominada pela R.F.A. e ambos dominam Keetenheuve, que reage contra esses dois outros centros, acabando no entanto por sucumbir. É curioso notar que Keetenheuve liga o Parlamento à "Pädagogische Provinz" - o edifício fora, de facto, uma escola pedagógica; desse modo surge uma ligação entre os Wanderjahre de Goethe, a pedagogia e o parlamento, ligação essa que constitui um importante ponto vazio a ser preenchido pelo leitor. Mas esses dois centros são apresentados predominantemente pela perspectiva da personagem e não pela do narrador. É assim importante analisar a personagem de Keetenheuve para se compreender bem a inter-relação entre os centros e a sua função na diegese e, por outro lado, a ausência de alternativas face a esse tempo/espaço de "estufa".

4.3. A ESTRUTURA FIGURAL

Das Treibhaus caracteriza-se por um número bastante reduzido de personagens e figuras individuais. Nas figuras colectivas incluem-se os habitantes de Bona e arredores, os políticos, os clientes dos cafés e bares, os frequentadores do cinema, os turistas que visitam o edifício do Parlamento, as crianças que brincam. Por ve-

zes, as opiniões destas figuras são transmitidas pelo narrador autorial (mas auto-restringido) ou por uma perspectiva dual (a do narrador e a da personagem) ou ainda só pela perspectiva de Keetenheuve, portanto menos segura.

O narrador centra-se no trajecto interior do protagonista, pelo que o número de situações comunicativas inter-figurais é bastante reduzido.

Dado que a personagem central é Keetenheuve e as figuras praticamente só surgem em relação a ele ou são vistas/pensadas por ele, centrar-nos-emos na sua análise. As outras figuras serão referidas na medida em que se relacionarem com Keetenheuve.

O esquema 18 descreve a constelação figural, ilustrando o papel central da personagem Keetenheuve, notando-se que praticamente não há acções paralelas.

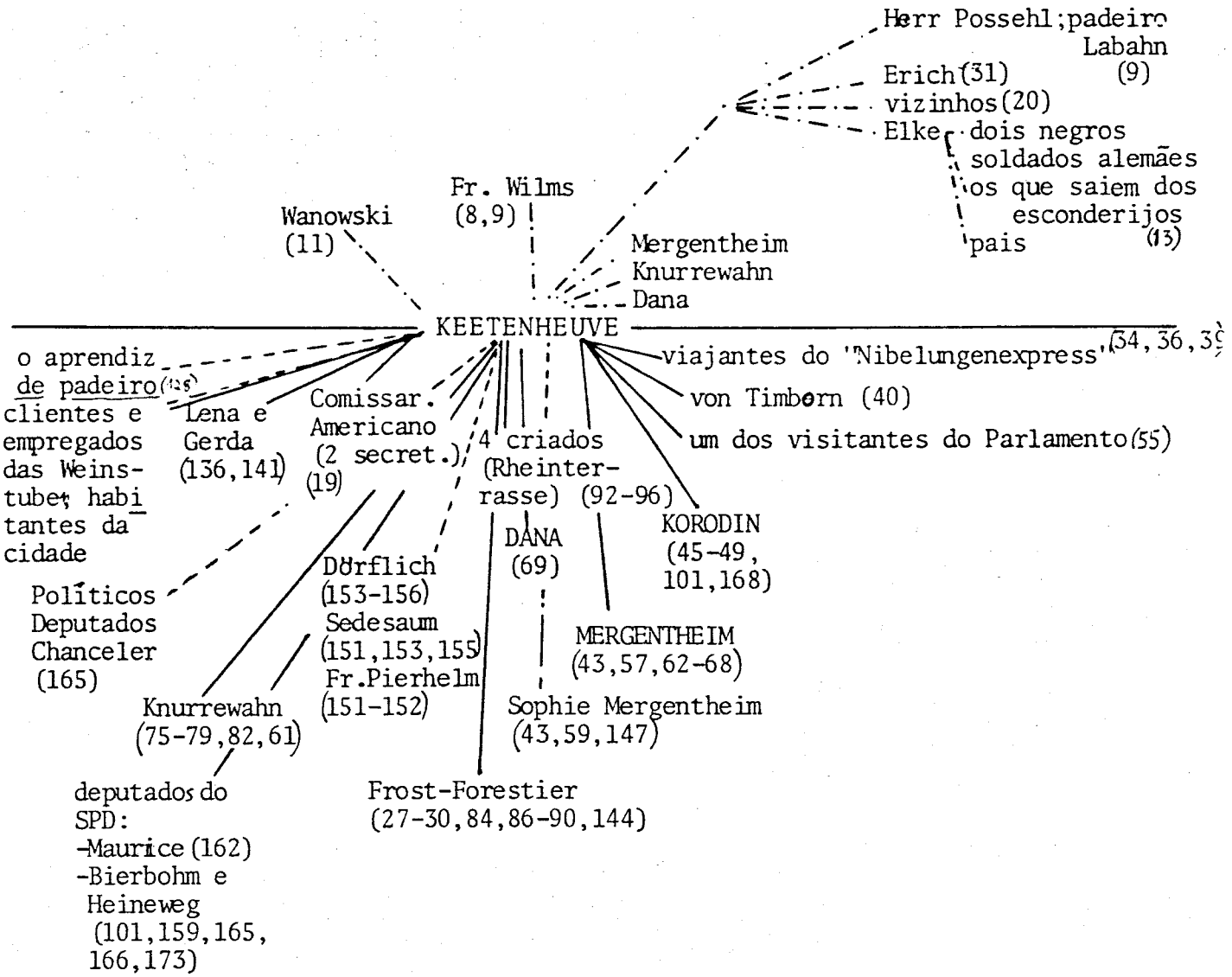
CONSTELAÇÃO DAS PERSONAGENS

—— figuras com quem Keetenheuve contactou

--- figuras individuais ou colectivas, com as quais Keetenheuve não tem relações comunicativas directas

—.— figuras individuais ou colectivas, apresentadas através de analepses

(os números indicam as páginas do romance)



ESQUEMA 18

4.3.1. Keetenheuve

Como já foi afirmado anteriormente, o leitor entra em contacto com a personagem principal "in media res". O primeiro capítulo é essencialmente preenchido pela viagem de Keetenheuve, de regresso do enterro da sua mulher. A acção externa desse capítulo introdutório é mínima, sendo focado sobretudo o trajecto interior da personagem, enquanto ele é impotente face ao trajecto exterior (é a locomotiva e não ele que é o "motor" da acção externa).

Uma vez que o narrador utiliza o protagonista como personagem "reflectora", o leitor vai-o conhecendo à medida que a personagem se vai expressando, "abrindo". Contudo, e como já foi referido, o narrador intervém também na apresentação.

Logo na primeira frase o narrador diz:

> Er war im Schutz der Immunität, denn er war nicht auf frischer Tat ertappt worden (TH, 7, sublinhado nosso).

Enquanto a primeira parte serve para orientação do leitor (apesar da indefinição do pronome pessoal), a segunda provoca uma certa insegurança: que acto criminoso teria esse "Er" cometido. Tratando-se de tempos verbais narrativos, é acentuado o aspecto de acto cometido.

A dúvida só é dissipada com a informação do narrador:

> Er hatte nicht gemordet (TH, 7), ... nur leider hatte er nur in seiner Phantasie gemordet (TH, 8) e
> ... denn leider hatte er die Tat nicht getan, er hatte wieder nur geträumt (TH, 11, sublinhados nossos).

Com estes dados, o leitor já se pode aperceber da atitude narrativa predominante, e qual a posição do narrador em relação à personagem, expressa sobretudo pelo "leider" e "wieder nur geträumt": trata-se de um homem de pouca acção, vivendo mais os seus sonhos do que a realidade. O "wieder" aponta para um hábito e, com este dado,

o leitor está avisado de que não está presente um perspectivador que merece a total confiança do narrador, porque é

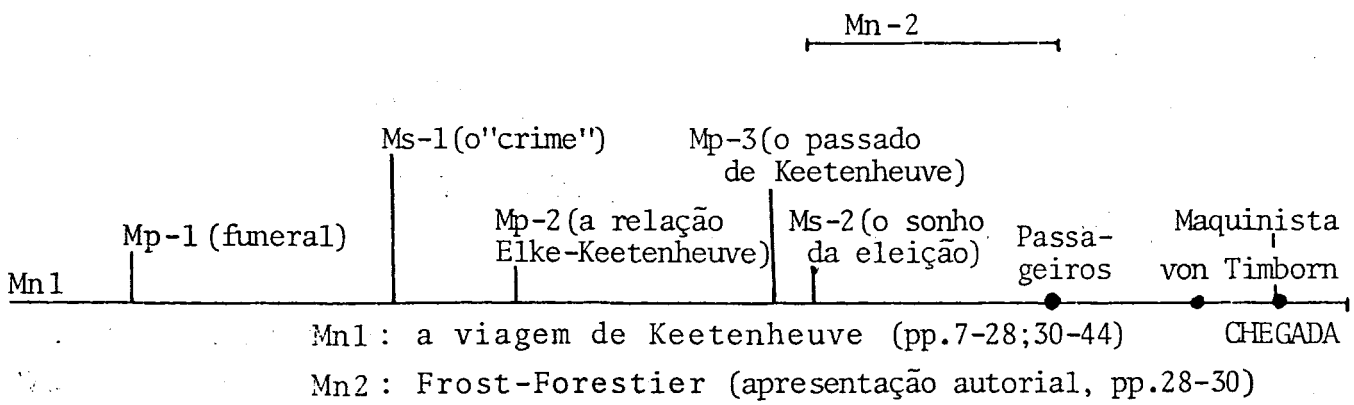
> ein Träumer von des Gedanken Blässe angekränkelt (TH, 8; os sublinhados correspondem a itálico no texto)[15].

Este aspecto do sonho, aliado a um grande número de frases interrogativas em discurso indirecto livre, manter-se-á durante todo o romance, realçando a diferença entre sonho e realidade, não se podendo esquecer que no sonho se realizam certas esperanças que ele vê goradas na vida real.

As "intrusões" do narrador relativas ao protagonista impedem a ilusão possibilitada pelo discurso indirecto livre e ainda mais pelo monólogo interior. Contudo, esta atitude é relativizada pela focalização ambígua, a que já nos referimos em 4.1..

A situação de partida para a personagem principal é a de um conflito interno entre um EU e ELES ("er" - "sie"), identificados primeiro como os colegas do seu grupo parlamentar, depois alargado a toda a sociedade de eleitores. O "Eu", cujo nome nos é revelado na segunda página do romance, é um "Gewissensmensch" (TH, 7), mas é visto pelos "sie" como um estorvo, um "Bazillus der Unruhe... ein Ärgernis" (TH, 7). "Sie" são vistos, por seu lado, como um "träger Parteibrei" (TH, 7).

Poderemos esquematizar o primeiro capítulo do segundo modo:



Mn - Mundo narrado

Mp - Mundo do passado (analepses)

Ms - Mundo do sonho

ESQUEMA 19

Este esquema mostra como a linha de Keetenheuve domina, e também a importância do mundo do passado e do sonho, pertencendo ambos ao domínio interior do protagonista. Nos outros quatro capítulos, Mp e Ms perdem o seu papel privilegiado, o que se justifica por um aumento da acção exterior (Mn).

A primeira analepse (Mp-1) é de curta extensão, tendo essencialmente duas funções:

1) serve de ponte para Ms-1, nomeadamente através da apresentação de uma figura de que Keetenheuve se lembra, o velho viúvo Possehl;

2) serve para dar mais indícios sobre Keetenheuve.

Para que o leitor possa compreender o desenvolvimento dos acontecimentos e as relações de Keetenheuve com as outras figuras, tão deficitárias sob um ponto de vista comunicativo, é preciso que conheça esta personagem; e isto é feito essencialmente através do seu passado. Não se trata de um "Entwicklungsroman", mas são dados a conhecer alguns dos traços mais característicos da evolução da personagem para se compreender a crise que atravessa no presente diegético.

Keetenheuve acaba de perder quem muito amava, ainda que à sua maneira: a sua mulher Elke. No funeral só está presente a Sra. Wilms, que lhe oferece um ramo de sécias, o que fizera também no dia do casamento. A sécia é uma flor comum nos cemitérios alemães, e o leitor familiarizado com a literatura alemã não deixará de se lembrar do poema de Gottfried Benn "Die kleine Aster".

Esta sequência do funeral oferece ao leitor uma informação (implícita) sobre a personagem: a sua tendência para a divagação; posteriormente essa informação será alargada à sua tendência para se refugiar na literatura. O leitor é mesmo informado de que o seu gosto pela literatura e pelos livros provocara uma dificuldade na relação entre Keetenheuve e Elke (TH, 9).

O narrador apresenta o protagonista como um sonhador:

> ... war der alte Keetenheuve geblieben (TH, 9)
>
> e
>
> ... wieder getrÄumt, am hellen Tage getrÄumt (TH, 11).

Mesmo a sua ligação com Elke não deixa de ser condicionada por esta sua característica (TH, 16). A dificultar a sua relacionação com os outros, é forçoso vê-lo também como um moralista, um "altmodischer Don Quichotte" (TH, 19), ou, nas palavras de um deputado, um "Menschheitsromantiker" (TH, 26). Moralista, idealista, intelectual - três características que são consideradas incómodas para os outros políticos e que vão estar também na causa de relações comunicativas frustrantes.

Keetenheuve pensa, reflecte, não é um homem de acção. E o seu pensamento é caracterizado como intelectual, com um excesso de reflexão, que acaba por lhe dificultar as suas tomadas de decisão.

A personagem é apresentada como <u>não</u> tendo cometido o crime a que se referira anteriormente. Esse crime dá-se no mundo interior da personagem:

> ... denn <u>leider</u> hatte er die Tat nicht getan (...) er hatte <u>gedacht</u>, statt zu <u>handeln</u>, es war <u>ewig</u>, <u>ewig</u> <u>das alte Lied</u> (TH, 11, sublinhados nossos).

Enquanto no primeiro passo,"handeln" abrange indistintamente acções interiores e exteriores, no segundo restringe-se a exte-

riores. A personagem é, deste modo, caracterizada como não propensa a agir na realidade presente. Os quatro capítulos que se seguem não modificam este estado, limitam-se a variá-lo em diversas situações.

Keetenheuve só agiu na sua fantasia. Mas é necessário ter em atenção a oposição "outrora-agora" para contextualizarmos correctamente as suas acções. São dados ao leitor alguns sinais que apontam para essa estratégia de leitura. Em primeiro lugar, é preciso ter em conta o seu estado de espírito perturbado pela morte de Elke, o que amplifica a sua tendência para a fantasia e para o devaneio intelectual. O "outrora" refere-se à posição que Keetenheuve assumira como deputado, como um lutador pelos seus sonhos de uma nova sociedade. Isto apesar de "ewig das alte Lied" implicar que já outrora possuia as características agora tão proeminentes.

O narrador estabelece uma outra comparação: no sonho ele age, realiza-se, mas na realidade o seu trajecto está carregado de "versagen", verbo repetido epiforicamente sete vezes (TH, 11), culminando com a referência ao casamento fracassado.

4.3.2. Keetenheuve e Elke

A relação de Keetenheuve e Elke é apresentada numa longa analepse, onde a personagem revê o seu trajecto, surgindo por vezes como hiponarrador da história de Elke. Elke aparece através da própria perspectiva - mas filtrada pela da personagem - e, em menor grau, através do narrador.

Neste "mundo do passado" há constantes referências à Alemanha nazi (como acontecerá também nos outros dois romances da trilogia). Elke é filha de um alto funcionário do NSDAP, que se tinha suicidado no fim da guerra, quando a filha tinha uns 14 anos. Tal como Emilia, em Tauben im Gras, ela tivera uma "schöne Kindheit" (TH, 14). Quando os pais morrem, Elke está escondida na floresta, onde assiste a uma total inversão de valores: os soldados alemães

(a raça ariana, superiora) são dominados e mantidos presos por dois soldados negros (raça inferior). Mas o racismo não a chegou a marcar. Ela vê os negros como "grosse schlaksige Burschen", com "lange schöne Schenkel" (TH, 13), fazendo-lhe lembrar Owen, atleta negro americano, que venceu nos Jogos Olímpicos de Berlim, em 1936.

O trajecto de Elke entre o final da guerra e o seu encontro com Keetenheuve não é referido. Encontram-se nas ruínas (os sinais de um passado concreto no presente, que deixarão marcas não só físicas, mas também psicológicas). O seu nome faz lembrar a Keetenheuve a mitologia germânica e o seu tratamento por Wagner: os deuses de Wagner, com as suas intrigas permanentes, encontram paralelos nos intriguistas nacional-socialistas, que deram a Elke uma infância feliz.

Estabelece-se uma relação de protector-protegida, dada a diferença considerável entre os dois (ele tem 38 anos, ela 16). Elke sente necessidade de um lar, Keetenheuve de uma mulher e de amor (que define com as palavras de Novalis "Appetit auf Menschenfleisch" (TH, 12)).

Da conjunção dos desejos de ambas as partes, surge o casamento, como desejo do estabelecimento de uma micro-sociedade comunicativa, com cooperação com sucesso. A diferença de idade e a maneira de ser de Keetenheuve - insensível aos desejos íntimos de Elke de protecção e companhia - tornaram-se num óbice a esta relação. Keetenheuve sente-se atraído por jovens (na diegese, esse tipo de relação será concretizado com Lena) e o narrador caracteriza-o de "Pädophilist" (TH, 184). A nível de amor físico não há problemas, como várias vezes é referido:

> Sie passten für die Liebe zusammen, doch nicht für das Leben (TH, 15),

ainda que, durante a relação física, se deixe levar por devaneios

da sua fantasia e por recordações do seu passado.

Um dos factores que vai impedir que a relação se torne "feliz" é o empenho idealista ("quixotesco", na perspectiva do narrador, "romântico", na de Korodin) com que se entrega à renovação da Alemanha no seio do seu partido, e também à sua relação intensa com a literatura. A actividade intelectual de Elke não se regia pelos mesmo padrões, o que levou a uma deterioração da relação. A agravar a situação, está o facto de Keetenheuve, como deputado, ter de se ausentar muitas vezes de casa. Elke precisa de muita atenção - e isso não acontece. Keetenheuve luta pela felicidade dos Homens, mas é incapaz de o fazer no âmbito de uma relação concreta.

Keetenheuve não percebe os problemas de Elke, não vê que a liberdade total (ideal) que ele deseja para si e para os outros, pode ser prejudicial; sozinha, Elke é incapaz de preencher o tempo. Ela começa a vê-lo como "Schullehrer", projectando nessa figura o moralismo rígido, baseado numa cultura livresca ("Elke hasste mit der Zeit Keetenheuves viele Bücher" (TH, 17)). Assim, de uma relação protector-protegida passa-se para uma relação de amor "sui generis", por parte de Keetenheuve, e amor/ódio, por parte de Elke, incapaz por sua vez de interpretar os gestos de Keetenheuve como gestos de amor. Sentindo-se "rival" dos livros, Elke - mulher "atraiçoada" - volta-se contra eles, procurando dessa maneira atingir o sujeito da traição, o seu marido.

Numa tal relação, as condições comunicativas não podiam ter sucesso, aliados ao facto de Keetenheuve ter dificuldade em dar expressão ao seu mundo interior. É, por exemplo, incapaz de explicar porque abandonou a Alemanha em 1933:

> ... sei denn einen unsichtbaren (Grund), einen jedenfalls nicht greifbaren (TH, 17).

Keetenheuve não é capaz de preencher o vazio à volta de El-

ke. Nesse "Ozean der Leere" (TH, 15) não chegam as "Umarmungen zwischen den Zügen" (TH, 19). A vida de Elke torna-se num inferno. Para reforçar este aspecto, "Hölle" é repetido oito vezes; em cada repetição é acrescentada uma especificação desse "inferno": a solidão, o aborrecimento, a falta de interesse, a ida ao cinema, o vazio, a eternidade sentida como tormento, a vida vegetativa. Vida negra, oposta à luz que usufruira durante o período do nacional-socialismo, como o narrador aponta através duma expressão em itálico (TH, 14 e 19).

Para encontrar um sentido nesse vazio Elke procura o contacto humano em Wanowski, mulher ligada ao nacional-socialismo, que Keetenheuve vê como chefe das Tríbades. Esta figura só nos é apresentada pelo deputado, pelo que o leitor terá de tomar as suas precauções, pois a perspectiva de Keetenheuve sobre essa figura não é objectiva. Segundo ele, é ela a culpada directa da morte de Elke, o que lhe permite assim uma ilibação parcial das suas culpas. No seu sonho, ele assassina Wanowski, atraindo a si as culpas desse acto, ainda que essa morte não seja mais do que a vingança de um crime cometido. Mas, na realidade, o leitor pode estabelecer um paralelo entre a morte e a culpa: por um lado, no sonho ele mata a que considera sujeito de um crime; por outro lado, o leitor apercebe-se de que ele é bem mais culpado da morte de Elke do que a Tríbade[16]. Nesta, Elke sentira o calor humano e a protecção que Keetenheuve não lhe dera, apesar de a amar. O narrador mostra lapidarmente essa contradição da personagem:

Er liebte sie. Er liess sie fallen (TH, 21).

Certos críticos, como Schütz, estabelecem uma relação entre Wanowski e o nacional-socialismo, vendo esta figura como a representante do poder irracional daquela ideologia. No texto, ela representa, de facto, tudo o que Elke perdeu: a casa paterna, a voz do pai

e da mãe, as festas com os antigos combatentes, como o leitor é informado numa expressão em itálico, com a repetição anafórica de "sie war", através da perspectiva de Elke, que o narrador recupera do passado (TH, 19).

Pelo pouco que nos é narrado, a comunicação entre as duas é mais conseguida do que a entre os membros do casal. É o oposto do discurso de Keetenheuve, que Elke sente como

> ... entsetzlich, bedrückend, fliessend, sprudelnd, nie zu fassen (TH, 20).

A entrega a Wanowski é ligada a uma atitude de vingança de Elke (expresso pela repetição de "rächte sich" seis vezes num dos passos em itálico, p. 20); vingança de que ela será sem dúvida o sujeito, mas simultaneamente vítima, pois entregando-se à tríbade, torna-se ela mesma numa tríbade. Esta entrega lésbica é uma reacção a um amor não correspondido. Há um paralelo entre a sua entrega a Wanowski e a "actividade literária" de Keetenheuve. Será interessante analisar a origem da focalização que tem Wanowski como objecto. Para tal, comparemos dois discursos que a tematizam:

> ... stramm wölbte sich das Gesäss, die überhöhten, mit Watte gepolsterten Schultern waren ein Gleichnis des Penisneides... (TH, 10)
>
> ... so konnte sie die gepolsterten Schultern zeigen, den prallen Arsch in der Männerhose, die Zigarre als letztes Glied noch im Mund... (TH, 20).

As semelhanças dos dois tipos de discurso são muito claras. Parecem ter ambos o mesmo ponto de origem, pela constância temática, variada só nos termos e situações utilizadas. A primeira citação é perspectivada por Keetenheuve, o que leva a concluir que a origem da segunda também é ele. Ao transferir as suas culpas para algo fora de si mesmo, Keetenheuve evita questionar-se e compreender a sua

relação com Elke, sendo incapaz de perceber o tribadismo dela[17], incapaz de ver que foi o isolamento a que ele a votou que a levou a dar aquele passo. Enquanto Keetenheuve se entrega a uma luta quixotesca pela Humanidade, falha a sua missão no concreto, na sua relação com Elke, deixando-a "in Verzweiflung verfallen" (TH, 21).

"Assassinando" Wanowski no seu sonho, o protagonista torna claro que há uma dicotomia não resolvida no seu interior: as suas agressões "criminosas" são o oposto das ideias pacifistas e anti-violentas que defende[18].

O narrador aproveita esta sequência para caracterizar uma figura colectiva, constituída pelos "vizinhos":

> ... kesse Väter mit höhnischen Grinsen wie gesättigte Raten... (TH, 20)
>
> Die kessen Väter töteten sie (TH, 20-21),

que Keetenheuve liga a atitudes de intolerância, de rigorismo moral hipócrita, de prazer sádico na derrocada daqueles que são caracterizados por um sinal de diferença.

Mas também aqui, Keetenheuve encontra um objecto onde pode projectar as suas culpas, ilibando-se a si próprio.

Apesar de morta, Elke surge como um "leitmotiv", acompanhando o trajecto interno da personagem e concretizado na fotografia que tem dela no gabinete e que depois leva consigo, inclusivé quando se entrega a Lena. Esta figura tem dois aspectos semelhantes a Elke:

- é muito jovem;
- é desenraizada;
- tem também uma relação de tipo lésbico, segundo julga Keetenheuve, ao observar a relação dela com Gerda, do Exército de Salvação (TH, 135-137; 141-183; 183-186). O leitor é informado que ambas se tinham ligado, devido à incompreensão da sociedade: esta não aceita Lena como aprendiz de mecânica por ser mulher e quando pede

boleia é automaticamente tida por prostituta.

A relação Lena-Keetenheuve torna-se assim uma variante da relação Elke-Keetenheuve. O lesbianismo em ambos os casos é resultado da opressão do meio exterior, quer seja exercido por um indivíduo (Keetenheuve é um opressor sem o querer ser) ou colectivo. Voltaremos mais tarde a esta relação.

Na continuação do preenchimento de um tempo onde a personagem não tem acção exterior, o leitor vai continuar a conhecer o presente e o passado de Keetenheuve. Em muitos dos seus devaneios espirituais - quer durante a viagem, quer depois em Bona - surgem temas do domínio sexual, além da relação Wanowski-Elke: as bandeiras surgem como prostitutas amarrotadas (TH, 23), as camas "Kopulationsbetten" (TH, 35), a homossexualidade masculina que a sociedade vê como uma "perverse Veranlagung" (TH, 48), o hermafrodita (TH, 87), a masturbação (TH, 109; 129), "Knabenlüsternheit" (TH, 119), "... sehr netter chinesisch-portugiesischer Hintern" (TH, 123), o amor ligado à família e à prostituição ("Wat für 'ne Wolke von Weib..., dreissig Piepen, die Olle macht's Sonntag umsonst" (TH, 144)), o que pensa da rapariga a quem Keetenheuve dá o seu voto num concurso de beleza ("... und die Vorstellung, mit ihr im Bett zu liegen, war nicht unangenehm" (TH, 146)). Por outro lado, a atenção do protagonista é atraída pelo meio da prostituição, pelas lojas de objectos eróticos (TH, 132, 180, 183), por mulheres adolescentes e mesmo quando vê um rapaz muito bonito, pensa que se ele fosse rapariga não se importaria de ir com ela até ao rio (TH, 128). Estes e muitos outros exemplos revelam uma concentração no domínio sexual, apontando mesmo para um certo grau de caso patológico[19]. De facto, o trajecto de Keetenheuve é marcado por duas obsessões, como se verá ao longo desta análise: a política e o sexo.

Mas é importante ter em conta que na origem das referências

ao mundo do sexo está a visão de um homem, que surge como alguém que não se consegue realizar em nenhum domínio, nem sexual, nem social, nem intelectual. É, assim, a visão de um falhado. Muitos críticos menosprezaram este aspecto e criticaram o romance pelas suas "obscenidades"[20], não tentando perceber as razões que levam a uma tão grande concentração no domínio sexual.

No fundo, este domínio temático é uma projecção da sua incapacidade de realização, de se encontrar e de se integrar. Keetenheuve é um homem totalmente solitário. A sua entrega obsessiva permite-lhe ir adiando o momento em que terá de se confrontar consigo próprio. Nem a instituição "casamento" nem a instituição "política" conseguem trazê-lo ao homem, à comunicação sem o intermédio do Homem. Despreza o povo - por quem luta: despreza o amor que as massas nutrem pelas "bandeiras", com toda a carga conotativa deste termo, ligado ao conceito do dever[21], o "immer Dabeisein" (TH, 24). Keetenheuve pergunta-se quem é o povo, esse "simplifizierender Plural" (TH, 35), através do pronome interrogativo "wer". A "wer (war)" contrapõe-se o uso anafórico variado de "war es/war er/waren" e de uma enumeração de possíveis características, cada uma indicando uma característica do povo: trabalha, paga ao Estado, quer viver à custa dele, vocifera e consegue assim arranjar-se (TH, 35-36). As inúmeras repetições reforçam, por um lado, a ideia ou a dúvida que pretende ser veiculada, por outro lado, parece ser um sinal ao narratário (e aos leitores), para que se questione também sobre esta matéria. Keetenheuve caracteriza o povo pela sua intolerância face ao diferente (TH, 136), a sua passividade ou submissão ao destino (TH, 157). O povo pouco mais tem que escolher do que a forma de "ditadura" sob a qual quer viver (TH, 173).

O partido tão-pouco lhe oferece o apoio de que necessita para se realizar, como várias vezes é referido (TH, 7, 26, 27, 48,

62, 67, 159 e seguintes). Ligado a esta sua relação também difícil, situa-se o segundo sonho: o de um comício eleitoral, onde ninguém o recebeu. Ele tem medo de não ser reeleito. Sente que é só no partido que consegue fazer algo, lutar contra as injustiças, ainda que consciente da quase total ineficácia. Mas, depois de perder Elke, perder também o SPD, seria desligar-se do mundo, uma vez que as suas relações individuais se situam no abstracto.

Keetenheuve revê o seu passado, quando era jornalista em Berlim[22]. Nessa altura, recusa o compromisso com o regime nacional-socialista e abandona o país, fugindo para o Canadá. Já aí se questionava sobre as suas atitudes:

> nur nicht teilhaben, nur die Hände in Unschuld waschen, ist das genug? (TH, 33).

Nesta pergunta que Keetenheuve dirige a si próprio, o leitor pode tirar conclusões sobre o seu emissor: Keetenheuve foge de uma luta activa (o seu contraponto, também apresentado, é Erich, sindicalista activo na luta anti-fascista, razão pela qual morrera, tal como somos informados numa hiponarração (TH, 31)). A dualidade das suas atitudes é uma das suas características principais, o que justifica o permanente diálogo entre as suas "duas almas". Agora é deputado, mas não é como os outros: tem os olhos bondosos, como o narrador informa numa das suas intromissões (TH, 33), luta por ideais, além de viver a literatura, a tal ponto que imagina que viajam com ele figuras literárias como Cagliostro, Hagen e Kriemhild (TH, 34). No mesmo combóio viajam outros políticos, dos quais sobressai Von Timborn: só falam de restaurantes e comentam sobre um manequim que passara no corredor da paragem. Estes colegas, de facto, não parecem ter nada a ver com Keetenheuve - pelo menos na sua perspectiva.

4.3.3. Keetenheuve e as figuras de Bona

Com a chegada a Bona, inicia-se a primeira apresentação de uma série de figuras que servem de contraponto a Keetenheuve e que constituem a "paisagem urbana e política" de Bona.

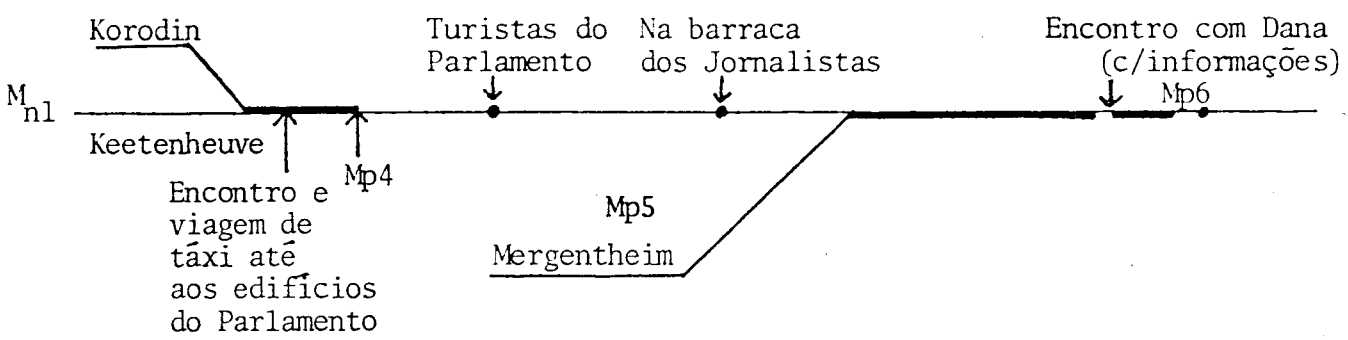
A acção diegética começa a progredir com a chegada a Bona, vista como uma "Elephantiasis arabum" (TH, 39); o leitor seguirá agora essencialmente o mundo do presente narrado - as analepses e os sonhos são em número mais reduzido e ligam-se ao que acontece na diegese.

Para melhor contextuar espacio e temporalmente a relação de Keetenheuve com essas figuras, apresentamos a seguir os esquemas dos capítulos que têm Bona como palco da acção, e que continuam o esquema 19.

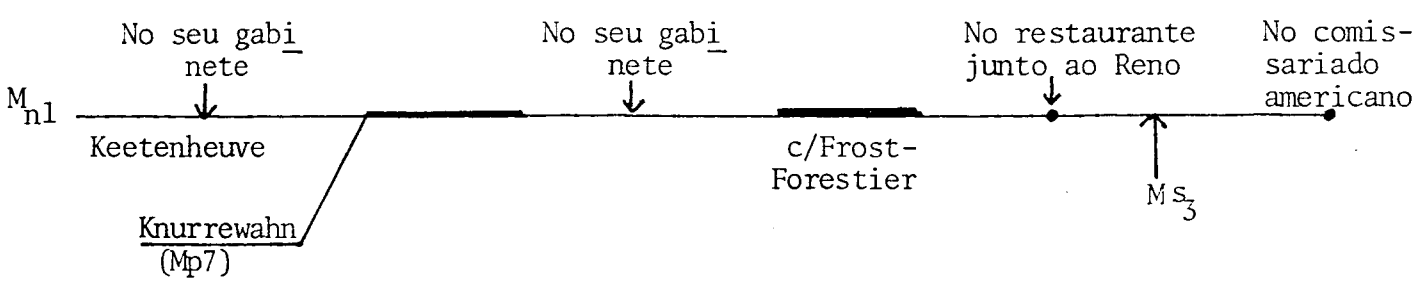
ESQUEMA DOS CAPÍTULOS QUE TÊM
BONA COMO PALCO DE ACÇÃO (II, III, IV, V)

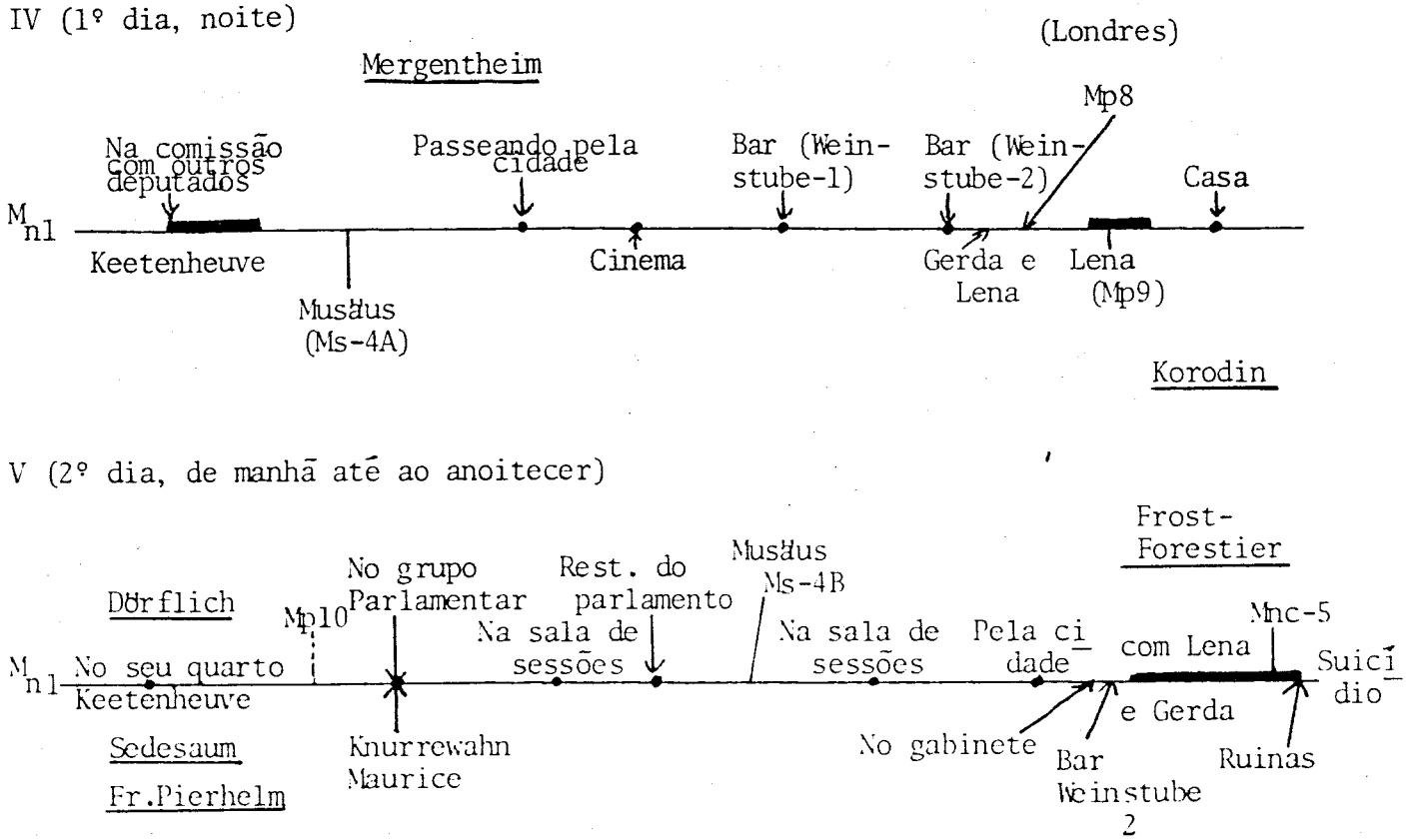
——— linha da personagem/figura
━━━ Keetenheuve com outra figura

II (1º dia, de manhã)



III (1º dia, manhã, hora do almoço, meio da tarde)





ESQUEMA 20

Quatro figuras "acompanharão" a personagem principal nos quatro capítulos de Bona: o deputado da maioria parlamentar CDU/CSU, católico praticante, Korodin; o chefe do grupo parlamentar do SPD, Knurrewahn; o jornalista Mergentheim e um alto funcionário do Governo, Frost-Forestier. Quando dizemos "acompanharão" não queremos dizer que haja um contacto directo ao longo dos capítulos. Mas estarão presentes quèr em encontros, quer em focalização interna de Keetenheuve, também lhes sendo atribuída a perspectiva e a voz por parte do narrador em pequenas microsequências.

a) Korodin:

O narrador dá uma certa importância a esta figura como contraponto quer de Keetenheuve, quer da hierarquia da Igreja, quer de outros deputados (segundo a perspectiva de Keetenheuve, Korodin é o único deputado que, de facto, ouve todos os discursos atentamente,

enquanto outros escrevem cartas ou pensam em outras actividades (TH 166).

Korodin é caracterizado por "rezar", como um "leitmotiv" que surge quando Korodin está sozinho (TH, 47 e 148-149), sendo a sua oração apresentada em monólogo interior. A sua relação com Keetenheuve é dominada pela sua intenção de o converter ao bom caminho, isto é, ao caminho da maioria.

Como Keetenheuve, também Korodin está imbuído de um espírito missionário, ainda que os seus pontos de vista sejam diferentes.

Também gosta de ler, mas os seus autores preferidos situam-se num campo muito diferente ao de Keetenheuve: Bernanos e Bloy. A leitura que faz também deste autor não se identifica com a do bispo da sua diocese. Korodin lê-os com o espírito do cristianismo original, o bispo, segundo as ideias da Igreja oficial.

Korodin não utiliza os veículos oficiais (contrastando com Dörflich), mas os transportes públicos. De certa maneira, cultiva esta "fachada" de homem do povo, apesar dos seus dois automóveis na garagem, dando cheques aos padres-trabalhadores (que julga imbuídos do mesmo espírito que Bernanos e Bloy). A própria Igreja não deixa de criticar nele certas "tendências vermelhas" (TH, 49). De origem abastada, tem uma família que o "cansa": a mulher entrega-se a orgias[23], e os filhos são egoístas e selvagens. É político por incapacidade de administrar empresas (a dele tinha-lhe sido retirada), frequenta igrejas e gosta de passear pelos cemitérios. Através desta figura, o narrador indicia o que se passa no CDU/CSU e especialmente na relação deste partido com a Igreja Católica, desde cedo aliado desta coligação.

Tal como Keetenheuve, é uma personagem com conflitos internos, mas contrariamente àquele, tem fé, o que lhe serve como orientação para as suas acções.

Korodin é uma das figuras que entra em situação comunicativa diegética com Keetenheuve.

O primeiro encontro, a nível diegético, é algo embaraçoso para ambos os interlocutores, pelo que a realização feliz da comunicação está, desde o início, comprometida. Para marcar o embaraço de Korodin, o narrador cede-lhe a perspectiva: o encontro com Keetenheuve é interpretado como um castigo ou como uma oportunidade de prosseguir os seus intuitos da conversão de Keetenheuve. As suas réplicas têm marcas da oposição entre os dois. Korodin simpatiza, até certo ponto, com Keetenheuve, por saber que é um homem que luta por ideais.

Neste encontro, Korodin não sabe como se comportar, se deve ou não apresentar as condolências a quem evita mostrar o que acaba de lhe acontecer (não publicitando esse facto, indicia o seu desejo de não ser "perturbado" pelo lado público, quanto a este facto do seu foro pessoal).

Mas o embaraço deste encontro tem ainda outra razão: não é bem visto que deputados de fracções diferentes passeiem juntos. Korodin refere-se à história da praça onde se encontram:

> "Wir stehen hier auf einem Gräberfeld aus fränkisch-römischer Zeit" (TH, 49).

Esta réplica, além de mostrar os conhecimentos históricos de Korodin, tem uma função fática, a de estabelecer um contacto com Keetenheuve. Mas Korodin apercebe-se do que a sua frase pode levá-los a assuntos que não lhe interessa ali discutir. Assim, aborda sem subterfúgios o tema que lhe interessa:

> "Können Sie Ihre Haltung nicht ändern?" (TH, 50),

frase que mostra, por um lado, a sua intenção manipuladora[24] e, por outro lado, que ele acredita ser o seu ponto de vista ideológico o correcto, desejando, portanto, "melhorar" o outro, que, por ser um

idealista, é visto como passível de conversão. Até ao momento deste encontro, todas as tentativas sairam goradas. O facto de Keetenheuve retomar a primeira réplica de Korodin para responder à segunda, implica que Keetenheuve não acredita no "bom caminho" de Korodin. A réplica de Keetenheuve ("Ich will kein neues Gräberfeld") é suficientemente ambígua para que Korodin a interprete segundo o seu ponto de vista, que não é coincidente com o de Keetenheuve. Segundo a CDU/CSU, a política armamentista (em debate no Bundestag) deve ser vista como uma força persuasiva para evitar outros perigos maiores.

A comunicação que se gera entre os dois não se pode tornar "feliz", move-se num nível de generalidades, facilmente utilizadas pelo outro interlocutor, i. e., nenhuma das partes está interessada num movimento de encontro: Korodin quer trazer Keetenheuve para o seu campo, sem concessões da sua parte; Keetenheuve não pretende manipular Korodin, mas limita-se a atacar a posição defendida pelo partido no poder, de que Korodin é um paradigma.

Na apresentação do diálogo pelo narrador, cada réplica é separada da seguinte por várias linhas em discurso indirecto livre (dois na perspectiva de Korodin, um na de Keetenheuve), finalizando com uma analepse. A estratégia narrativa aponta mais para os trajectos interiores das ditas personagens, do que para o diálogo propriamente havido. Um destes espaços entre as réplicas é preenchido por uma analepse de Keetenheuve. Nesta analepse, Keetenheuve lembra-se do momento em que abandonou a Alemanha e viu em Frankfurt uma marcha com muitas bandeiras, em que todos participavam ("alle, alle", TH, 52); indirectamente, Keetenheuve culpabiliza o povo por ter favorecido o início do período negro que foi o nacional-socialismo.

No diálogo e nos momentos que se seguiram - a viagem de táxi até aos edifícios do Parlamento - não houve mudança nos interve-

nientes.

Voltamos a encontrar esta figura na sessão da comissão parlamentar, com que se inicia o 4º capítulo. Não há uma situação comunicativa entre os dois em particular, mas o narrador volta a referir a esperança de Korodin em conseguir converter Keetenheuve (TH, 101). Nesta sequência, Korodin é essencialmente visto por Keetenheuve; assim, a comparação valorativa entre Korodin e os deputados do SPD Heineweg e Bierbohm é da sua responsabilidade: segundo ele, a única diferença que os separa é estarem em partidos diferentes, no fundo, os três representam o "Schrebergartenglück der Arbeiter" (TH, 107). Por outro lado, Korodin é também apresentado como uma variante de Keetenheuve, não só como contraponto: também ele está cheio de hesitações, também não parece ter uma meta, como diz num monólogo interior ("Ich habe kein Ziel", TH, 149), contrastando com a ideia de Keetenheuve de que a fé católica lhe servia de orientação.

b) Mergentheim, Knurrewahn e Frost-Forestier

A mesma dificuldade comunicativa vamos encontrar em outras figuras, ainda que nos casos a observar, a dificuldade parta essencialmente de Keetenheuve e não dos outros interlocutores: Mergentheim, Knurrewahn e Frost-Forestier.

Mergentheim é jornalista, representante de um dos mais conceituados jornais em Bona. Tinha trabalhado juntamente com Keetenheuve no Volksblatt. Representa, na economia do romance, uma possibilidade de trajecto que Keetenheuve recusara: a de aceitar a colaboração com o regime nacional-socialista, mais por oportunismo do que por convicção. Adapta-se às circunstâncias, ao poder, mas também sabe ver quando é necessário uma mudança de atitude: assim, consegue escapar à prisão no pós-guerra e ser alguém na reconstrução da R.F.A..

A relação Keetenheuve-Mergentheim é, portanto, de longa data, o que faz com que as analepses referentes a esta relação abranjam dois períodos:

- até 1933, data em que Keetenheuve abandona o "Reich";
- a partir de altura não definida depois do regresso de Keetenheuve à Alemanha e a sua eleição como deputado pelo SPD, o que só pode ter acontecido em 14 de Agosto de 1949.

No primeiro encontro entre os dois, Mergentheim vê o seu interlocutor com alguma desconfiança, porque receia que Keetenheuve o venha censurar pelo seu trajecto pós-1933. Mas, vendo que não era esse o caso, a relação melhorou; a dado momento, a relação começou no entanto a deteriorar-se, especialmente por causa da atitude de Elke num baile.

Tal como Korodin, não sabe se deve ou não dar as condolências a Keetenheuve. A táctica de Mergentheim é diferente da de Korodin, uma vez que as suas estratégias são diferentes. Enquanto Korodin pretende a "conversão" de Keetenheuve, Mergentheim pretende somente convencer o deputado a adaptar-se às regras do jogo, isto é, aconselha-o a ter mais pragmatismo do que idealismo. Ou, para utilizar uma expressão que Koeppen usa relativamente à função do escritor na sociedade, a atitude de Cassandra utilizada por Keetenheuve ("wer wird auf Kassandra hören", (TH, 27)) não é bem vista por Mergentheim e pelos meios do poder. Mergentheim deseja ajudar aquele "armer Kerl" (TH, 63), desenraízado, cheio de boas intenções.

O tipo de diálogo entre Mergentheim e Keetenheuve tem características diferentes daquele a que assistimos entre Korodin e Keetenheuve. O ponto de partida é semelhante - ambos iniciam o diálogo com uma observação - ainda que a função seja diferente: a observação de Mergentheim ("sieh dich vor", (TH, 63)), contendo um verbo que

expressa uma "manipulação com intenção de advertir"[25], indica neste contexto que o conflito Keetenheuve-sociedade política não é favorável ao primeiro. Ao aviso de Mergentheim segue-se uma abertura progressiva do seu "jogo", enquanto Keetenheuve se limita a obter algumas informações: - "Ach, er war gar nicht neugierieg" (TH, 64). Esse "Ach" pode indiciar uma crítica do narrador à sua personagem pela sua ingenuidade. Mas apesar de não mostrar muita curiosidade, não quer respostas ambíguas, como as dos oráculos das pítias ("Spiel nicht die Pythia", (TH, 64)).

Nesta conversa surge mais uma informação sobre o ambiente político: para se calar um "inimigo", vale mesmo a calúnia; e certa imprensa ajuda[26]. O próprio Mergentheim refere a táctica de Hitler: a calúnia muitas vezes repetida acaba por se tornar uma verdade pública. Aponta também um outro aspecto que caracteriza o panorama da política de Bona: várias pessoas que tiveram boas ligações com os nacional-socialistas não tiveram dificuldades, mas os que foram activos na luta anti-fascista no exílio tiveram, por vezes, problemas[27]. É, na óptica de Mergentheim, essa a razão por que muitos deputados retiraram dos seus "curricula vitae" as referências às actividades na resistência. Uma das acusações frequentes era a de terem servido em exércitos estrangeiros contra a Alemanha. Mergentheim alude à hipótese de também contra Keetenheuve se poder vir a utilizar tal tipo de acusação - e como o narrador informa que o pacifismo e o seu anti-militarismo foram coerentemente seguidos, essa informação aponta para um eventual uso da calúnia para destruir Keetenheuve. Por trás do "Sei du friedlich" (TH, 67) esconde-se um aviso de Mergentheim, que também lhe diz:

Du verlierst. Du verlierst mehr, als du ahnst (TH, 67).

O aviso está dado, Keetenheuve não o tem em grande conta. O seu mundo não se rege pela realidade, mas pelas ideias. Keeten

heuve revela neste diálogo também a sua "comodidade" e preguiça. O leitor percebe mais facilmente o aviso do jornalista: recusa o oportunismo deste, mas não se pode identificar com as tomadas de posição (ou melhor a recusa destas) por parte do protagonista.

Ao sair do gabinete de Mergentheim, encontra outro jornalista, Dana. É uma curta sequência, mas é essencial para fazer avançar a acção: Dana dá a Keetenheuve informações que podem ser utilizadas pelo seu grupo parlamentar. Será essa informação que estará na base da conversa entre o deputado e o líder do SPD, Knurrewahn,e que passamos a analisar.

O narrador fornece algumas informações sobre esta figura. De origem modesta, foi subindo na hierarquia do partido. Ferido na 1a. Guerra Mundial[28], consegue sobreviver, mostrando grande coragem e força de vontade. É um "nationaler Mann" (TH, 77) e defende as teses da reunificação da Alemanha. Mas - e aqui é o oposto do protagonista - é mais pragmático que idealista. Por isso defende a existência de um exército democrático, patriótico, o que Keetenheuve não pode aceitar por achar impossível haver generais que pensem democraticamente. Na focalização de Keetenheuve, Knurrewahn perdeu os seus ideais, já não consegue entusiasmar; pretende ser como alguns políticos reformadores (Keetenheuve compara-o a Arndt, a von Stein, a Hardenberg. É um homem de acção, com pouco tempo "... für private Lektüre" (TH, 79)).

A situação comunicativa não é apresentada cenicamente. O conteúdo da conversa entre os dois políticos é a questão do rearmamento, da remilitarização da Alemanha, política defendida pela maioria no poder. No seio do partido de Knurrewahn, há uma oposição a estes planos, por inviabilizarem a reunificação da Alemanha. A estratégia deste partido é criar um exército ("Volksheer" TH, 82), de

pois da reunificação. Keetenheuve discorda da política do seu partido, uma vez que considera todos os generais "... sowieso beschränkten Verstandes" (TH, 80); e defende uma renúncia radical às forças armadas:

> Keetenheuve war für reinen Pazifismus, für ein endgültiges Die-Waffen-Nieder! (TH, 82),

utilizando uma palavra de ordem de Bertha von Suttner, de antes da 1a. Guerra[29]. É no meio desta tensão política que Keetenheuve é convocado por Frost-Forestier para almoço: o deputado vai preparado para a luta, já anunciada por Mergentheim.

Tal como Knurrewahn tem traços de uma pessoa real, também Frost-Forestier apresenta alguns traços do General Gehlen[30], o que, contudo, não permite uma identificação. A figura de Frost-Forestier já fora apresentada pelo narrador no final do 1º capítulo, onde surge quase como um "homem-máquina"[31]. O narrador dá uma grande importância à ligação desta figura à técnica, através da enumeração de muitos aparelhos: "Wecker" (TH, 27), "Knipsen und Schalten", "Funkkasten", "Kaffemaschine", "Boiler", "Brause", "Reck" (TH, 28), "elektrischer Rasierapparat", "Dose", "Radio", "Patentklappe eines hygienischen Eimers", "Kombinationsschloss eines Panzerschrankes" (TH, 29), "Tonaufnahmegeräte", "eine winzig kleine und eine grössere photographische Kamera" (TH, 30). A contrastar com toda esta tecnologia, está a sua taça com a efígie de Frederico, o Grande[32], com a asa quebrada. O próprio nome está ligado a uma certa frieza, que pode ser ligada à técnica (Frost).

Estas propriedades são claramente opostas às de Keetenheuve. Enquanto este é levado a orientar a sua acção por ideais humanos, Frost-Forestier "eiferte den elektronischen Gehirnen nach" (TH, 28), é um homem de acção pouco propício a sonhos e reflexões abstractas.

O almoço tem lugar na cantina do ministério. Trata-se de uma táctica de Frost-Forestier. Keetenheuve é conhecido pelas suas tendências gastronómicas[33], por isso, convidá-lo a comer num sítio com a fama de má cozinha serve para mostrar que Frost-Forestier não o considera como alguém de grande importância.

Num discurso indirecto livre - apresentado graficamente em itálico - Keetenheuve focaliza Frost-Forestier, nomeadamente algumas das suas características, que ele conhece do tempo anterior à diegese: a sua incorruptibilidade (a que o focalizador liga a personagem histórica de Robespierre) e a sua homossexualidade ("latriniert mit Landsern", (TH, 88)). o que será confirmada diegeticamente, quando Keetenheuve o vê nas ruínas com o aprendiz de padeiro (TH, 185).

Segundo Erhard Schütz, a figura tecnocrático-homossexual de Frost-Forestier é um indício do apagamento tecnocrático do sujeito burguês[34]. Não podemos partilhar completamente desta opinião: sem dúvida que a tecnocracia representa um apagamento do sujeito burguês, mas o mesmo não podemos dizer da homossexualidade. Se é apagamento ou não depende dos contextos sócio-históricos concretos. Na homossexualidade de Frost-Forestier vemos mais um indício de uma dupla moral do que do apagamento a que se refere aquele estudioso: a moral oficial, da maioria cristã-conservadora, e o amoralismo pessoal.

O leitor é informado da temática da conversa havida durante a refeição: "Geschichten von Klassenkampf und von der Hierarchie" (TH, 87). Essas histórias fazem parte da estratégia de Frost-Forestier para preparar o seu interlocutor para a verdadeira razão do encontro: afastá-lo da cena política activa, através da atribuição do posto de embaixador na Guatemala, uma república de esquerda não comunista, "ein Experiment" (TH, 89), como Frost-Forestier vê a situa

ção[35]. Essa "oferta" representa para Keetenheuve uma possibilidade de fuga dos seus problemas, ainda que o advérbio "vielleicht" modalize essa sua primeira reacção.

Este convite indicia que a maioria preferia ver afastado aquele deputado. Para Keetenheuve, esta oportunidade não deixa de trazer certas vantagens, nomeadamente a de se poder entregar à literatura, representada, a nível textual, para além das inúmeras referências e citações de autores, na tradução de "Le beau, navire", de Baudelaire. Guatemala representa a morte do Keetenheuve lutador. Este tema ganhará importância no trajecto interior do protagonista, sobretudo durante a noite, como se nota na utilização do "leitmotiv" "Nacht. Nacht. Lemuren" no final do III e V capítulos.

O leitor, com as informações que lhe são dadas, apercebe-se rapidamente das intenções de Frost-Forestier, o que lhe dá a possibilidade de constatar através de Keetenheuve, a impotência do indivíduo perante a máquina do poder. Frost-Forestier surge como uma lémure, uma figura mitológica que representa as forças da escuridão, os espíritos dos mortos maus.

Mais tarde, enquanto Keetenheuve faz amor com Lena, vem-lhe ao espírito Frost-Forestier perante um mapa-mundo, apontando para o Reno e dizendo "Dort liegt Guatemala" (TH, 189), o que, na continuação do que fora a linha de pensamento do protagonista até aí, implica que ali está a morte. Para Keetenheuve, Frost-Forestier é um "entlarvter Teufel" (TH, 161), um Mefistófeles cujas estratégias foram fáceis de perceber, a ele que também se liga ele próprio àquela personagem goetheana:

> ... selbst wer das Gute wollte, wurde leicht zu einem anderen Mephistopheles, der stets das Böse schafft (TH, 72),

numa clara inversão do Faust, de Goethe, onde se lê "... Die stets

das Böse will und stets das Gute schafft".

Este Mefistófeles garante-lhe o posto de embaixador na Guatemala, independentemente do que vier a acontecer. O leitor sabe, no entanto, que nada irá acontecer, porque a "luta" de Keetenheuve já foi minada. A iniciativa de Frost-Forestier ganha, deste modo, um carácter de prémio de consolação.

4.3.4. Outras figuras

As outras figuras que surgem no romance têm papéis muito secundários, surgindo poucas vezes, ilustrando diferentes tipos de políticos. São vistas na perspectiva limitada do protagonista, com poucas interferências do narrador. Trata-se essencialmente dos deputados Heineweg e Bierbohm, do SPD, Sedesaum e a Sra. Pierhelm, do CDU/CSU, e do deputado independente, ex-CDU, Dörflich.

Os nomes dos deputados do SPD apontam para algumas características típicas alemãs da época: o consumo da cerveja (que Koeppen já tematizara no romance anterior) como fomentadora de um certo nacionalismo, e o clima cultural, na altura hostil a Heine (Heine weg)[36]. Para Keetenheuve (e para a instância que baptizou aqueles dois deputados) são espíritos de pequeno alcance, "kleine Spieler" (TH, 103), favorecem o "Schrebergartenglück" (TH, 107), são "Routiniers der Ausschüsse, Befehlsempfänger" (TH, 166), "rechthaberisch und klein" (TH, 178). E, como não podia deixar de ser, não vêem com bons olhos o seu colega. Por duas vezes o olham repreensivamente (TH, 101 e 173).

Quanto aos deputados do CDU/CSU - exceptuando Korodin - também não temos mais do que caricaturas. A Sra. Pierhelm, tal como um autêntico cais ("Pier") das donas de casa, repete tenazmente os direitos desse tipo de eleitores:

> Wir Hausfrauen dürfen nicht, wir Hausfrauen müssen, wir Hausfrauen vertrauen (TH, 152).

Por seu lado, Sedesaum aparece também, tal como a sua colega, através de uma repetição tripla do assunto que lhe interessa, neste caso "Christ und Welt" (TH, 170). Só que imediatamente a seguir, aparece uma interrogação "Christ und Vaterland?", da perspectiva/voz interior do protagonista. Com esta mudança, Keetenheuve estabelece uma ligação com a política nacionalista de antes de 1945, como já acontecera noutra parte do texto, ligado, indirectamente, a Korodin.

Dörflich é visto como um representante mais directo da ideologia nacional-socialista no presente, a tal ponto que o próprio CDU o expulsou das suas fileiras. O seu discurso apela aos sentimentos nacionalistas do povo alemão[37], que estariam bem em qualquer discurso nazi:

> Grundsätzliche Gegnerschaft, deutsche Grundsatztreue, Feind bleibt Feind, Ehre bleibt Ehre, Kriegsverbrechen nur auf Feindseite, Ehrenerklärung dringend notwendig (TH, 170)

Note-se, contudo, que este relato do discurso é feito por Keetenheuve, o que pode significar uma coloração nazi mais forte do discurso. Mas a essência do discurso deve corresponder à verdade - e torna plausível a sua expulsão pelo partido.

E na sua loja de lacticínios cheira mal tal como já em Tauben im Gras, na loja da merceeira racista. Em ambos os textos aparece o termo "Käseglocke" (TG, 133 e TH, 154).

Estas figuras são demasiado modelares[38] e não muito realistas, o que, segundo Zeller, diminui um pouco a força da sátira[39]. Por outro lado, não podemos concordar com a interpretação de Schütz, segundo a qual todas as figuras são projecções de Keetenheuve[40]. Não se trata de projecções, mas de focalizações, o que não obriga o leitor a ver o focalizado como uma imagem fiel do mundo narrado. Essas figuras são pontos de comparação face a Keetenheuve,

são aquilo que ele não é. Por outro lado, constituindo a "paisagem urbana e política", apontam para uma prática política do mundo narrado, que, por sua vez, aponta para a realidade extra-textual que serviu de catalisador ao autor para a produção deste texto. Mas são figuras pontuais, isto é, apontam para aspectos particulares e não para a "paisagem global".

4.4. Keetenheuve como político, esteta e indivíduo.

Apresentadas as figuras do mundo político, com quem Keetenheuve se cruza e com quem, directa ou indirectamente, tem relações comunicativas, analisaremos agora certos aspectos da personagem principal ainda não suficientemente referidos, para melhor compreendermos a razão do seu fracasso. Analisa-lo-emos sob três pontos de vista: 1) Keetenheuve como político, na sequência da análise das situações comunicativas anteriores; 2) Keetenheuve como esteta, baseado essencialmente na sua experiência literária; e finalmente 3) Keetenheuve como indivíduo.

4.4.1. Keetenheuve como político

Apesar de desejar ser reeleito como deputado, Keetenheuve sabe que tem certas dificuldades de contacto, nomeadamente com o povo, (o que para ele equivale a dizer as massas), uma das características essenciais para um político: o saber discursar e contactar com o eleitorado. Mas, para ele, o discurso político é como "quakende Frösche" (TH, 26), frases feitas e ocas. A sua actividade de político - e ele tem a consciência de o ser - realiza-se nas comissões parlamentares, longe dos votantes, sem precisar de se expor. O seu passado político está marcado por uma intensa actividade de bastidores. Heineweg e Bierbohm lembram-se ainda do antigo Keetenheuve, zelozo, activo na luta, nomeadamente na reintegração das vítimas da guerra (TH, 112).

Agora o protagonista vê o edifício do Parlamento como um labirinto, vazio, pois o Minotauro anda no meio do povo e Teseu, o político, "irrt durch die Gänge" (TH, 112). A política é vista assim como um labirinto, mas não como o do mito grego: este faz parte duma narrativa com uma estrutura clara e compreensiva, aspectos que desapareceram no novo labirinto.

Numa última tomada de decisão, resolve lutar na tribuna, como o Keetenheuve de outros tempos, com a notícia que Dana lhe fornecera:

> Er würde mit heiligem Zorn gegen die Politik der Regierung sprechen (TH, 115).

Keetenheuve não acredita na revolução, não porque não gostasse de pensar na possibilidade de uma revolução verdadeira, mas porque ela desaparecera; é

> ein trockenes Blatt im Herbarium der Ideen (...) nun ja, die blaue Herbariumsblume der Romantik (TH, 109)[41].

Esta alusão, confirmada pela já citada focalização de Korodin, indicia duas atitudes antagónicas do protagonista: por um lado, o espírito de revolta, de utopia romântica, simbolizada na flor azul; por outro lado, a consciência da impossibilidade real de concretizar os seus idealismos, as suas utopias, através de revoluções que se mantenham como tal, sem estagnarem[42].

Para Keetenheuve, a política é sempre algo de mau, porque torna todos, mesmo os bem intencionados, em Mefistófeles que geram o mal (TH, 72 e 79), é um jogo de polícias e ladrões, como se refere na p. 72. O sistema parlamentar é a escolha do tipo de ditadura, de uma ou outra maioria (TH, 158), é como um jogo de futebol (TH, 163). Mas, apesar disso, não vislumbra outro sistema que funcionasse melhor, vendo-o, assim, como "das kleinere Ubel" (TH, 55). Esta visão do Parlamento actual contrapõe-se ao das origens daquela ins-

tituição, e à ideia liberal do Parlamento[43].

Analisaremos agora a sessão parlamentar, onde o deputado irá falar. A sua estratégia inicial teve que ser totalmente alterada, uma vez que o jornalista Mergentheim conseguiu a notícia que Keetenheuve julgava ser só ele a possuir (o narrador fornece alguns indícios de que o jornalista ou Frost-Forestier se apropriou indevidamente desse documento). O chanceler é visto por Keetenheuve como sofrendo da doença alemã, de seguir sem desvios uma ideia até ao fim (o narrador distancia-se desta opinião marcando o discurso indirecto livre explicitamente com expressões como "fand Keetenheuve" (três vezes) e "Keetenheuve dachte" (uma vez)).

Quando Keetenheuve sobe à tribuna, o leitor está na expectativa, uma vez que ele não pode utilizar as ideias que fora entretanto pensando. Mas o narrador não lhe cede a voz: só apresenta o que se passa no seu pensamento enquanto fala, nomeadamente as suas dúvidas ("auch ich (habe)kein Rezept" (TH, 167)) e as dos seus auditores, focalizados por Keetenheuve. Ele está consciente da inutilidade do seu discurso; por isso, o narrador não precisa de apresentar o discurso, o narratário pode preencher facilmente esse espaço vazio imaginando um discurso de frases feitas pronunciado por um membro da oposição, "desarmado" pela maioria. O que preocupa Keetenheuve é que não vê oposição à política de rearmamento, apesar das divergências quanto ao papel do exército segundo a maioria e a oposição. De repente, o narrador muda de registo, marcando essa mudança com a expressão "da rief er ihm zu" (TH, 169), passando ao discurso directo da personagem, um discurso extremamente violento, contra os ministros, que denomina de "Dummköpfe" (TH, 169), enquanto, antiteticamente, o chanceler é visto como um homem inteligente e genial. Tratar-se-á de um discurso realizado ou de um discurso

imaginado? O próprio narrador diz que Keetenheuve não sabe se disse as palavras ou se só as pensou. A análise da reacção ao seu discurso fornece a resposta àquela questão. O chanceler continua com a cabeça apoiada nas mãos, o presidente parece desinteressado, os dactilógrafos estão preparados para registar as palavras do discursante:

> ... hielten gelangweilt ihre Schreibgeräte bereit (TH, 170).

A reacção do plenário não aponta para nada de especial: o seu grupo parlamentar bate palmas, um assobio do lado esquerdo (referindo-se eventualmente a Dörflich ou a algum deputado da extrema-direita)[44].

Se o discurso, apresentado como discurso directo, tivesse de facto sido pronunciado é natural que as reacções tivessem sido violentas por parte da maioria e dos próprios ministros, que tinham sido tratados de "imbecis".

Julgamos, portanto, tratar-se de um discurso meramente imaginado, de uma reacção interna e não de um discurso pronunciado no mundo da diegese. Esta interpretação é coerente com os seus outros sonhos, em que é activo e sujeito da acção.

É o seu idealismo e a sua incapacidade de acção que o levam à derrocada interior. Desde o início do romance, este idealismo é apresentado nas suas várias facetas: a vontade de concretização dos sonhos de juventude (TH, 17), a luta pela liberdade e pelos direitos do Homem, o combate contra o poder estabelecido (TH, 26). O seu lado idealista e lutador leva-o a ser também oposição à oposição parlamentar, a que pertence (TH, 27). Mas é também um defensor intransigente da não-violência (TH, 81), do pacifismo (TH, 82), da paz (TH, 115), características estas que tinham levado Elke a afirmar que o seu marido era um revolucionário (TH, 61).

Mas ligado ao idealismo, está o seu diletantismo:

> Ein Dilettant in der Liebe, ein Dilettant in der Poesie und ein Dilettant in der Politik (TH, 83).

O significado que é dado no romance ao termo "diletante" é ambíguo. Por um lado, diletante é aquele que exerce uma actividade não profissional, mas por gosto. A carga valorativa negativa aumenta, ligando-se a uma certa superficialidade, falando sobre assuntos de que não se conhece muito, mas como se fosse grande conhecedor. Por outro lado, diletante pode ser, segundo a caracterização de Rudolf Kassner, consequência do individualismo: "Der Individualist neigt zum Dilettanten"[45].

Este individualismo reflecte-se, por exemplo, nas soluções que preconiza para a arquitectura, enquanto está na comissão parlamentar; como precisa de estar sozinho com os seus livros, acha que os outros também deveriam partilhar esse desejo, pelo que as casas deveriam ser

> Eremitenzellen für den Massenmenschen (TH, 111)[46].

4.4.2. Keetenheuve como esteta e indivíduo

Factores estéticos estão presentes em todos os domínios da vida de Keetenheuve.

Uma das características dominantes desta personagem é a constante presença da literatura, a comparação de situações reais com figuras ou situações literárias, como teremos ocasião de analisar no capítulo dedicado à intertextualidade: desde Goethe a Cummings, passando por Baudelaire, Stendhal, Brecht. A sua actividade "diletante" é precisamente a tradução de "Le beau navire", de Baudelaire, e orgulha-se de ser provavelmente o único deputado que leva livros de poesia na pasta. Não desligada desta atitude está a presença obsessiva da temática da morte - justificada não só pela

situação diegética, mas sobretudo pela visão que ele tem das coisas: os carros pretos do governo são como caixões (TH, 84), os criados com fraque são como "Todesboten" (TH, 92), Guatemala é uma "Sterbeveranda" (TH, 115, 153 e 181). Dada a semelhança deste tratamento temático nos três romances, voltaremos a ele no capítulo 6.

Quer o seu esteticismo quer a presença obsessiva da morte não são favoráveis a uma boa comunicação com os outros. Sentindo tudo como transitório, e sendo a literatura o único refúgio, Keetenheuve não encontra um sentido para a vida. Uma tal atitude leva-o à melancolia, à depressão - o que vai aumentar ainda mais a sua tendência para a reflexão e a sua dificuldade em agir concretamente:

Er zerdachte die Welt, die ihn trug (TH, 117).

Incapaz de se relacionar com a juventude, como ele próprio nota no seu passeio pela Bona nocturna (TH, 148), como já fora incapaz de uma relação "feliz" com Elke, também a sua relação com Lena não pode ter bons resultados. Tal como Elke, também Lena é uma desenraizada. Saiu da R.D.A., na esperança de uma vida diferente no Ocidente. A sua desilusão deste lado da fronteira também vai ser grande, ainda que por motivos diferentes: aqui não a aceitam, como mulher que é, para aprendiz de mecânica, o que já fora no seu país; quando pede boleia, os homens querem ter relações sexuais com ela.

Keetenheuve, que a vê acompanhada por Gerda, do Exército de Salvação, "inventa" logo uma história: a de que ambas têm uma relação lésbica. Nesse caso, o "roubar" Lena a Gerda corresponderia à sua "vingança" face a Wanowski (mas, ao mesmo tempo, tomando o papel dela, isto é, tornando-se ele próprio culpado, tal como anteriormente culpara Wanowski)[47]. Ao querer ajudá-la, ajuda-se a si próprio, encontrando um sentido concreto para a sua vida naquele momento. Mas acaba por resignar, limitando-se a ser tão negativo como os homens machistas que se riam dela ou que queriam fazer amor com

ela. Keetenheuve-ruína leva Lena para as ruínas e ao som da guitarra de Gerda faz amor com Lena - numa relação marcada pelo total isolamento de ambas as figuras.

Já referimos duas situações, onde Keetenheuve imagina mundos (M_s): em relação a Wanowski e à campanha eleitoral. Será útil analisar mais pormenorizadamente dois outros: um durante um almoço junto ao Reno, o outro ligado à figura de Musäus.

Da janela do restaurante vê o Reno e o salmão servido pelos criados, vistos, como já foi dito, como "Todesboten"; o elemento da morte já está bem presente, a que se associará ainda a imagem das lémures. Esta imagem servirá de ponte para uma conversa que imagina entre ele, Hitler e Stendhal, sendo servidos por Chamberlain, aparecendo também o senador MacCarthy (TH, 93-96)[48]. Uma conversa unindo várias épocas e três visões: a de Hitler, resumida na sua tentativa de "limpar" a cultura alemã de todas as influências nefastas; Stendhal admira os heróis criados por Hitler e critica Keetenheuve por traduzir Baudelaire, em vez de falar da verdade, da realidade histórica, concluindo que o deputado é um gnóstico impotente; MacCarthy surge com o seu detector de mentiras: Hitler pede um documento provando a sua origem ariana, o que desconcerta o detector, avariando-o; um segundo detector testa Keetenheuve: sabe que em 1928 Keetenheuve pedira "O Capital" na Biblioteca de Berlim e que preferira ler o livro a deitar-se com Sonja Busen. Neste momento, surgem as filhas do Reno, vestidas como hospedeiras de bordo, revelando que ele não irá para a América. Isto é, aqui, o próprio Keetenheuve, sem o saber, pensa prolepticamente na sua não ida para Guatemala.

Keetenheuve, como hiponarrador, apresenta o diálogo entre Keetenheuve e Chamberlain, onde, para grande gáudio de Hitler, o deputado refere os actos heróicos de Beck e Halder[49]. A finalidade

deste diálogo é mostrar um dos aspectos da política, justamente aquele que leva Keetenheuve a resignar. De facto, Chamberlain responde que na Corte de Sua Majestade nenhum general envolvido num golpe é bemvindo, a não ser que o golpe tenha tido sucesso. Isto é, a política é um jogo de conveniências, onde a ética é posta em segundo plano. Esta concepção da história aponta para uma constante: a política como jogo de interesses através de todos os tempos. A acronia desta sequência imaginada aponta para essa constante.

Este diálogo aponta também para uma outra característica da política: esta é um entrelaçar de linhas internacionais, pelo que tentar algo isoladamente num país isolado, pertence, na perspectiva da personagem, ao reino da utopia. E comum à política é o sangue derramado em nome de princípios, que, por melhores que sejam, usam as mesmas nefastas armas.

Keetenheuve torna-se narrador de um outro M_s, o quarto, que vai ocupar partes dos capítulos IV e V: trata-se da figura imaginada de Musäus, o mordomo que se confunde com o Presidente (TH, 114-115; 171-172; 176-177; 186-188). O percurso desta figura imaginada é um pouco o do liberalismo alemão, como nota Erlach[50]: mordomo da corte imperial, criado de Hindenburg, recusa servir os "castanhos", até que o novo Estado o nomeia mordomo do Presidente.

A linguagem utilizada, quando apresenta a perspectiva de Musäus, é uma linguagem mais "elevada" do que noutras personagens, onde a voz/perspectivação pertencem a Keetenheuve ou a outras figuras:

> ... schaute weit ins Land und freute sich, dass in der ringsum blühenden Pädagogischen Akademie, die ihm zu Füssen lag, alles zu best stand, gedieh und lebte (TH, 114).

No fundo, Keetenheuve projecta nesta figura de leitor de Goethe um certo tipo de mentalidade, mais ligada ao liberalismo da

segunda metade do séc. XIX e dos inícios deste século, do que à da Alemanha contemporânea. Como, até certo ponto, o próprio protagonista.

Enquanto Keetenheuve está no restaurante do Parlamento, ele dá prosseguimento a essa linha narrativa imaginada (TH, 171 e segs.). Este facto mostra que é em momentos de espera, de inactividade, que ele se deixa levar pela fantasia. Sob o ponto de vista puramente narratológico, estes "desvios" da linha narrativa dominante servem para preencher o tempo entre as acções, constituem pausas diegéticas.

Musäus, ao ver tanta polícia à volta do edifício do Parlamento, identifica-se com o Presidente, sente-se "preso", o que aqui surge com uma grande carga conotativa e é mais uma acusação ao regime parlamentar. O Presidente e o Povo estão cada vez mais distantes um do outro, não porque o Presidente o deseje, mas porque o sistema o exige. A sua calma (real ou fingida) deve ser indício, para o Povo, da calma que reina no país. Mas algo o aflige (a Musäus/Presidente): justamente essa distância a que o obrigam, contrária à ideologia liberal a que se sente ligado.

Mais tarde, enquanto o verdadeiro Presidente memoriza "eine seiner gebildeten Ansprachen", Musäus percorre os quartos do palácio (TH, 176-177).

As últimas referências a esta figura surgem já quase no fim do romance, enquanto Keetenheuve leva Lena para as ruínas e num discurso extremamente tenso, em autênticas "alucinações e visões apocalípticas", para utilizarmos as palavras de Koch[51], e em que revê os temas que passaram ao longo do seu trajecto (quer diegético, quer pré-diegético). Musäus/Presidente aparece também: pálido, assiste à parada da juventude, das mães, dos estadistas e dos generais das duas Grandes Guerras; e é entregue ao carrasco dos generais. E dado o seu valor simbólico, ao ser entregue aos carrascos, é a pena de mor

te dessa mundivisão.

A perspectiva histórica sobre o século XX aqui apresentada é profundamente negativa. Os lados positivos estão ausentes, o que se compreende tendo em conta o perspectivador: é Keetenheuve num estado de espírito tal que o leva a acentuar ainda mais o que já normalmente via de uma forma pessimista. A própria linguagem - numa acumulação de imagens sem pausa - reforça esse estado de espírito.

A relação sexual com Lena não interrompe este autêntico caudal de imagens. Interpreta todos os sinais exteriores de modo correspondente à sua alucinação: assim, a seta indicando o Reno é vista como "gebieterisch". Na sua perspectiva, já dominada pela ideia do suicídio, tudo é interpretado segundo essa visão. O narrador só intervém no final, quando Keetenheuve deixa de ter capacidade perspectivadora, tomando o narrador de novo a sua função autorial, ainda que limitando o seu mais-saber.

O romance termina com o suicídio no Reno. O rio figura como o fio condutor de todo o romance, quer através da sua referência directa, quer através da sua presença mitológica. Este final é compreensível tendo em conta a deteriorição progressiva do estado de espírito do deputado. A sua vida não passou de um "Entwurf" (TH, 149) e como muitos outros que estão em cima da sua secretária destina-se ao "lixo". Fracassando na sua missão de renovação, volta-se cada vez mais para dentro de si, o que o leva a transformar a realidade em algo de fantástico e irreal. Há um movimento dialético entre real e irreal, mas que esbarra no imobilismo de Keetenheuve. Este movimento tem, contudo, de ser visto na sua complexidade, sob o perigo de se interpretar erradamente as estratégias narrativas. Desse modo, a visão apocaliptíca não é mais do que o fim de um trajecto, de que o leitor acompanha a fase final, um trajecto cujo tempo é

... eine untergründige, eine hintergründige, eine

begründet grundlose Zeit... (TH, 119)

5. Conclusões sobre a personagem principal

Como acabámos de analisar, Keetenheuve é uma personagem complexa, multifacetada, passível de diferentes interpretações. Maurang es vê-o como o retrato da psicologia da irresolução, com uma sensação de impotência e derrota; Horst vê-o como um herói simbolista e Koch nota que o seu isolamento é quer político quer um auto-isolamento[52].

Julgamos ver em Keetenheuve o produto de uma dualidade: por um lado, o seu pensamento idealista, utópico; por outro lado, a realidade político-social, que não tem lugar para o idealismo, que é dominada pelo pragmatismo e pela burocracia. O romance é essencialmente o trajecto de uma personagem que sucumbe perante a sua impotência de realizar algo naquelas circunstâncias sócio-políticas. Não concordamos com Zeller quando afirma que Keetenheuve pode ser definido por uma ausência de qualidades[53]. A questão é saber se as suas qualidades estão adequadas à acção que pretende desenvolver, isto é, se consegue adoptar as estratégias convenientes para atingir o seu fim. A sua capacidade de reflexão, de observação, é, sem dúvida, uma qualidade e através dela assistimos à apresentação da realidade como um objecto social e historicamente motivado.

É importante relembrar que Keetenheuve está em crise, durante todo o tempo diegético, o que se acentua no final do segundo dia. O narrador tem o cuidado de informar que a personagem trabalhava muito, por vezes 16 horas por dia; que tinha sido um lutador pelos ideais democráticos na reconstrução da Alemanha desfeita pela guerra, que a sua mesa está cheia de projectos, rascunhos, que embora inacabados, indiciam uma certa acção.

O narrador faz contrastar aqui dois Keetenheuves: o do passado e o do presente. Segue-se o trajecto de uma regressão. O leitor não po-

de deixar de se perguntar quais as razões de uma tal regressão. Já indicámos algumas: a sua propensão para o devaneio e a abstracção, o sonho; a sua ligação à literatura, a sua melancolia. Mas há também uma outra característica que não deixa de o influenciar negativamente: a sua dúvida permanente, fazendo com que a reflexão se mova circularmente, sem saídas, tal como o romance[54]. Falha, assim, na comunicação com os outros, falha como político, falha no amor. Incapaz de separar o estético do político, o interior do exterior, acaba por não ser capaz de ver as fronteiras respectivas e deixa que os campos se invadam mutuamente, perdendo toda e qualquer possibilidade de resistência. Quanto mais a acção avança, mais claro se torna o desfazamento que se criou nele entre o mundo real e o mundo imaginado.

Esta situação interior, está, no entanto, intimamente ligada à situação que se vivia na Alemanha daquela época: materialismo, consumismo, intolerância, burocracia. Os valores humanos parecem escrever-se com letra pequena, muitos funcionários do nacional-socialismo retomam lugares no aparelho do estado; o próprio SPD vive também um certo número de ambiguidades quanto à questão do rearmamento (que no texto se reflecte no diálogo entre Keetenheuve e Knurrewahn).

Keetenheuve sucumbe perante esta Alemanha, que ele vê como uma selva, mas nada tem a contrapor, ou melhor, vê a impossibilidade de contrapor algo. Esta atitude altamente pessimista do deputado é posta em causa pelo narrador. Deste modo, o leitor só sabe que está perante uma personagem com quem não se pode identificar, com quem o narrador também não se identifica.

Cabe aqui perguntar: será Keetenheuve vítima ou não? A crítica reagiu diferentemente quanto a esta questão: assim, para Harpprecht, Keetenheuve não é vítima de factores externos, mas vítima de si próprio; também Stadelmeyer defende que a sua morte não é

justificada; Koch interpreta a morte de Keetenheuve como não sendo política[55]. A nossa interpretação é divergente destas em certos pontos. Damos razão a Erlach, quando diz que a personagem está mal concebida[56], e a Reich-Ranicki, que vê Keetenheuve como uma personagem demasiado fraca para ser uma alternativa à restauração, entrando em depressão não tanto por razões políticas, mas pelas suas próprias insuficiências[57]. Mas estas críticas têm de ser modalizadas: como já defendemos nesta análise, tem de se ter em conta os dois níveis de tempo. O passado é apresentado só a partir de pequenas informações polifocadas e de algumas analepses pontuais de Keetenheuve. Desse modo, há uma dimensão que fica em vazio, mas que é preciso ter em conta para se perceber a evolução da personagem, que acompanhamos no auge da sua crise e do seu descontrole. Keetenheuve sai derrotado dessa luta entre o seu interior e as forças exteriores, mas

> ... die Verhältnisse hatten ihn besiegt, nicht die Gegner (TH, 174).

Não é vítima do CDU/CSU ou do SPD, mas da RFA.

Sofre de "Leiden am Vaterland", como diz Hebell[58]. É este aspecto que faz com que este romance tão subjectivo seja também um romance político.

O suicídio é pouco convincente diegeticamente[59]. A sua força reside unicamente no que esse acto representa, no seu significado. Esse acto, como muitos outros, não tem a concordância do narrador, como vimos. Mas ao condenar Keetenheuve, o narrador está também a condenar a sociedade que destrói uma pessoa por ela ser diferente, a sociedade pouco tolerante e pouco liberal que caracteriza o mundo narrado, sociedade incapaz de se regenerar do seu passado, presa a fantasmas que não tem coragem de enfrentar. A morte do deputado aponta, assim, para a morte dos ideais pelos quais luta.

Não se trata de "rosa Pazifismus" ou de um ódio sobre toda a realidade alemã, como pretende Karsch ou de ressentimentos contra a democracia, como afirma Harpprecht[60], mas de uma atitude de séria preocupação pela evolução da Alemanha por parte de Koeppen. A atitude do autor é, nas suas próprias palavras, de "Trauer Über eine Entwicklung, die ich nicht lobe"[61]. Por isso, não se pode ler o romance como uma sátira à R.F.A., mas como uma acusação cheia de tristeza e resignação[62], perdendo-se, muitas vezes, na crítica abstracta. Mas, a nosso ver, nunca perde de vista a realidade concreta que lhe serviu de catalisador. E o facto de o narrador fechar a diegese não implica que o romance se feche[63]. Manter-se-á aberto na leitura, exigindo uma tomada de posição do leitor face ao que leu.

NOTAS

1 - Cf. Koch, 1973, p. 86: "Aus der begrenzten Perspektive des Protagonisten, vorwiegend in der Form des inneren Monologs"; Horst, 1954, p. 1092: "... ein monologisches Stakkato"; Korn, 1953, in Greiner, 1976, p. 48: "... ein monologischer Roman"; por sua vez, Allemann queixa-se de que Koeppen associa "... joycisch, döblinisch in inneren Monologen darauflos..." (1954, in Greiner, 1976, p. 62); e Hensel, na sua recensão no Darmstädter Echo, escreve: "Der ganze Roman ist ein einziger innerer Monolog Keetenheuves", posição esta também retomada por E. Schütz, 1981, p. 75.

2 - Por esta razão, não podemos aceitar a afirmação de Mauranges, de que tudo seja "condensée dans une conscience", pois há também a consciência do narrador e das outras personagens (cf. Mauranges, 1978, p. 48).

3 - Cf. tb. Thomas/van der Will, 1969, p. 48.

4 - Vd. Hansen, 1975, p. 26 e 43.

5 - A referência mitológica ao Reno será tratada no capítulo 7.

6 - Referiremos no capítulo 7 a utilização do final do conto Das Urteil de Kafka e de uma fala do Wilhelm Tell de Schiller.

7 - Erlach, 1973, p. 92. No mesmo sentido, Mauranges fala de "l'énumeration parataxique" (1978, p. 79) e Götze faz notar que as construções paratácticas e a ausência da hipotaxe são características formais do romance (1985, p. 115).

8 - Götze, 1985, p. 116. Cf. tb. Thomas/van der Will, p. 46: "Die kursiv geschriebenen Einwürfe innerhalb derartiger innerer Monologe bringen Möglichkeiten von Keetenheuves Charakter zu vollem Bewusstsein und spiegeln die Unsicherheit seiner Identität". Não se trata sempre de monólogos interiores, ainda que por vezes seja esse o caso. Contudo, a função dos itálicos tal como é vista por estes estudiosos parece-nos correcta.

9 - Segundo informações da editora Scherz & Govert, o romance foi escrito durante cerca de três meses, num "hotel-bunker" de Estugarda, durante o verão/outono de 1953, após uma visita do autor à capital da R.F.A.. É curioso comparar a situação de escrita de Koeppen, que se "fechou" num quarto-cave, com a ideia que Kafka várias vezes expressou nos Diários e em cartas a Felice de que o seu ideal era viver num porão, isolado, totalmente entregue à escrita.

10 - Cf. Stadelmeyer, 1953; Koch, 1973, p. 86; Reinhardt, 1980, p. 5; Döhl, 1970, p. 132; Reich-Ranicki, in Greiner, 1976, p. 143 (em artigo de 1961 este crítico tinham apontado para 1952); Erlach, 1973, pp. 67-68; Buchholz, 1982, pp. 110-111. Vd. tb. Gunn, 1983, pp. 175 e 219.
Os argumentos de Reinhardt para situar a acção em 1952, aplicam-se também a 1953: o novo edifício do parlamento, Adenauer como chanceler, Heuss como presidente da R.F.A.. Mas Reinhardt estabelece uma relação entre Kurt Schumacher, presidente do SPD, que faleceu em 20.08.1952, e a figura de Knurrewahn. Neste sentido, a acção situar-se-ia forçosamente antes daquela data. Mas o autor refere-se claramente ao facto de este romance não ser um romance-chave (TH, 5). Koeppen utilizou traços de Schumacher no desenho

de Knurrewahn, mas não pretendeu uma identificação, havendo mesmo traços que são opostos, como por exemplo a "agressividade verbal extrema (...) notável orador, voluntarioso agitador e sempre agitado" (Rovan, 1979, p. 193) de Schumacher, traços estes ausentes em Knurrewahn.

11 - Cf. Koch, 1973, p. 86.

12 - Siblewski refere, contudo, que a acção ocupa os três últimos dias (1980, p. 5). De facto, o tempo diegético não ocupa mais do que dois, mas o dia anterior ao primeiro é narrado através de uma analepse. Assim são apresentados os três últimos dias a partir dos dois últimos dias de vida do deputado.

13 - Horst, 1954, p. 1092.

14 - Cf. Brettschneider, 1981, p. 71.

15 - Götze refere que Keetenheuve "lebt im Konjunktiv" baseando-se nas referências ao sonho (1985, p. 10).

16 - Esta situação não deixa de ter paralelismos com a situação de Strindberg em relação à sua primeira mulher, Siri von Essen, que se junta a uma "tríbade" dinamarquesa, para fugir às relações difíceis/impossíveis com o marido. "Die Weiber sassen in den Rattenlöchern" (TH, 21) é uma situação semelhante à de Strindberg, que se sentia vítima das mulheres. Strindberg escreve um conto tematizando tais situações, Ett dockhem (Uma casa de bonecas), uma resposta a Ibsen. Koeppen conhecia a obra de Strindberg, como se depreende do artigo que escreveu em 1952, "Die elenden Skribenten",

o que não quer dizer que a vida de Strindberg lhe tenha servido de fonte de inspiração para esta sequência.

17 - Em Wanowski projecta ele também o receio da técnica e das lésbicas, que Baudelaire exprimira no poema que Keetenheuve traduz "Le beau navire". Vd. Schütz, 1981, p. 81: "... das obsessive Bild von Technikfurcht und homosexueller Frau".

18 - Cf. Götze, 1985, p. 35.

19 - Cf. Schütz, 1981, p. 78.

20 - Cf. eg. Horst, 1954, p. 1091; C. F., no National-Zeitung, de Basileia, de 08.05.1954, escreve que o leitor "nur noch angeekelt das Buch aus der Hand legt".

21 - Koeppen já em 1935 tratara esse tema no romance Die Mauer schwankt, reeditado em 1939 com o título Die Pflicht.

22 - Nesta analepse encontramos vários traços autobiográficos do próprio autor, nomeadamente da sua actividade jornalística em Berlim (vd. eg. Autobiographische Skizze).

23 - Tanto a Sra. Korodin como Sophie Mergentheim organizam festas, que têm paralelo com as de Messalina (vd. Tauben im Gras).

24 - Julgamos que Fühmann, 1953, p. 197, não vê correctamente esta figura, ao situá-la como símbolo do CDU (poderemos, sim, vê-la como símbolo de uma corrente minoritária do partido); mas dizer que tenta subornar Keetenheuve (o que na linguagem de Korodin é

"converter") é fazer um juízo de intenção que nos parece alheio ao texto.

25 - Cf. Allwood, 1978, p. 199.

26 - Rovan escreve que Adenauer "... não hesitou em se servir de documentos que, à primeira vista inverosímeis, se revelaram mais tarde de manifestos falsos, para acusar o SPD de receber dinheiro da Alemanha Oriental. Essas calúnias..." (1979, p. 200). É possível que este ambiente tivesse contribuído para que Koeppen o tematizasse no seu romance sobre Rona.

27 - Koeppen tematizará o primeiro caso no romance Der Tod in Rom, na figura de Friedrich Wilhelm Pfaffrath. Rovan afirma, quanto a esta questão, que muitos seguidores do nacional-socialismo, "pequenos nazis brancos", "descastanhados" e até "antigos nazis menos pequenos", não tiveram problemas em ingressar no CDU (Rovan, 1979, 173), enquanto muitos emigrantes tiveram dificuldades com as forças de ocupação.

28 - Muitos pretendem ver nesta alusão uma identificação Knurrewahn-Schumacher, líder do SPD de 1946 até à sua morte, em 1952. Mas a identificação não é possível, como vimos no capítulo relativo à estrutura cronotopológica, onde situamos a acção em 1953. Além disso, Koeppen afirma nas palavras que antecedem o romance que nenhuma personagem do romance é tirada da realidade. Em Knurrewahn, Koeppen pretende apresentar o espírito dominante do SPD e não traços de uma ou outra figura histórica. Há traços que apontam para uma não identificação possível: assim, enquanto Knurrewahn é de origem modesta, Schumacher era de origem abastada. Es-

te político do SPD era conhecido pela dureza altiva das suas atitudes, por ser impulsivo, demasiado apressado e impaciente: aqui há uma ligeira coincidência, que se nota na reacção impulsiva de Knurrewahn quando Keetenheuve lhe dá a notícia de Dana. Pontos de contacto entre os dois, além da bala no coração, são a sua posição na hierarquia do partido, mas também o facto de ambos terem passado pelos campos de concentração (Schumacher esteve desde 1933 até 1943 em vários, especialmente em Dachau). Também ambos abandonaram parcialmente as ideias de Lassalle e defendiam a unificação da Alemanha (Schumacher defendia as fronteiras de 1937 e não a linha Oder/Neisse). Vd. Rovan, 1979, pp. 164-194.

29 - Cf. Götze, 1985, p. 25.

30 - Cf. Buchholz, 1982, p. 116 e Götze, 1985, p. 55.

31 - Führmann vê nesta figura o símbolo do capital industrial. Julgamos que este crítico simplifica demasiado as personagens, vendo-as como representantes simbólicos de uma corrente, de ideologias ou grupos sociais, não as integrando na complexidade da situação de cada uma delas (vd. Führmann, 1951, p. 197).

32 - Já em Tauben im Gras aparece uma peça com a efígie de Frederico o Grande, que Emilia leva a uma loja de antiguidades para vender e que desperta o interesse de Edwin (cf. TG, pp. 137-138).

33 - Esta sua tendência é confirmada por referências constantes a refeições ou bebidas, que toma ao longo destes dois dias. Poderemos encontrar nesta característica traços do próprio autor, também ele conhecido por ser bom gastrónomo (TH, 86, 91, 93, 101,

129, 134-135, 148, 171, 181).

34 - Schütz, 1981a, p. 77.

35 - Trata-se do governo democrático de Jacobo Arbenz Guzmán, derrubado por militares e exilados, em Junho de 1954. A questão polémica era sobretudo a reforma agrária, tendo o governo feito algumas expropriações, nomeadamente da companhia norte-americana "United Fruit Company".

36 - Cf. Götze, 1985, p. 52, que nota que na R.F.A. Heine só foi objecto de maior atenção nos anos 60.

37 - Cf. von Vegesack, 1970, p. 130.

38 - Cf. Erlach, 1973, p. 142.

39 - Cf. Zeller, in Greiner, 1976, p. 237.

40 - Cf. Schütz, 1981a, p. 75.

41 - Thomas/van der Will referem que Keetenheuve é um revolucionário no seu interior, mas que já não acredita na revolução, há nele um resto jocoso do encanto romântico da revolta (cf. 1969, p. 44).

42 - Poderemos também estabelecer um paralelo com a ideia de revolução de um outro escritor que não deixou de influenciar Koeppen: Franz Kafka. Para ele a revolução é como uma inundação que se alastra; à medida que se vai distanciando do seu leito, as á-

guas tornam-se baixas e turvas: "Die Revolution verdampft, und es bleibt nur der Schlamm einer neuen Bürokratie" (in Das Kafka--Buch, ed. Heinz Politzer, Frankfurt/M, Fischer TB, 1981, p. 162, citando de Gespräche mit Kafka, de G. Janouch).

43 - Segundo Ghurye "in Keetenheuve we see portrayed in many respects Keetenheuve's idea of a model German of the older generation (which is also Keetenheuve's own generation), particularly in regard to social and political attitudes" (1971, p. 96).

44 - Nas eleições de 14 de Agosto de 1949, o "Deutsche Reichspartei" partido da extrema direita, obtivera 1,8% dos sufrágios, com o que teve direito a 5 lugares.

45 - apud Schütz, 1981a, p. 76. O próprio Koeppen considera que Keetenheuve era um diletante em política e um sonhador, segundo diz Mauranges (1984, p. 53).

46 - Em Der Tod in Rom, Kürenberg aconselha Siegfried a manter-se sozinho. O próprio Koeppen, em entrevista a Peter Schröder diz que se lhe dessem a oportunidade de educar homens, "so würde er ihn dazu erziehen, allein zu sein, einsam das Leben und das Sterben zu ertragen" (Schröder, 1969). Poder-se-ia citar aqui Adorno, tal como o faz Schütz no seu estudo sobre Das Treibhaus: "Der Geist sieht sich vor dem Zwang, entweder sich anzupassen oder sich zur Isolierung, zur Ohnmacht, zur Donquichotterie verurteilt zu sehen" (apud Schütz, 1981a, p. 80).

47 - Götze refere que Gerda e Keetenheuve são figuras com traços em comum: ambos são mais velhos que as suas companheiras, ambos

à margem - ela da sociedade, ele do seu grupo parlamentar - e, finalmente, ambos lutam pelos seus ideais (1985, p. 41).

48 - Hitler costumava tomar o seu pequeno-almoço naquele local, quando se encontrava em Bona. Chamberlain e Hitler encontraram-se em Bad Godesberg em Setembro de 1938 (vd. Buchholz, 1982, p. 111).

49 - Beck fora o chefe da conspiração de 20.07.1944 contra Hitler e Halder, membro da resistência, acabou por ser preso e posto num campo de concentração.

50 - Cf. Erlach, 1973, p. 145. Lembremo-nos de que o Presidente da R.F.A. era, em 1953, Theodor Heuss que tinha sido presidente do FDP entre 1948 e 1949, até à sua eleição para o cargo máximo da nação a 12.09.1949, ganhando a Schumacher. Esta situação política extra-textual permite a ligação Musäus-liberalismo; assim, as grandes correntes políticas da Alemanha Ocidental encontram-se presentes neste romance. Heuss era tido como um homem culto; o Presidente, no romance, tem a edição de Sófia das obras de Goethe.

Götze, 1985, pp. 50, 51 e 61 defende uma identificação entre o Presidente e Musäus. Julgamos, contudo, que essa identificação é só parcelar, havendo momentos em que ambos são referidos independentemente (TH, 114); noutras partes, o próprio texto refere essa identificação ("Musäus, der Präsident (...) der gute Präsident", TH, 172). Separando as duas figuras, mantem-se a ambiguidade. Enquanto Musäus=Presidente aponta para a história do liberalismo, a sua não-identificação aponta para a figura de Johann Karl August Musäus, que no séc. 18 coleccionara lendas e

contos alemães, com a função textual de representar essa corrente popular, pura, do povo alemão, e que o narrador acaba por ligar ao liberalismo como força continuadora dessa corrente.

51 - Koch, 1973, p. 102.

52 - Cf. Mauranges, 1978, pp. 41 e 48; Horst, 1954, p. 1093; Koch, 1973, p. 97. Vd também Erlach, 1973, p. 141 ou Laemmle, que afirma: "Keetenheuves tedium vital kommt daher, dass man ihm Heimat verweigert", 1972, p. 52, ou ainda Welzig que o caracteriza como "... ein Träumer, der so handeln möchte, wie sein Gewissen es ihm vorschreibt", 1970, p. 241.

53 - Zeller, in Greiner, 1976, pp. 235-236.

54 - A este propósito, Mauranges refere-se ao sonhador quixotesco e hamletiano, longe da realidade (1984, p. 54) e Buchholz compara-o com o melancólico por excelência, Hamlet (1982, p. 18).

55 - Cf. Harpprecht, 1953; Stadelmeyer, 1953; Koch, 1973, pp. 99-100.

56 - Cf. Erlach, 1973, p. 151.

57 - Cf. Reich-Ranicki, 1963 in Greiner, 1976, p. 144.

58 - Hebell, 1980.

59 - Não poderemos concordar com a afirmação de Gunn de que "suicide becomes the only avenue of rational action" (1983, p. 88), pois não vemos no texto marcas que apontem para uma decisão racional

nesse sentido.

60 - Cf. Karsch, 1954 e Harpprecht, 1953.

61 - In Hebell, 1980.

62 - Zeller vê o romance como uma sátira (in Greiner, 1976, pp. 230--243) e von Vegesack diz tratar-se de uma "sátira sem ponta de alegria de luta", 1970, p. 130.

63 - Mauranges refere este fechamento de todo o trajecto da personagem como "un exemple à contrario".

CAPÍTULO 5

DER TOD IN ROM

Der Tod in Rom , de 1954, é o último romance da trilogia e simultaneamente o último romance de Koeppen até hoje publicado.

A sua estrutura narrativa aproxima-o de Tauben im Gras, ainda que o número de linhas narrativas seja muito mais reduzido.

O romance narra o encontro em Roma de membros de duas famílias, que aí estão por diferentes razões.

Apesar de situar a acção em Roma, Koeppen foca neste texto os temas que já abordara nos dois romances anteriores, dos quais se destaca a presença de traços nacional-socialistas na Alemanha sua contemporânea.

5.1. O NARRADOR

O narrador deste romance aproxima-se muito do do primeiro romance da trilogia, mantendo também as características que permitem falar de um tipo de narrador semelhante nos três romances. Não é personagem, não se podendo identificar com nenhuma personagem, apesar de estar próximo de Siegfried, a personagem-artista deste romance[1].

Não há contemporaneidade entre o mundo de narração e o mundo narrado, apesar de o narrador se encontrar "envolvido" emocionalmente com este. A diferença de tempo entre os dois mundos permite-lhe contudo distanciar-se relativamente, o que é notório quando usa das suas prerrogativas de comentador.

A sua presença como figura na narrativa está essencialmente marcada pelas funções de narração e apresentação do enquadramento onde a acção narrada se vai desenrolar. Tem a seu cargo o controle de 11 personagens ou figuras individuais e 14 colectivas, algumas das quais surgem uma única vez (por exemplo, os guardas do cemitério, o

director de uma emissora); outras surgem várias vezes (por exemplo, os criados do bar dos homossexuais).

Ao narrador compete juntar/montar as várias linhas das personagens: as linhas dominantes, as subdominantes e as que compõem o cenário desta "paisagem com figuras", que é Roma. Além destas funções de coordenação, ele assume também funções de interpretação, de comentário, com permanentes intrusões, reflexões metanarrativas e mesmo de carácter generalizante.

O narrador esconde-se, normalmente, atrás das suas personagens, pelo que podemos ver este romance como multi-perspectívico; o modo dominante escolhido é, para utilizarmos a terminologia de Stanzel, o da situação narrativa figural.

Contudo, ao apresentar a narração através das várias perspectivas (entre as quais a sua própria), não o faz de uma maneira neutra: enquanto a personagem Judejahn lhe é abertamente repugnante, o que se vê pela maneira como o narrador selecciona as suas qualidades, ele está muito mais próximo de Siegfried Pfaffrath. Mas esta aproximação não significa identificação; há uma certa distanciação, sinalizada através de comentários do narrador, quando este assume funções autoriais. Por outro lado, a aproximação é clara na contaminação de discursos, como veremos adiante.

Deste modo, há um pendular entre as várias perspectivas apresentadas (por ordem quantitativa decrescente: de Siegfried, de Judejahn, de Adolf, de Ilse, do maestro Kürenberg, de Friedrich Pfaffrath, de Dietrich Pfaffrath e de Laura), por um lado, e a do próprio narrador. Por vezes, a perspectiva desliza com a cedência da voz, especialmente no caso de Siegfried e de Judejahn. Logo no início do romance, o narrador apresenta a situação do músico perante a sua própria obra:

Sie (die Musik) bewegte ihn nicht... (TR,7),

num início "in media res", para, poucas linhas depois, lhe ceder quer a perspectiva, quer a voz, através de um curto monólogo interior, introduzido pelo verbo "denken", para depois regressar à voz do narrador, mantendo, contudo, a perspectiva da personagem. O próprio Siegfried toma - na maioria dos segmentos onde tem um papel predominante - o papel de narrador: auto-focaliza-se e focaliza o exterior. Siegfried torna-se num hiponarrador, ele vive e narra simultaneamente essa vivência ou essa vivência é o próprio acto de a narrar/pensar.

Neste caso, o hiponarrador torna-se homo- e intradiegético, contrariamente ao narrador principal; assim, alguns episódios são duplamente focalizados: num primeiro grau, pelo narrador textual, extradiegético; num segundo grau, pelo hiponarrador intradiegético, como acontece no encontro de Judejahn com os turistas alemães em frente à Fonte de Trevi (TR, 79-80)[2].

Vemos assim que neste romance todas as situações narrativas-base se encontram presentes. Há narração na la. pessoa, no caso de Siegfried, que se torna num "eu da vivência" ("erlebendes Ich") e num "eu vivido" ("erlebtes Ich") nas analepses; há a situação narrativa figural nos seus vários matizes (mais próximo da situação narrativa autorial ou mais próximo da la. pessoa); e há ainda a situação narrativa autorial, representada nas intromissões do narrador nas perspectivas/focalizações das personagens e nos seus comentários[3]. O narrador utiliza personagens reflectoras, mas sem lhes dar uma liberdade total. Ele cede a perspectiva a 8 personagens e apresenta/narra a de várias outras, o que lhe permite apresentar ao narratário não só a diegese, mas também uma visão panorâmica de Roma, que contrastará com a focalização de outras personagens, como Judejahn, ou os Pfaffrath[4]. O narratário vai assim poder construir a sua própria imagem de Roma, a partir dessa multi-focalização.

O narrador utiliza a técnica que poderemos chamar de contraponto contrastante: há uma sobreposição de ideias/focalizações, que contrastam umas com as outras, muitas vezes sendo até opostas, como teremos ocasião de analisar[5]. Uma vez que o narrador varia a situação narrativa consoante as estratégias escolhidas, utiliza a sua posição de mais-saber em relação às personagens, caracterizando-as segundo a mesma técnica do contraponto contrastante: o exemplo mais claro é o de Judejahn, referido como "Gottlieb" nas situações de medo, de timidez, onde afloram todos os seus complexos de inferioridade e como "Judejahn" para o apresentar no seu lado bruto, tenebroso. Eva e os Pfaffrath também serão caracterizados quer por outras personagens, quer, pelo narrador autorial. Citemos como exemplo o seu comentário sobre Dietrich Pfaffrath:

> ... und erst in einer Wirtschaftskrise wird Dietrich blind hinter einer falschen Fahne marschieren, wird er bedenkenlos in jeden falschen Krieg ziehen (TR, 103).

Contudo, o registo do narrador autorial é mais caracterizado pela observação do que pelo comentário (ainda que o modo de apresentar o observado não deixe de fazer transparecer já um certo comentário ou juízo valorativo). Por vezes, a "câmara" do observador abandona repentinamente a cena que está a captar, para fazer uma rápida incursão em outros meios: é o que acontece durante o passeio de automóvel de Judejahn e Laura; o narrador lança um rápido olhar de algumas linhas ao submundo perverso romano, mundo onde voltará a encontrar, noutra ocasião, o próprio Judejahn.

O narrador autorial surge não só para colmatar certas falhas de informação - uma vez que a perspectiva das personagens reflectoras é parcelar e não englobante - mas também para fazer os seus comentários metadiegéticos, por vezes irónicos, outras vezes sarcásticos, outras vezes ainda resignados. O que mostra que a relação do

narrador perante o narrado não é uma mera função narrativa, ele "vive" a problemática apresentada, e, como tal, reage aos acontecimentos.

Dois exemplos ilustrarão essas duas funções do narrador autorial:

> ... und zu seinem (Judejahn) Glück ahnte er nicht, dass die Scharlachroten Alummen des Germanischen Seminars waren - ihr Anblick hätte ihn noch mehr verstört (TR, 35).

E quando repete os argumentos que os pais de Siegfried e de Adolf lhes tinham dado em criança de que um jovem alemão nunca chora, põe a ridículo quer Judejahn quer os turistas alemães que cantam "Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum" e que reprimem as suas lágrimas (TR, 80).

Poderíamos definir a função autorial do narrador deste romance como complementadora de informações, comentadora (metadiegeticamente), mas também com carácter universalizante, transcendendo a própria diegese, reflectindo sobre a realidade extra-textual, e correctora (através de uma atitude irónica e sarcástica, como contraponto das perspectivas de certas personagens).

Poder-se-iam multiplicar os exemplos, pois esta flutuação entre as três situações narrativas acima referidas percorre todo o romance; por vezes elas entram umas nas outras, como se a mudança de perspectiva fosse adiada, tal como acontece na cadência adiada da música[6]: o leitor espera a mudança, mas ela prolonga-se, até se demarcar, individualizando-se. Esta característica dá-se na passagem das perspectivas do narrador para a das personagens.

O narrador não quer dominar a perspectiva: a sua é uma entre muitas; ele contrapõe a sua visão externa ("Aussensicht") sobre as personagens às suas visões internas destas ("Innensicht") sobre elas pró-

prias e sobre o mundo externo[7]. O narratário vê-se assim confrontado com as perspectivas do narrador e das oito personagens/figuras reflectoras, além das referidas pela voz autorial do narrador: o narrador auto-limita-se, ainda que não deixando dúvidas quanto às suas preferências, jogando com a capacidade crítica do narratário. Mas o narrador não deixa de o "manipular", no sentido de marcar claramente as suas orientações e as que recusa. Procura, assim, uma certa empatia - ainda que crítica - entre ele e o narratário.

O narratário (e consequentemente, o leitor) tem, por isso, vários centros de orientação: quanto ao enquadramento espacio-temporal, os das personagens que se movem simultaneamente na mesma cidade, cruzando-se e frequentando/visitando os mesmos locais[8]; quanto à acção (quer externa quer interna) há nove centros de orientação: 8 das personagens/figuras reflectoras, nos quais predominam Siegfried e Judejahn e a do narrador. Os outros centros são quantitativamente de menor importância, pelo que a sua função surge mais como diversificação, como complementação.

Vejamos esquematicamente a distribuição quantitativa dos segmentos[9] em que surgem as personagens/figuras, para se perceber a diferença entre os centros dominantes e os subdominantes:

	segmentos com domínio isolado	segmentos com domínio partilhado
SIEGFRIED	5	13
JUDEJAHN	6	13
ADOLF	2	11
os KURENBERG	2	6
FRIEDRICH PFAFFRATH	1	6
DIETRICH " "	-	6
LAURA	-	6

Note-se que o maestro e a sua mulher, Ilse, surgem sempre nos mesmos segmentos ainda que autonomamente: só Ilse surge com monó-

logos interiores, enquanto o maestro surge mais como focalizado e através do discurso directo (nas suas conversas com Siegfried). É nestas conversas que se reflectem as suas ideias sobre a função da arte, constituindo uma espécie de poética da produção artística.

Eva domina um segmento e surge em outros 6, mas através do centro de orientação do narrador, não sendo, por isso, uma figura reflectora. Ela é, além disso, focalizada pelos Pfaffrath, por Judejahn, por Adolf e pelos empregados de limpeza do hotel, que estranham que a "velha" nunca saia do quarto (TR, 119-120).

Os centros de orientação não escapam, contudo, ao centro de orientação textual dominante, que é o narrador. Assim, Judejahn é apresentado através da dicotomia Gottlieb/Judejahn; Siegfried é directamente questionado pelo narrador, por exemplo, aquando do passeio nocturno com Adolf e Laura, sobre se ao pensar/focalizar os outros não estará a projectar os seus próprios pensamentos (TR, 173).

Através desta técnica, o narrador tira ao narratário a segurança, impedindo qualquer identificação com uma das personagens, mesmo aquelas que se encontram mais próximas do narrador. O próprio desenho das outras personagens e figuras impossibilita qualquer identificação.

Os centros de orientação são variáveis, essencialmente "monoscópicos", mas à medida que o romance avança para o seu ponto central - o concerto - os centros de orientação tornam-se "poliscópicos", o que acontece também depois do concerto, no bar dos homossexuais.

Paralelamente ao ritmo da flutuação das perspectivas nota-se um ritmo de variação entre as partes narradas e as partes cénicas. Mas, por sua vez, as partes narradas têm longas passagens em discurso indirecto livre, que é uma voz dual, situando-se assim na fronteira entre as partes narradas e as cénicas. Contudo, as constantes

intromissões do narrador fazem tender esta zona de fronteira mais para o lado das partes narradas do que das cénicas. A cedência de voz, em monólogo interior, a personagens e figuras (que não Siegfried) é normalmente precedida de um verbo indicador de mudança, normalmente uma forma verbal de "denken". Dois exemplos servirão para ilustrar esta técnica. Quando Judejahn tenta "conquistar" Laura:

> Er dachte: Ich krieg'dich noch (TR, 37)

e Laura

> Sie dachte, falls sie überhaupt etwas dachte...
> ... kam zufällig zu uns... (TR, 37).

Mas o narrador retira rapidamente a voz, em qualquer dos casos, continuando em discurso indirecto livre, que é a forma dominante na apresentação da visão interior das figuras reflectoras.

Como já foi referido, este tipo de discurso (tal como os discursos directos) são só apresentados fragmentariamente, havendo uma interferência constante da voz (e da focalização) do narrador nas perspectivas das personagens, o que leva a um certo "contágio" quanto à linguagem: o narrador, mesmo fora do discurso indirecto livre, quando conta algo sobre uma personagem, utiliza uma linguagem contaminada pela linguagem dessa personagem. Eva e Judejahn utilizam muitas vezes o termo "morte": o narrador aproveita esse termo para as caracterizar, no seu próprio discurso. E chega mesmo a interferir directamente na perspectivação: por exemplo, quando Judejahn vai ao bar dos homossexuais, os criados são sempre referidos como "schöne Männer" (TR, 36, 37, 84, 129, 131, 160), o que não é de maneira nenhuma coerente com a perspectivação de Judejahn, que vê nos homens só as suas aptidões masculinas e militares ou então, pejorativamente, os seus traços efeminados. Assim, essa designação, apesar de inserida na perspectivação de Judejahn, tem a sua origem no narrador autorial, que por sua vez aparece pela perspectivação de

Siegfried, que, esse sim, é capaz de ver os "schöne Männer". Desta forma, surge uma interferência na apresentação, que é um dos muitos factores de insegurança do narratário.

Quanto às partes cénicas, elas reduzem-se à apresentação de fragmentos de diálogos, como já conhecemos dos romances anteriores. Assim o telefonema entre Friedrich e Judejahn é apresentado primeiro por duas tiradas em discurso directo (uma de cada interveniente), sendo o restante meramente relatado. O narrador dá mais importância ao que se passa na mente de Judejahn, através do discurso indirecto livre, do que ao conteúdo do telefonema.

Mas é justamente em partes cénicas que se situam os centros de discussão de ideias, nomeadamente nas conversas entre o maestro e Siegfried e nas conversas do compositor com o seu primo, Adolf, onde se problematizam e reflectem as posições respectivas sobre a família e o mundo.

Toda a acção do romance é enquadrada pelo narrador em quatro segmentos: o 1º (TR, 7), o 3º (TR, 10-12), o 20º (TR, 90-91), e o 40º (TR, 187). O 1º abre o romance e é completado pelo 3º; o 20º inicia o II capítulo, e o 40º finaliza, laconicamente, o texto. Estes segmentos são de grande importância na estratégia narrativa, porque enquadram a diegese num campo mais vasto e informam o narratário sobre o clima geral em que decorrerá a narrativa, ainda que sob a perspectiva do narrador. Iremos, de seguida, analisar esses quatro segmentos: quanto aos restantes 36, dado que são da responsabilidade parcial de outros perspectivadores ou mostram actores focalizados, serão analisados aquando da abordagem das personagens.

No 1º segmento o narrador tece algumas considerações sobre Roma, sem nada informar sobre a diegese: não são apresentadas situações nem personagens. É apresentada uma determinada atitude narrati-

va, nomeadamente a da interrogação. A interrogação aponta para a ausência de respostas por parte do narrador e é, simultaneamente, um sinal ao narratário, exigindo a sua colaboração, para que reflicta sobre o que é questionado/apresentado. A posição do narrador parece implicar um certo pessimismo, uma resignação, mas o questionar é ao mesmo tempo um sinal de recusa dessa resignação como resposta definitiva.

O narrador inicia o seu discurso com uma frase que se liga a toda uma tradição de conto, integrando o texto num imaginário universal:

Es war einmal eine Zeit (TR, 7, sublinhado nosso).

Este começo tem dado origem a diferentes interpretações. Manfred Koch defende que ele se reporta à tradição do conto, embora o texto se revele logo a seguir como uma paródia dessa mesma tradição[10]. Thomas Richner, por seu lado, não vê uma ligação ao conto, mas uma referência mitológico-temporal à época do ouro, onde os deuses coabitavam em paz com os homens, um tempo posteriormente destruído. O narrador sugere vagamente algumas das causas dessa destruição. Neste início estaria uma certa nostalgia dessa época remota. Esta referência ao mito "positivo" contrasta com o desenvolvimento histórico apresentado, marcado pela morte (que será, como veremos, um "leitmotiv" do romance, já indiciado no próprio título). Para Richner, este segmento mostra que a arte se mantém, apesar de tudo, como uma força viva (aqui simbolizada nos quadros de Rafael)[11], contrariamente às outras forças sociais, como a Igreja, as instituições políticas, as forças armadas, que não conseguiram impedir a queda da humanidade.

Contudo, não vemos indícios no texto que permitam ver essa função positiva da arte a que se refere Richner; também ela foi incapaz de inverter o trajecto da humanidade, que é apresentado de mo

do muito negativo pelo narrador. Esta visão pessimista da função da arte será no entanto modalizada no final do romance, quando Siegfried se distancia da sua sinfonia e parte para África para compor uma nova sinfonia.

O mito, o conto e a realidade coexistem de tal modo que a realidade se torna pouco perceptível em si mesma; surge alienada pelo lendário e pelo mítico, o que justifica a presença no romance de um outro "leitmotiv", o "Gespenst", que percorre todo o texto, quer na perspectiva do narrador, quer na perspectiva da personagem que lhe está mais próxima, Siegfried. As linhas narrativas tendem, de facto, para duas direcções diferentes: para a fuga face ao real e para a integração no sistema social.

Neste enquadramento encontram-se representadas, por um lado, a arte, as ciências e as respectivas instituições académicas, por outro lado, o mito e as lendas. A arte junta-se às forças motrizes da história ("doch wie traurig"), que acabam por subjugá-la e utilizá-la. A sociedade urbana "abafou" as lendas e os mitos vivos do passado. A esperança, na perspectiva do narrador, reside no regresso à vida dos mitos e da arte, no retomar do diálogo entre o passado e o presente.

Roma surge assim como um lugar onde a lenda e os mitos tomaram a forma da pedra, impossibilitados de "dar vida" aos turistas, que não estão preparados para esse diálogo, já que surgem como "Geflügel", como consumidores apressados de arte e de monumentos.

Esta "introdução" do romance termina com uma pergunta:

> Welcher Bäcker wird ihn kneten, welcher Ofen ihm Farbe geben? (TR, 7)

Nesta pergunta reside a grande questão que vai ser apresentada pelo romance: que artista voltará a tornar essa arte viva? A nosso ver, esta pergunta impede que se veja a negatividade do romance como ab-

soluta, já pelo facto de não fechar a hipótese da resposta, ainda que se duvide dela.

No 3º segmento (TR, 10-12), o narrador liga o palco onde se passará a acção à velha história romana, aproximando-se, desse modo, da diegese. A ligação com o 1º segmento é marcada pela repetição de "war einmal" (TR, 10). Gatos e crianças brincam, aparentemente indiferentes face ao mundo que os rodeia. O narrador vê as crianças como pequenos Renoir; esta focalização informa mais sobre o focalizador do que sobre o focalizado, nomeadamente sobre a sua propensão de ver o mundo esteticamente. Por seu lado, os gatos surgem como contraste em relação aos homens: permanecem iguais através dos tempos, são como o passado no presente, sobretudo quando são portadores de nomes das velhas famílias.

Simultaneamente, o narrador utiliza um gato para introduzir subtilmente o tema do fascismo: um dos gatos chama-se "Benito" (TR, 12), o primeiro nome de Mussolini, que será adoptado por Judejahn, como marca das suas anteriores relações com Roma, enquanto ele era "alguém" naquela cidade. Além de apontar para uma situação histórica, o narrador refere, denotativamente, que o gato Benito perdeu aquela batalha. A intenção do narrador não é com certeza mostrar o que aconteceu ao gato, mas referir Benito, como símbolo de uma ideologia. E através do elemento felino, o narrador tece considerações sobre a luta pela sobrevivência - a luta não é exclusiva dos homens, faz parte da natureza.

O 20º segmento, o terceiro da responsabilidade do narrador, marca o início da segunda parte do romance e também a passagem do primeiro dia para o segundo em que decorre a acção (TR, 90-91). Centra-se sobretudo na Igreja, não tanto como símbolo da fé católica, mas

sobretudo como uma das forças políticas em jogo e que tem como Roma o seu centro de poder principal. Mas as possibilidades de a Igreja conseguir mais do que outras forças políticas é posta em dúvida na perspectiva do narrador. Este segmento pode ser dividido em duas partes: a 1a. dominada pelo papa, a 2a. pelo sol. Na 1a., o papa reza, é ele o sujeito dos verbos ligados à oração ("beten", "bitten", "segnen", "flehen", "gedenken"). A linguagem surge como que em "staccato", marcado não só pela utilização de várias anáforas, com os verbos "beten" e "bitten" e com a preposição "für", como pela alternância entre as construções assindéticas e sindéticas e pelas enumerações (por exemplo, "gedachte" é seguido de sete expressões nominais). O papa reza, porque novos perigos para a sua instituição se levantam com o novo paganismo. As orações do papa tem 40 objectos, 26 vivos e 14 mortos, trazendo ao leitor claramente uma das linhas temáticas dominantes - a presença do passado no presente.

O narrador termina este segmento referindo o sol, fonte de calor e de vida, mas de uma frieza indiferente, quer perante as orações, quer perante os cálculos dos cientistas. Perante ele, os maiores poderes cairam. A sua atitude é marcada por "gleichgültig", repetido quatro vezes.

É com este espírito de resignação, comum ao primeiro capítulo, que o narrador inicia o segundo - e este espírito manter-se-á até ao último segmento, também da responsabilidade do narrador. De facto, o romance fecha laconicamente com a referência que os jornais da tarde fizeram à morte de Judejahn: tornou-se notícia pelo sensacionalismo ligado às circunstâncias da sua morte, "die aber niemand erschütterte" (TR, 187), mas neste "niemand" esconde-se uma polivalência, que impede o fechamento do texto, como resposta negativa à pergunta inicialmente formulada. A quem se refere este "niemand"?

Englobará todos os homens? Mas há pelo menos um que se indigna, o narrador. Esse "niemand" surge como se fosse uma provocação ao narratário para que ele reaja como o narrador: eu também não me incluo nesse "ninguém".

É interessante analisar a utilização dos tempos verbais nos quatro segmentos directamente ligados ao narrador.

No 1º segmento domina o presente e o futuro do indicativo: 18 vezes, a contrastarem com as quatro formas verbais do passado, o que indicia que este segmento é muito marcado pelo tempo da narração e não tanto pelo tempo do narrado. O mesmo acontece no 3º segmento: 45 formas verbais no presente e só 6 em tempos do passado, um dos quais ("diesen Krieg verlor er", TR, 12) faz a ligação à diegese.

O 20º segmento está mais ligado à própria diegese. Na parte dominada pelo papa, 34 formas verbais estão em tempos do passado (tempos narrativos) e só 3 no presente, enquanto na parte ligada ao sol, 19 verbos estão no passado e 7 no presente. Este segmento ganha um carácter de metacomentário, situando-se ao nível do narrado, enquanto o 1º e o 3º segmentos ganham, pela utilização do presente, um carácter mais generalizante, o que, a nível das estratégias narrativas, aponta para o desejo de que o leitor leia o romance não só como uma história, mas também como uma reflexão sobre a História. Nestes segmentos torna-se clara a aproximação entre o narrador e o autor-implícito, como veremos no capítulo 8.

Analisados os quatro segmentos ligados ao narrador, estudaremos agora o modo de ligação dos 40 segmentos do romance. Eles são apresentados sem nenhuma ordem rígida; como única regra regista-se o facto de que dois segmentos seguidos mudam de personagens e perspectivador. Nos últimos segmentos, contudo, essa estrutura modifica-se, ganhando o romance maior velocidade, com mais acção e menos discurso

interior. São os segmentos 37, 38 e 39 (TR, 159-187), onde surgem simultaneamente várias personagens e diferentes perspectivadores, alternando rapidamente, sem haver as divisões "normais" que encontramos no resto do romance através de um espaço gráfico deixado em branco ou com simples mudança de linha com interrupção da frase do segmento anterior[12]. Por se destacarem dos outros, analisaremos em primeiro lugar estes três segmentos e as suas perspectivas:

37 - Siegfried e Adolf — Laura — Judejahn — família Pfaffrath (TR, 159-171)
(Esta parte começa por ser dominada pela perspectiva de Siegfried, oscilando depois para a família Pfaffrath voltando depois para Siegfried. Judejahn surge quer como focalizado por Siegfried, quer como focalizador);

38 - Judejahn — narrador autorial (focalizando Siegfried, Laura e Adolf) — Siegfried (quer na 1a. pessoa quer na 3a.) — os Kürenberg, (incluindo fragmentos de um monólogo interior de Ilse) — Judejahn — de novo o narrador autorial focalizando Laura e Adolf (TR,171-176);

39 - Siegfried — Judejahn — Adolf — Judejahn — Kürenberg — Laura — Judejahn, oscilando depois entre este e Adolf, até à morte do general (TR, 176-187).

Esta oscilação, especialmente no segmento 39, aumenta muito a tensão, pois representa um aumento de velocidade em comparação com a generalidade dos outros segmentos, havendo um avanço cronológico simultâneo da acção.

As 39 ligações dos segmentos não são todas do mesmo tipo: 26 são ligações sem relação imediata, nem sintáctica, nem temática e 13 são ligações que apresentam relações de um ou de outro tipo. Po-

deremos, simplificando, reunir estas treze ligações em três tipos:

I - mudança de perspectiva

II - ligação temática

III - ligação por repetição de palavras.

No I grupo, incluiremos 4 ligações:

1) entre os segmentos 8 e 9 (TR, 30):

8º "Der Oberbürgermeister

9º "Friedrich Wilhelm Pfaffrath sass mit Anna"

Enquanto o final do 8º segmento é marcado pela perspectiva de Eva, o início do 9º é a do narrador, que introduz a personagem que surge nomeada pela 1a. vez;

2) entre os segmentos 11 e 12 (TR, 50):

enquanto o 11º segmento termina com uma referência aos gatos de Roma, como Siegfried os vê ("... und alle Katzen Roms, die längs den Mauern streichen/und sie, zwei feste Schatten..."), o início do 12º, dando a ilusão de uma continuação sintáctica, muda contudo de perspectivador e o "sie" já não se refere aos gatos, mas ao casal Kürenberg;

3) a ligação entre os segmentos 17 e 18 (TR, 78). Aqui limita-se a uma mudança de perspectiva. O acontecimento (o coro dos turistas alemães) é visto poliscopicamente: no segmento 17 por Judejahn, no 18º por Siegfried;

4) a ligação entre os segmentos 18 e 19 (TR, 82): o narrador muda a meio da frase/linha, passando do pronome pessoal "er" referido a Adolf por Siegfried, no final do 18º segmento, para "sie", referido aos trabalhadores, encarregados da limpeza, enquanto o "er" que

que se segue ao "sie" se refere a Judejahn, e não a Adolf, como seria de esperar.

No II grupo, incluiremos 7 ligações:

1) entre os segmentos 9 e 10 (TR, 33):

"(Eva) lauschte auf den Schritt des Rächers.
Aus der Drehtür gekreist... fühlte sich Judejahn
aus dem Hotel geworfen..."

Nesta ligação surgem os dois "leitmotive" que caracterizam estas personagens: a vingança e a morte;

2) os segmentos 14 e 15 (TR, 65) são ligados pela referência a animais (moscas/ratos);

3) os segmentos 20 e 21 (TR, 91) são ligados pelo sol e pela manhã, iluminada pelo sol;

4) os segmentos 22 e 23 (TR, 96) são ligados por uma referência bíblica, utilizada ironicamente pelo narrador. O segmento 22 termina com a pergunta que Pedro dirige a Cristo: "Herr, wohin gehst du?" No segmento seguinte assiste-se à preparação do piquenique que os Pfaffrath vão fazer aos campos de batalha de Monte Cassino;

5) a ligação entre os segmentos 24 e 25 (TR, 106) é "sui generis":

"Er (Siegfried) war schon weit weg
Schon nahe der Peterskirche" (sublinhados nossos).

A oposição espacial "weg"/"nahe" aponta simultaneamente para as posições diferentes das personagens a que se referem: Siegfried quer fugir, para o "weit weg", enquanto Adolf não tem coragem para se afastar da Igreja, mantendo-se sempre "nahe", estando ele, aliás, integrado num grupo de turistas;

6) os segmentos 27 e 28 (TR, 122) são ligados por termos

do campo semântico da comida: gelado/leite;

7) a ligação entre os segmentos 37 e 38 (TR, 171). Também se integra no tipo das ligações temáticas, ainda que também haja uma mudança de perspectivador. Siegfried, Laura e Adolf passeiam à noite (37º) - Judejahn espia-os (38º).

III Finalmente temos duas ligações baseadas na repetição de palavras:

1) a ligação entre os segmentos 13 e 14 (TR, 59), pela repetição da palavra "tot", no 1º caso na perspectiva de Judejahn, no 2º caso na do narrador;

2) a ligação entre os segmentos 26 e 27 (TR, 115) é marcado por uma anadiplose:
"... ich (Siegfried) stieg zu den Toten hinab/
hinab ins Verlies war er (Adolf) gestiegen".

Há também segmentos que se ligam, apesar de não estarem seseguidos. Podemos referir três ligações desse tipo:

1) o 6º segmento (TR, 20) termina com os Kürenberg na cama, no seu quarto do hotel. No 11º (TR, 43), Siegfried entra nesse mesmo espaço e vê a cama por fazer;

2) o 27º segmento (TR, 122) termina com o convite de Siegfried a Adolf, para que tome um gelado. A apresentação da acção é interrompida, retomando-se no 29º segmento (TR, 125) a acção interrompida;

3) o 29º segmento (TR, 128) termina com a referência à casaca que Siegfried não tem, pelo que dá o bilhete do concerto ao seu primo. Quando Siegfried volta à diegese, no 32º segmento (TR, 137) refere o facto de não ter casaca.

Referimos que um dos "leitmotive" do romance é a morte. O próprio título o indicia: ainda que não seja da responsabilidade do narrador não pode ver-se o título e o "leitmotiv" em separado. O título é a linha de prumo do romance.[13]. Aponta para a novela de Thomas Mann, Der Tod in Venedig. Mas não é só o título que aponta para essa ligação[14]; a problemática da relação entre o burguês e a arte, a homossexualidade e outros pontos, que analisaremos quando estudarmos a personagem de Siegfried, mostram que os paralelismos não se esgotam no título.

Siegfried, contudo, não é Aschenbach - as diferenças são muito grandes. Segundo Horst, em Mann é o homem-artista que está doente - em Koeppen a doença não está em Siegfried, mas na sociedade[15]. Por outro lado, a doença do artista é aqui transposta para uma personagem totalmente oposta a Aschenbach e a Siegfried, o anti-artista Judejahn. No texto de Mann é o artista que morre - no texto de Koeppen não é só o anti-artista que morre: ele tem a oportunidade de matar Ilse Kürenberg. O próprio tratamento da morte é muito diferente nos dois textos: no de Mann, as referências à morte apontam para a personagem principal, no de Koeppen surge pluriperspectivicamente e apontando para diferentes realidades.

O narrador termina este romance parodiando o final de Der Tod in Venedig, que o próprio Koeppen refere logo em epígrafe (TR, 5)[16].

Comparemos os dois finais:

"Der Tod in Venedig"	"Der Tod in Rom"
"Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode"[17]	"Die Zeitungen meldeten noch am Abend Judejahns Tod, der durch die Umstände eine Weltnachricht geworden war, die aber niemand erschütterte "(TR, 187, sublinhados nossos).

Vejamos as transformações:

desselben Tages - noch am Abend

die Nachricht - durch die Umstände eine Weltnachricht geworden war

eine respektvoll

erschütterte Welt- die aber niemand erschütterte

O final de Der Tod in Rom, apesar de autónomo, não deixa de ganhar uma nova dimensão, quando posto em contraste com o final de Der Tod in Venedig. Enquanto "Welt" no caso de Mann se refere ao mundo das letras e artes, no caso de Koeppen refere-se a um mundo mais vasto, aquele que é abrangido pelos meios de comunicação social, com algum cariz sensacionalista. Mas enquanto Aschenbach representava algo para esse "Welt", Judejahn nada representa.

O narrador deste romance - como os dos romances anteriormente analisados - utiliza uma particularidade artística que contribui para um ritmo próprio do discurso: são as figuras de repetição, utilizadas das mais diversas maneiras. Algumas são da responsabilidade das personagens nos seus discursos, outras do narrador no discurso focalizado por ele próprio e pelas personagens.

Uma dessas repetições é a caracterização de objectos ou acções por meio de três modificadores que podem assumir a forma de adjectivos, advérbios ou particípios (acumulação):

- "... sonnenausgedörrten windverwundenen hölzernen Läden" (TR, 78)
- "Ich bin nackt, ich bin bloss, ich bin machtlos. Nackt bloss machtlos" (TR, 89)
- "... fragend, bohrend, fordernd..." (TR, 122)
- "... prickelnde und aromatisch zerschmelzende künst

liche Winterfrucht" (TR, 125);

ou a repetição da mesma palavra três vezes (epanalepse):

- "... und Pfaffrath fiel fiel fiel" (TR, 88)
- "Verrat Verrat Verrat riefen die Raben" (neste exemplo, reforçada pela repetição fonética do [R]) (TR, 131)
- "Ein fester wohlerhaltener Leib, aber kalt kalt kalt" (TR, 185)

e ainda a utilização tripla da anáfora (surgindo por vezes uma utilização quantitativamente superior desta figura) e da epífora:

> Säulenpracht Säulenpracht Säulenpracht, Bramante, Raffael, Michelangelo, wer dachte ihrer hier nicht, aber die Säulen ihres Baues waren glänzend und kalt, der Stuck war prächtig und kalt, das Ornament des Bodens war bewundernswert und kalt... (TR, 110, sublinhados nossos).

A utilização simultânea da acumulação, da epanalepse e da epífora procuram traduzir o impacto que os monumentos e estátuas expostos produziam em Adolf;

> ... ich stellte Fragen, eine Antwort wusste ich nicht, eine Antwort hatte ich nicht, eine Antwort konnte ich nicht geben; es gab keine Antwort (TR, 127, sublinhados nossos).

A ligação da anáfora a uma epanadiplose serve para reforçar a posição de Siegfried.

As figuras de repetição contribuem para provocar uma certa sensação de fluidez, de indefinição, ligadas à impotência e resignação do narrador e de Siegfried, sobretudo. Por outro lado, reforçam

o conteúdo do discurso onde são utilizadas.

5.2. A ESTRUTURA CRONOTOPOLÓGICA

O narrador não dá indicações precisas quanto ao tempo diegético, por serem narrados acontecimentos que não precisam de um enquadramento temporal claramente definido. Mas a acção do romance não deixa de se integrar num tempo histórico concreto, que lhe serve de pano de fundo; ao mesmo tempo, através das relações extratextuais e do mito, há uma transcendência desse tempo concreto, juntando-se uma dimensão universal à concreta, veiculada pela diegese.

Alguns indícios apontam para 1954 como o tempo do narrado, apesar de Cwojdrak apontar para o ano de 1953, sem apresentar argumentos que o levem a essa datação[18]. De facto, três vezes é referida a "Dschungelfestung" em títulos de jornais. Siegfried lê:

> Die weisse Festung im indochinesischen Dschungel stand vor dem Fall (TR, 14).

Mais tarde é referido duas vezes que

> Die Dschungelfestung war gefallen (TR, 138, 174).

Esta "Dschungelfestung" pode referir-se a Dien Bien Phu, que caiu na guerra indochinesa em 07.05.1954[19].

Mas não nos parece importante situar exactamente a data da acção, relativamente a acontecimentos extra-diegéticos. Importante é situar a acção diegética como estando marcada ou tendo homologias claras com o clima sócio-político que se vivia na R.F.A. nos anos de 1953 e 1954: clima de restauração, mas também de reconstrução. Mas mais do que este ambiente de restauração, o que neste romance é projectado pelo autor é a presença do ideário nacional-socialista na vida da jovem república[20].

O tempo narrado ocupa sensivelmente três dias, dois dos

quais incompletos: a progressão cronológica é marcada por indicadores temporais.

O primeiro dia começa à tarde, já com os jornais da tarde à venda (TR, 14) e o romance finaliza também com uma referência aos vespertinos (TR, 187).

O entardecer é marcado pela referência ao jantar do casal Kürenberg (TR, 44) e o anoitecer pelo desejo de "felice notte" de Siegfried a um italiano, com quem partilhara a mesa do jantar: Siegfried "ist zufrieden in dieser Abendstunde" (TR, 61). As últimas referências temporais do 1º dia referem-se ao fechar do bar dos homossexuais (TR, 84) e ao facto de Eva e Friedrich Pfaffrath já estarem a dormir (TR, 86).

O 2º capítulo do romance inicia-se pela manhã, com uma referência ao pequeno almoço de uns padres, entre os quais se encontra Adolf. As próximas referências temporais só voltam a surgir relativas ao "Mittagszeit" (TR, 117), preenchendo-se a tarde com a evolução das várias linhas narrativas, sem referências ao tempo. Essas linhas vão convergindo primeiro para a sala de concertos e depois para o bar dos homossexuais, seguido das deambulações nocturnas de Siegfried.

O 3º dia ocupa uma manhã: o acordar de Judejahn (TR, 177), o lauto pequeno-almoço de Kürenberg com Siegfried no restaurante da Piazza Navona (TR, 180), que se dá simultaneamente à cena de amor de Judejahn e Laura e o assassínio de Ilse, mulher de Kürenberg, terminando o romance com a morte de Judejahn; como os jornais da tarde já referem essa morte, é lógico que ela se tenha dado pela manhã.

Essa evolução temporal é preenchida por várias linhas narrativas, que têm por vezes momentos simultâneos. Não há uma continuidade cronológica, concentrando-se o narrador em pequenas fases des-

sas linhas.

Analepticamente, vão surgindo momentos dos passados individuais e colectivos durante o Nacional-Socialismo, sobretudo a infância de Siegfried e Adolf, e as actividades de Judejahn. É também implicitamente referido o tempo que medeia entre o fim da guerra e o tempo diegético, quanto à adaptação das personagens e das figuras, aos seus compromissos, à sua evolução pessoal entre a derrota da Alemanha e o chamado "milagre alemão".

A importância da analepse é maior no 1º capítulo do romance, correspondendo a uma maior lentidão na evolução dos acontecimentos. As personagens, sobretudo Siegfried, Judejahn e Ilse, recordam-se dos seus passados respectivos. Há como uma alternância entre a época do Nacional-Socialismo ("erlebte Erinnerungen") e o presente diegético ("erlebendes Ich/Er"); essa alternância é um sinal do narrador para indicar que não houve um corte, uma "Stunde Null", que as vivências daquela época deixaram marcas demasiado profundas quer nos indivíduos, quer na consciência colectiva e que se prolongou até ao presente narrado.

As analepses de Siegfried (e de Adolf, através da voz de Siegfried) têm como função essencial mostrar essas marcas; as de Judejahn mostram uma estagnação completa dessa personagem, incapaz de evoluir; as analepses de Ilse focam um aspecto da perseguição de que foram alvos os judeus na Alemanha hitleriana, o que vai ser o motivo do seu assassínio pelo velho general; finalmente as pequenas analepses de Friedrich apontam para uma continuidade no seu modo de pensar.

Assim este olhar para trás revela o presente das personagens: desde o imobilismo até à completa boa consciência, surgem várias facetas do comprometimento ou afastamento em relação ao que se passou naquele período histórico. Apontam quer para as vivências in-

dividuais quer sobretudo para as colectivas, acabando por mostrar que ninguém escapa ao seu passado.

Como nos outros dois romances da trilogia, a acção situa-se numa grande cidade. Mas enquanto nos outros encontramos cidades alemãs, aqui é Roma que serve de palco da acção das personagens alemãs que para ali convergem. A Alemanha, além de ser o palco das acções em muitas das analepses, é referência constante, explícita ou implícita, durante todo o romance. Deste modo, Roma não surge como um mero palco onde se desenrola a acção do presente diegético, mas surge também carregada com outras dimensões semânticas, que o narrador pressupõe serem actualizáveis pelo narratário, através da sua cultura geral. Através da plurisignificação de "Roma", o romance transcende a sua própria estrutura cronotopológica, projectando-se num universal, o que levou, como veremos adiante, alguns críticos a considerarem este romance como a-histórico.

Roma é apresentada como o berço da civilização ocidental cristã (notem-se as referências a Virgílio, a Horácio, a monumentos que testemunham o importante papel histórico e cultural da civilização romana), mas é também o centro da Igreja Católica como poder, que, tal como outras instituições, também teve a sua quota-parte na responsabilidade por grandes carnificinas cometidas em nome de valores mais altos.

Para a Alemanha, Roma foi sempre um centro de vários poderes: os imperadores alemães iam a Roma ser coroados, da Itália chegaram à Alemanha muitas correntes culturais. Por outro lado, os grandes vultos da cultura alemã, como Goethe, Schiller, os irmãos Mann e tantos outros, procuraram a "luz" da civilização, da cultura, contraposta ao "negro" da barbárie germânica[21]. Essas "peregrinações" do passado aparecem agora em contraponto com as incursões massificadas

do turismo, que vêem os testemunhos desse passado com total desinteresse (TR, 96). Os Kürenberg representam, no fundo, a continuidade do diálogo intercultural romano-germânico, como oposto aos turistas.

Erlach aponta para um outro aspecto do contraste entre a Alemanha e Roma. Enquanto o espírito alemão dos Pfaffrath e dos turistas é marcado pelo nacionalismo, por restos de barbárie, Roma é centro de abertura para o mundo, como se nota nas muitas raças que passam pela Via Veneto. Refere ainda o desinteresse desse grupo de alemães pela vida cultural romana, pelos seus monumentos e museus[22].

A Roma artística é objecto de interesse por parte de quatro personagens: Adolf, o casal Kürenberg e, textualmente mais desenvolvido, Siegfried, como se nota, por exemplo, na sua repetição de "ich liebe Rom" (TR, 48-50)[23].

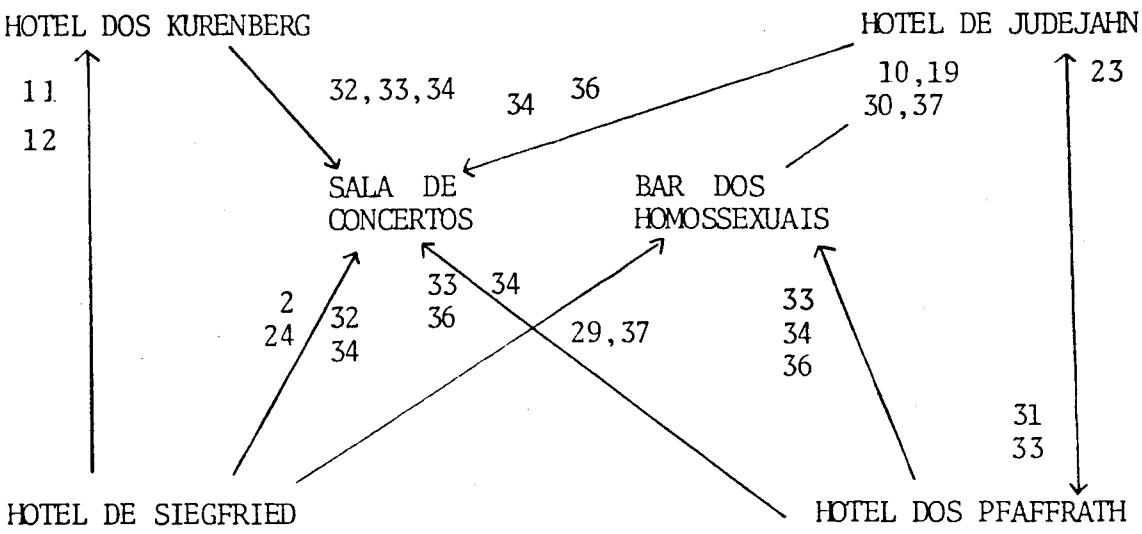
A cidade de Roma é apresentada através de vários núcleos:

- os hotéis, como símbolo do transitório, em passagem;
- os vários bares;
- o restaurante Capitol, da Piazza Navone;
- o bar dos homossexuais;
- o Monte Cassino;
- a sala de concertos.

Os esquemas que se seguem mostram a distribuição dos segmentos pelos vários locais, tornando-se nítida a repartição quantitativa de alguns.

*(Divisão do texto em segmentos, com indicação das respectivas páginas. Os segmentos encontram-se separados normalmente por um espaço gráfico em branco, embora em alguns casos a separação se limite a mudança de linha, sem pontuação, com mudança de linha narrativa.

Segmento 1: 7;
2: 7-10;
3: 10-12;
4: 12-15;
5: 15-16;
6: 16-20;
7: 20-28;
8: 28-30;
9: 30-33;
10: 33-43;
11: 43-50;
12: 50-52;
13: 53-59;
14: 59-65;
15: 65-69;
16: 69-74;
17: 74-78;
18: 78-82;
19: 82-89;
20: 90-91;
21: 91-94;
22: 94-96;
23: 96-103;
24: 103-106;
25: 106-111;
26: 111-115;
27: 115-122;
28: 122-125;
29: 125-128;
30: 128-131;
31: 132-137;
32: 137-140;
33: 140-147;
34: 147-153;
35: 153-155;
36: 155-159;
37: 159-171;
38: 171-176;
39: 176-187;
40: 187).



- Os números correspondem aos segmentos

ESQUEMA 21

Neste esquema estão representados os 4 hotéis como pontos de convergência e pontos de partida das personagens, assim como os dois núcleos centrais de convergência. No esquema seguinte apontam-se os vários locais de convergência - nucleares e periféricos- sublinhando-se os segmentos onde há convergência de personagens e figuras nomeadas no texto:

HOTEL DE KURENBERG

Kürenberg -4,6,11,12,38(Ilse)

Siegfried -4

HOTEL DE JUDEJAHN

Judejahn -7,19,23,39

Pfaffrath -23

Laura -39

HOTEL DE SIEGFRIED

Siegfried -14 ,16,18,19

Adolf -14,16,18

LAR DE ADOLF

Adolf -22

HOTEL DOS PFAFFRATH

Friedrich -13,31,33

Judejahn -13,31,33

Eva -8,19,23,27,31,33

Adolf -31

Dietrich -13,31,33

"ENGELSBRUCKE"	ENGELSBURG	Loja de Gelados	ESTAÇÃO
Siegfried -26,27	Adolf -26	Siegfried -29	Judejahn -33,39
Adolf -27	Judejahn -26	Adolf -29	Eva -33

BARCO-PISCINA

Siegfried -26,27

SALA DE CONCERTOS

Siegfried -2,24,32,34

Judejahn -34,36

Kürenberg -6,32,33,34

Adolf -33

Pfaffrath -33,34,36

BAR DOS HOMOSSEXUAIS

Siegfried -29,37

Adolf -29,37

Judejahn -10,19,30,37

Laura -10,30,37

Pfaffrath -37

MONTE CASSINO

os Pfaffrath -27

VÁRIAS RUAS ROMANAS

Siegfried -4,14,21,32,35,38

Adolf -22,27,35,38,39

Laura -19,30,38

Judejahn -5,10,13,15,17,19,30,38,39

Kürenberg -6

RESTAURANTE PIAZZA NAVONE

Kürenberg -6,39

Siegfried -39

CASA DE AUSTERLITZ

Judejahn -28

MUSEU TERMAL

Adolf -39

Judejahn -39

BAR NA VIA NAZIONALE

Judejahn -15

ESQUEMA 22

É esta estrutura de convergência, levando as várias personagens a encontrarem-se (entrando em relação comunicativa ou não), como se fossem "dirigidas", que levou Andersch a ver este romance como uma "Choreographie eines Balletts"[24], com os "bailarinos" principais e o "corpo de ballet".

Caracterizaremos agora sucintamente os vários locais por onde passam as linhas narrativas, apontando a sua função no conjunto da estrutura topológica. Dado que os locais ganham a sua função essencialmente através da utilização que deles é feita pelos intervenientes, essas funções serão apresentadas mais desenvolvidamente aquando da análise das personagens e figuras.

Os locais onde cada um se encontra alojado indicia já algumas características e servem como elemento de contraste entre as personagens. Assim, Judejahn encontra-se hospedado num hotel de grande luxo, um "Botschafter-und Minister-Hotel" (TR, 21), apontando para a sua posição actual e que servirá para impressionar os Pfaffrath. Curiosamente,este hotel é o mesmo onde se hospedara quando estivera em Roma como general de Hitler.

O hotel dos Pfaffrath é também de luxo, mas mais sóbrio. É o hotel preferido pelos turistas alemães, o que aponta para a integração dos Pfaffrath nos que agora gozam os frutos da reconstrução/restauração da R.F.A., permitindo-lhes revisitar os locais onde na década anterior haviam passado como membros do exército nazi. O narrador dá importância ao facto de ser um hotel preferido pelos alemães, repetindo-o ao longo do texto (TR, 26, 30, 42, 57, 119, 136, 142). A diferença da situação económica - uns vêm de Mercedes, outros de Volkswagen - não implica uma posição ideológica diferente. Neste hotel, Eva, mulher de Judejahn, ocupa um pequeno quarto nas traseiras do hotel, correspondente ao seu pequeno mundo, sem horizontes.

O casal Kürenberg vive num hotel também relativamente luxuoso, numa suite. O maestro e Ilse não têm casa, viajam pelo mundo com as suas malas e instalam-se em hotéis - nada os prende a nenhum sítio, não têm raízes.

O hotel de Siegfried é pobre (TR, 62). Situado perto da Fontana di Trevi, permitirá, sob o ponto de vista da estratégia narrativa, que Siegfried ouça o grupo alemão a cantar "Am Brunnen vor dem Tore", onde aparece também Judejahn (TR, 79). Essa fonte, ponto de passagem rápida dos turistas, representa para Siegfried um local onde ele encontra a beleza, quer através dos rapazes que ali brincam, quer pelo "rauschen" (TR, 139).

Como é usual nos romances desta trilogia, os restaurantes e sobretudo os bares desempenham uma função importante na caracterização dos seus clientes, que formam a paisagem urbana, assim como as ruas de Roma, palco da vida nocturna, tal como os Pfaffrath a vêem.

Os dois centros nucleares de convergência têm várias funções, além daquela. Assim, o bar dos homossexuais serve para pôr a nu, de maneira irónica, certas hipocrisias morais, além de ser o local de trabalho de Laura, o que levará Judejahn várias vezes a este local, sem se aperceber do tipo de bar que é. É um modo de mostrar os diferentes aspectos das personagens poliscopicamente, inclusivé a homossexualidade de Siegfried.

A sala de concertos é palco de um concurso internacional, palco também da vivência de arte como algo de vivo (completada pela apreciação da arte pelos Kürenberg e de Siegfried), abrangendo um público variado. A sala funciona como um micro-mundo, onde se reflectem as diferenças sociais (plateia/galeria). Face às diferentes reacções do público, os alemães, cujo trajecto o leitor seguiu, nada entendem - a arte é algo decorativo, sem mais nenhuma função.

O espaço do passado situa-se na Alemanha, focando aspectos da socialização de Siegfried, Adolf e Dietrich, nomeadamente a escola do partido, a "Ordensburg"; essa educação continua presente, como algo que já não se pode apagar, nessas três personagens.

Por esta análise, vê-se que o espaço - do passado e do presente - tem, para além das funções de palco da diegese, a função de fazer falar um tempo e os vários elementos que o compõem. No estudo que se segue, a importância dos vários espaços será vista nos seus contextos respectivos.

5.3. ESTRUTURA FIGURAL

5.3.1. Caracterização geral das personagens e figuras

A estrutura figural de Der Tod in Rom aproxima-se da já analisada em Tauben im Gras. Em ambos os romances, as várias linhas narrativas convergem para locais determinados em que se desenrola a acção, o que dá uma certa unidade e coerência interna a um romance com um grande leque de personagens. Por outro lado, muitas personagens, sobretudo as colectivas, contribuem para criar o pano de fundo onde a acção se desenrola.

Antes de procedermos ao estudo de cada uma das personagens principais - Siegfried, Judejahn, os Pfaffrath, Adolf e o casal Kürenberg - analisaremos as características comuns das personagens e figuras deste romance.

Uma característica é que elas não são completas, são reduzidas a alguns traços essenciais, o que as aproxima de tipos[25]. Exceptua-se, contudo, Siegfried, cujo tratamento ultrapassa o do tipo. Não se pretende desenhar personagens em toda a sua complexidade, mas fazer prevalecer os traços que veiculam ao leitor os receios do narrador (e, como veremos, do autor implícito): o nacionalismo, a repressão do passado recente, a boa consciência, o oportunismo, a hipocrisia, o desinteresse de certas camadas sociais alemãs pela cultura, mesmo quando têm cargos de responsabilidade. Não interessa o desenho psicológico individual, mas sobretudo o que elas representam como

forças motrizes de uma nação. O leitor pode concretizar os traços deixados em vazio através do seu próprio conhecimento. As personagens colectivas alemãs funcionam, desse modo, como uma só personagem, tendo como contraponto Siegfried e o casal Kürenberg, enquanto Adolf se mantém indefinido.

Richner nota que todas as personagens e figuras são portadoras de motivos do "prelúdio", tal como ele denomina o 1º segmento : são viajantes, turistas, generais; é a burguesia fechada em esquemas rígidos de pensamento e de ética, um espírito sem cor[26].

Por outro lado, esta simplificação na apresentação dos actores do romance é acompanhada por uma certa "fantasmagorização", sobretudo através da palavra "Gespenst" ou outras do mesmo campo semântico. São "fantasmas" num palco real - a cidade de Roma. Não se trata de uma redução do âmbito da crítica[27], mas é um meio de, abandonando a caracterização realista -sem a perder de vista -dar ao romance uma dimensão universalizante e de retirar ao leitor a segurança que ele teria se estivesse confrontado com meros tipos de desenho realista. O plano da realidade e o plano do fantasmagórico unem-se, mas essa ligação não é linear, pois a realidade aponta quer para a sua máscara, quer para a História e para o mito. Segundo Craven, "it is as though thecharacters are incorporations of enduring mythologies, pronouncing phrases and slogans which atrophy their autonomous individuality and make of them mouthpieces of ideological puppetry..."[28]. A realidade surge impregnada pelo mito e pelo fantasmagórico, retirando parcialmente a capacidade de ser apreendida logicamente. É esta síntese de mito, fantasma e realidade que dá ao romance a sua dimensão própria. As personagens e figuras estão presas aos mitos, aos fantasmas da colectividade em que se inserem. Der Tod in Rom não pode, deste modo, ser visto como um estudo sobre fantasmas[29], mas sobre determinadas visões de aspectos da vida alemã no tempo de

Adenauer. Esta Alemanha, a "Vaterland" das personagens, aponta para uma relação difícil com os seus "filhos" mais conscientes. Aliás, este conflito pai-filho vai ser desenvolvido por três relações desse tipo: a de Siegfried e de Dietrich com o pai, Friedrich Wilhelm Pfaffrath, e a de Adolf com Judejahn. Os filhos surgem bloqueados pelos pais, ainda que tentem, de um ou outro modo, libertar-se.

O número de personagens neste romance é menor que em Tauben im Gras e as linhas narrativas estão todas relacionadas umas com as outras, excepto a de Laura e de Kürenberg, que nunca se cruzam. Para além dessas linhas, há um número elevado de figuras, que só surgem pontualmente e sem participarem na diegese propriamente dita, (ou então só muito marginalmente), e que dão vida ao cenário: os empregados e clientes dos bares, cafés e hotéis, os transeuntes, os espectadores do concerto, os turistas, as crianças e os rapazes do Tibre e da Fonte de Trevi. Algumas entram em contacto com as personagens principais, outras são só focalizadas, outras ainda só referidas. O colorido da cidade é dado ainda pelos padres (marcando a presença da Igreja como força política, além da espiritual), os ardinas, os membros do PCI, referidos por causa dos cartazes e de uma manifestação. Este mundo italiano serve de contraste com o alemão, mas não é suficientemente desenhado para que se possa ver a dicotomia Itália-Alemanha como estruturante deste texto. Da parte alemã, as figuras colectivas limitam-se aos grupos de turistas: não surgem individualmente, mas em grupo, "consumindo" arte, os monumentos da Cidade Eterna, comprando recordações, tirando fotografias. A posição do narrador parece claramente negativa face a este grupo, como se induz do seguinte passo

> Schnell, hiess es, nur schnell, so viel war noch zu sehen, und das Mittagessen war schon in Cassino bestellt, schnell nur schnell, ... (TR, 108)

Os turistas não entram em relação dialógica com a arte, não são a resposta à pergunta com que o narrador termina a primeira parte[30]. Em Monte Cassino, esse grupo, não está interessado na visita do velho convento, mas apenas na observância do campo de batalha (TR, 43 e 117).

Os frequentadores dos bares não são, em geral, caracterizados directamente, exceptuando os do "Espressobar". Estes são apresentados com uma larga série de atributos, através da visão de Siegfried:

> ... wohlgewichsten, wohlrasierten, wohlgekämmten, wohlgebürsteten, die saubergehemdeten, steifgeplätteten, streng parfümierten Männer... (TR, 93).

Estes clientes são como os que ocupam a plateia da sala de concertos, com "Einheitsgesicht" (TR, 138). Estes espectadores têm traços daqueles que assistiram à conferência de Edwin, em Tauben im Gras. Os espectadores da galeria representam um colectivo de nível social mais baixo, mas mais diversificado. A plateia aplaude (em vazio fica a informação se entenderam alguma coisa da música de Siegfried), a galeria assobia (TR, 147).

Contrariamente ao primeiro romance da trilogia, as figuras femininas têm um papel apagado: Ana surge totalmente ofuscada pelo marido; Laura deixa-se levar pelos homens, é simples e demasiado ingénua; Eva, mulher de Judejahn, é totalmente incapaz do mínimo esforço de adaptação aos novos tempos, mantém-se uma nazi empedernida. A única mulher com traços positivos é Ilse Kürenberg - mas tanto ela, como o marido, como veremos, pertencem ao mundo da arte, situando-se a um nível diferente do dos outros intervenientes.

O leque das personagens e figuras é grande, mas demasiado

difuso para, através dele, se ter uma imagem da realidade. Mas, como afirmámos, as estratégias não apontam nesse sentido, mas numa concentração, sem dúvida unilateral, em aspectos negativos da sociedade.

5.3.2. Siegfried

Siegfried Pfaffrath, filho de Friedrich Wilhelm e Anna, e irmão de Dietrich, tem neste romance, as mesmas funções que Philipp, em Tauben im Gras e Keetenheuve, em Das Treibhaus: são as personagens-artistas, os opositores a uma visão estreita que caracteriza a sua sociedade, mas simultaneamente personagens incapazes de concretizarem a sua oposição, tornando-se desse modo também vítimas de si próprios. Característico dos três é também a dificuldade em entrarem em relações comunicativas e uma certa incapacidade de se realizarem na praxis social. Apesar das semelhanças, cada uma das três personagens apresenta diferenças profundas entre si: Philipp é incapaz de produzir e está em fuga permanente; Keetenheuve torna-se vítima da sua própria utopia e sucumbe; Siegfried só é capaz de produzir, recusando o seu mundo familiar e social[31].

O seu nome não pode ser visto desligado do herói lendário, reflectindo o espírito nacionalista que começou a surgir com mais força depois da I Grande Guerra, levando muitos pais a dar aos filhos nomes das mitologias germânicas. No texto wagneriano, Brünnhilde, em Die Walküre, diz a Sieglinde que o filho se chamará "Siegfried", referindo que "Siegfried, erfreu sich des Siegs!". Aliado à vitória está a alegria. Também o herói de Koeppen não tem o caminho fechado, nem à vitória nem à alegria: vitória não só no sentido de vencer o concurso musical, mas também a sua vitória, a capacidade de produzir obras musicais. No romance de Koeppen essa vitória é uma mera hipótese, marcada na estrutura do texto pelo seu fim diegeticamente aber-

to no que respeita à linha desta personagem. O Siegfried de Wagner é um herói, que não conhece o medo e morre traído por aqueles com quem vive; o Siegfried de Koeppen é um anti-herói, afasta-se do mundo dos perigos, "trai" os seus, recusando vencer nessa perspectiva. Para os seus, ele é um derrotado: mas quando Siegfried vence o concurso, sente que ultrapassa, com a sua sinfonia premiada, uma fase da sua vida, mantendo o caminho aberto para o futuro.

Este seu trajecto - quantitativa e qualitativamente o que tem mais peso no romance - é atravessado por vários tipos de relações, que passaremos a analisar: com a música e a arte, com a família, com Roma, consigo próprio e o sexo. Uma vez que as suas situações comunicativas se situam, na sua maioria, dentro dos temas referidos, incluiremos na sua análise as relações com outras personagens e figuras e, como é característico desta personagem, as várias situações comunicativas "auto-dialógicas".

a) A relação de Siegfried com a música e com o espaço de Roma

O leitor entra logo em contacto com esta personagem através da música, no 2º segmento; o narrador apresenta os sentimentos interiores de Siegfried, não tardando a ceder-lhe a voz, ainda que só por breves momentos. Nesta cena domina ainda a voz do narrador; nas cenas subsequentes a voz de Siegfried substituirá em grande parte a do narrador, nunca deixando, contudo, de depender dele, como se o narrador fosse o comentador de Siegfried.

A personagem dirige-se à sala de concertos e, como é usual nos romances de Koeppen, o preenchimento do tempo é feito por monólogos interiores, discursos indirectos livres, reprodução de pensamentos e ainda pela psico-narração. A acção da personagem é apresentada

quer directamente quer através de comentários ou pensamentos que essa acção desencadeia na personagem:

> Falsch klang die Musik, sie bewegte ihn nicht mehr (TR, 7).

A música é a linguagem com que Siegfried melhor consegue exprimir os seus medos, os seus anseios. Mas aquela obra, agora a ser ensaiada pelo maestro Kürenberg, não corresponde àquilo que ele desejaria ter composto; ela é marcada por um medo existencial, ligado à natureza (expresso através de "Wind", "Wald" e "Wolke", que, apesar de aparecerem distanciadas por algumas linhas (TR, 8), formam uma aliteração, dando unidade a essas palavras que exprimem uma certa vivência da natureza). O leitor sente que está a assistir a um processo de distanciamento de Siegfried face à sua música anterior. Processo não linear, como o leitor se aperceberá, não tanto através da diegese, mas sobretudo através dos monólogos interiores ou do discurso do narrador, quando este assume a perspectiva da personagem (ou é por ela contaminada). A música que vai a concurso não é a que gostaria de ter composto; além disso, a harmonização levada a cabo pelo maestro ainda lhe faz soar a sua própria música mais "falsa". Contudo, não age no sentido de corrigir Kürenberg: o fáustico que ele parece desejar expressar (pelo menos segundo a interpretação de Ilse Kürenberg), não encontra, na sua perspectiva, a voz adequada[32]. A sua voz soa-lhe como "misslungen" (TR, 8)[33]. Esta posição de Siegfried implica uma tensão entre o presente e o passado, que será uma das linhas fundamentais do romance. Através desse confronto, o leitor terá contacto com personagens cuja evolução é notória e com outras que se movem numa circularidade estagnante.

Durante o ensaio do concerto, Siegfried apercebe-se que os violinos tocam demasiado bem para serem capazes de transmitir o "unheimliche Wind in den Bäumen" (TR, 8); eles não conseguem exprimir o

medo existencial, nem aproximar-se da verdade das coisas, "die nur unmenschlich sein konnte" (TR, 8). A sua intenção comunicativa não encontra naquela linguagem tornada concreta pelas mãos de Kürenberg e da orquestra a realização desejada. A "mensagem" não encontra o "veículo" adequado, falta-lhe o "massvoll".

Esta peça não pode ver-se desligada de "Variationen über den Tod und die Farbe des Oleanders", composta sob influência da morte da avó, a única pessoa da família que ele amara. A obra agora em ensaio continua a temática aí abordada, mas ganhando uma dimensão mais universal. Está inserida na linha da música dodecafónica de um Schönberg, de um Webern; aliás, a escolha deste tipo de música não tinha sido só motivada por razões de estética musical, era também uma atitude contra a casa paterna e a pátria, para quem esta música tinha sido vista como decadente. Repare-se na reacção dos Pfaffrath, que não encontram nesta música a harmonia que permite dormitar um pouco ao ouvi-la e de Judejahn, que não suporta aquela desafinação revelando falta de disciplina militar.

Para Siegfried, a utilização da música como meio de expressão serve uma outra finalidade: a sua libertação. É através da música e da arte que ele se mantém em processo, rompendo a circularidade que caracteriza as outras personagens[34]. E o facto de essa música expressar os seus medos, as suas vivências históricas, mostra que Siegfried não é um músico que se refugia na "torre de marfim". Enquanto a primeira obra era como que um "torso" que surge das ruínas (TR, 9), esta nova obra é sentida como "fremd fremd fremd", e "furchterregend" (TR, 103, 104). Isto porque ele projecta nela a sua própria infância (de que o leitor tomará conhecimento posteriormente, em analepse da personagem, como se fosse um comentário à própria música), os seus traumas e sofrimentos. O compositor não acredita na própria música, ela é um edifício misterioso, para o qual já não há entrada ou há

apenas uma porta estreita, que só deixa entrar poucos (TR, 127)[35]. A música é um interrogar a partir do medo, do desespero, de sonhos horríveis, em que não há respostas, só perguntas que geram novas perguntas. Não é um meio de modificar a humanidade, ele já não acredita em qualquer possibilidade de mudança, como confessa a Adolf:

> Die Musik war nicht dazu da, die Menschen zu ändern... (TR, 127).

Para Siegfried, a sua música é também a voz do seu tempo, atravessado por vários "textos", pelo que o seu concerto é também o de muitos outros. Quanto à recepção, Siegfried sente-se impotente, uma vez que, a esse nível, a obra já não lhe pertence: no momento em que a obra foi entregue a Kürenberg, ela torna-se pública, deixa de lhe pertencer, autonomiza-se em relação ao produtor, mas não em relação aos contextos receptivos: assim, é possível ("vielleicht") (TR, 127) que possa a vir a produzir efeitos, isto é, Siegfried não nega a possibilidade de a obra de arte poder contribuir para a modificação da humanidade, apesar de não ser essa a sua função:

> ... aber sie stand in Korrespondenz mit der gleichfalls geheimnisvollen Macht der Zeit, und so konnte sie vielleicht mit der Zeit zu grossen Veränderungen beitragen... (TR, 127)[36].

A reacção do público não lhe é portanto indiferente: está com certas expectativas quanto à reacção do público jovem, daqueles a quem pretende "transmitir" o seu grito de Cassandra, porque ainda não estão presos à instituição "música", representada, naquele concerto, pela plateia (TR, 39)[37]. Se, por um lado, deseja a criação pura, a arte pela arte, sente, por outro lado, a impossibilidade da concretização de um tal desejo (TR, 147). Nesse sentido, compreende-

-se a reacção de uma jovem espectadora:

Ich könnte ihn in die Fresse spucken

ou de Ilse, que vê nesta música uma mundivisão mística

zu viel Tod in diesen Klangen (...) das war Todesangst, das war nordischer Totentanz (TR, 144),

o produto de um desesperado (TR, 16), de um "Ringender" (TR, 147)[38], ou ainda a reacção de Adolf, a quem a música do primo perturba, porque vê nela o desespero do fugitivo que recusa a fuga (TR, 146-147). Também o poeta americano que encontra Siegfried no bar dos homossexuais vê naquela sinfonia o seu próprio isolamento (TR, 164).

É precisamente numa conversa com Adolf que Siegfried se apresenta dominado pela dúvida. Este seu mundo não deixa de ter certos paralelismos com Kafka[39]: por detrás de cada imagem da verdade, haveria outras mais incompreensíveis, mais inacessíveis, talvez mais terríveis.

A arte, para Siegfried, não pode ser vista isolada do seu contexto de produção, apesar de o isolamento ser condição "sine qua non" para a produção artística, na procura de imagens da verdade.

Não é só como artista-produtor que ele precisa do isolamento, mas também como sujeito social. Mesmo Adolf, o seu primo, é visto como uma ameaça a essa necessidade de isolamento (TR, 112) para resolver os seus problemas[40]: "Ich wollte einsam sein..." (TR, 115). Não é de estranhar que uma personagem deste tipo evite as situações comunicativas com outros e que tenda para o monólogo, para a reflexão interior. Esta característica, aliada a um grande desejo e capacidade de observação, faz parte do Siegfried-artista (TR, 128). Mas a sua capacidade de observação é selectiva: por exemplo, apesar de consciente da miséria dessa Roma que ele percorre, prefere "weggucken" (TR, 12). O seu olhar dirige-se para outros campos, nomeadamente para a Roma artística. Até certo ponto, a sua visão é con

dicionada por outras visões artísticas e mitológicas, que percorrem o seu próprio discurso: assim bebe "grappa", porque Hemingway o fizera (TR, 12, 174); figuras da antiguidade e da mitologia povoam o seu imaginário, dando uma nova perspectiva a esta cidade, que contrasta com a visão da mesma cidade por parte dos seus pais ou de Judejahn.

Não se poderá abordar a problemática do artista neste romance sem ter em conta a conversa de Kürenberg e Siegfried, aquando de um jantar no hotel do maestro (TR, 52). Kürenberg desaconselha-o de se encerrar na torre de marfim, pois a música tem uma função (que ele contudo não especifica). Para a criação artística, Kürenberg vê como essenciais duas condições: a primeira é "Lauschen Sie den Tag", a segunda "Aber bleiben sie einsam". A vida, o mundo é um laboratório e é com o material desse laboratório que Siegfried deveria construir as suas novas obras:

> mit allem Glanz und allem Schmutz unserer Welt (TR, 52).

Siegfried não se fixa em normas estéticas; a procura é uma das condições da sua arte,

> ... denn ich will nicht bleiben, wie ich heute bin, ich will nicht dauern, ich will in ewiger Verwandlung leben ... (TR, 93).

A arte é um constante processo, uma "luta" entre si e as "vozes" do mundo.

Face à sinfonia que compôs, Siegfried tem uma posição algo negativa: já não acredita nela (TR, 106), já se distanciou das condições que o levaram a escolher aquele tipo de linguagem. A sua distanciação representa uma evolução, contrastando com o imobilismo da maioria das outras personagens. Apesar de duvidar agora da eficácia do seu trabalho, isto é, da capacidade de comunicar através daquela linguagem estética, não fecha essa possibilidade a nível dos receptores. Estes talvez possam "ler" nela aquilo em que ele já não

acredita. O produtor afastou-se do seu produto, mas este autonomizou-se dele; nesse sentido, Siegfried não é totalmente derrotista: não acredita, mas aceita que os receptores possam vir a acreditar.

O facto de se notar um processo de evolução na sua linguagem musical não permite ver a música como uma fuga, uma retirada; para Siegfried, ela é um refúgio, o único "sítio" onde consegue encontrar-se a si próprio[41]. Desse modo, o querer deslocar-se a Mogador para escrever uma nova sinfonia é só "fuga" na perspectiva da família, da sociedade alemã estabelecida, de quem ele se quer libertar. Ao refugiar-se não foge do mundo, que continua a observar, de que continua a ouvir as várias "vozes"; foge daqueles que o querem "prender". Analisemos mais pormenorizadamente este aspecto da nova sinfonia, "meine schwarze Symphonie" (TR, 181). Através de "schwarz" Siegfried distancia-se radicalmente dos "brancos": não da raça branca, mas dos arianos - que provocaram os anos mais negros da história - e também da brancura dos anjos , pois a eles igualmente se associou durante muito tempo a morte por perseguição ideológica. A sua nova sinfonia deverá ser de esperança; liberta do passado negro da Europa e do passado do próprio Siegfried. É o novo som do deserto, para "... aus der Wüste Musik zu empfangen" (TR, 177)[42].

A relação com Roma está ligada à sua atitude face à arte e à beleza. Essas atitudes mostram a sua capacidade de observação e contribuem para a definição do conjunto de "vozes" que estão por detrás da sua produção musical.

A sua visita começa pela Roma da antiguidade e dos museus, em paralelo com os gostos similares dos Kürenberg. Mas entre a arte dos museus e a vida, ele prefere esta última, o que mostra mais uma vez que para ele a arte não está desligada da vida. A natureza está presente pelas referências ao céu e ao mar, a música através dos altifalantes dos rádios a transmitirem Verdi por toda a cidade. Mas os

objectos da sua preferência (referidos como objectos do verbo "lieben", na primeira pessoa do presente, que surge 27 vezes (TR, 48-50)) concentram-se em dois campos: a vida da cidade e as pessoas.

Em relação à cidade, Siegfried refere as ruas, os recantos, as escadas, os pátios, as praças barulhentas, o "Corso", as fontes, as montras, o "Espressobar", a "Via Veneto", os cafés, o barco-piscina, as igrejas, os mercados. Alguns destes lugares são apresentados com atributos do campo cromático (por exemplo, as frutas do mercado), mas sobretudo do campo sonoro (por exemplo, o murmúrio das fontes). Muitos desses objectos são caracterizados por três atributos, o que, aliás, é uma das características do estilo de Koeppen (havendo, portanto, aqui um contágio da linguagem da personagem pela do narrador, por sua vez marcada pelo estilo koeppeniano): assim, as montras apresentam a "Reichtum", "Juweliere" e "Vögelhütte", as igrejas são "klein heimlich weihrauchdurchzogen", as mesas de venda do mercado são "grün rot orange" (TR, 49-50). A população romana é, segundo Siegfried, caracterizada por se sentar ao entardecer às portas das suas casas, de dizer piadas, de gesticular muito, de fazer sempre comédia, de falar naquela língua que ele não compreende. Mas a sua "câmara" abandona a grande panorâmica, para passar para alguns "grandes planos": as crianças, como pequenos Neros, as pessoas que andam no Corso, a comunista que observara quando estava sentado numa esplanada (TR, 13), os manequins, os "gigolos", os senadores norte-americanos recebidos pelo papa, os velhos reis do automóvel, os poetas homossexuais, os pequenos comerciantes e os gatos, também eles habitantes da cidade eterna[43]. Vemos assim que, enquanto a arte, que ele "ama", é apresentada em 3 linhas, os aspectos da vida ocupam 68 linhas! Esta disparidade revela bem a posição de Siegfried: ele observa a vida ("... ein bewegter Zuschauer..." (TR, 128)), não se integra nela como participante activo, mas não deixa de a viver, mesmo de a procurar.

A única situação comunicativa com italianos do povo que nos é relata da é a que preenche as páginas 60 e 61 do romance: Siegfried senta-se na mesma mesa que um italiano num restaurante popular; o italiano fala muito, Siegfried quase nada percebe. A situação comunicativa propriamente dita não existe porque a sua capacidade de descodificação é quase nula, pelo que não há comunicação linguística; mas há transmissão de calor humano, por isso Siegfried não o sente como ameaça (o que acontecerá face aos seus familiares) e como tal, não tem necessidade de se defender.

Siegfried, no início do segundo dia, continuará o seu canto a Roma, mantendo a mesma estrutura formal, com a repetição de "ich liebe", agora só três vezes, transitando para outros verbos e expressando o seu agrado por aquela cidade que não o ameaça (TR, 91-92). Finalmente, Siegfried confessa:

> ich liebe Rom, weil ich ein Ausländer bin, und vielleicht möchte ich immer ein Ausländer sein, ein bewegter Zustand (TR, 128)[44].

A esta característica de Siegfried, a sua capacidade de observar e "absorver" as vozes à sua volta (filtrando, de modo a que nem todas cheguem até ele), liga-se uma outra que está patente na música a concurso: a dúvida, a hesitação.

Se, por um lado, não se fixa em normas estéticas ("... ich will in ewiger Verwandlung leben..." (TR, 93)), recusando ideias preconcebidas, de carácter religioso, ideológico ou outro, o seu mundo ganha algo de fluido, sem tomadas de posição categóricas, sem poder "ordenar" o seu mundo face a um outro mundo referencial. Isso explica a abundância de expressões modalizantes do tipo "vielleicht", e também de conectores de tipo contrastivo, como "aber" (explícitos ou implícitos)[45]. Alguns exemplos servem para ilustrar estas características do discurso de Siegfried:

> ... ich hatte keinen Frack, aber ich hätte mir einen Frack kaufen können, ... aber ich wollte keinen Frack kaufen und auch keiner leiben (137); ... Proletarier und Intellektuelle vereinigt euch, aber ich glaubte nicht daran... (139, sublinhados nossos).

Um outro indício das suas hesitações é a abundância de frases interrogativas nos monólogos interiores ou nos discursos indirectos livres (p. ex., TR, 14, 52, 64, 80, 106, 112, 121, 128, 138, 139, 154, 164-165, 173).

O princípio condutor de Siegfried é a dúvida (TR, 154), é o não tomar posições definitivas; por isso é natural que ele duvide também daquilo que ele próprio produz, da sua música.

Esta personagem vive essencialmente "das hier und heute" (TR, 154). Como não acredita que a arte possa modificar os homens, também não acredita na modificação da humanidade. Mas estas posições surgem, (como tudo o que é perspectivado por Siegfried) modalizadas, isto é, não surgem como definitivas, apesar de, à primeira vista, na conversa com Adolf aparecerem como tal (como se vê, por exemplo, na parábola do burro e da nora (TR, 153-154)). Siegfried não tem um sentimento teleológico para a vida, o que implica que a sua música também não o tem. Mas as expressões de modalização no seu discurso tornam esta sua posição muito vaga, como aliás relativamente a outras tomadas de posição:

> Ich glaube zwar; aber ich glaube, dass alles sinnlos ist. Oder nicht alles ist vielleicht sinnlos, aber dass ich hier bin, ist vielleicht sinnlos, (...) meine Musik ist sinnlos, aber sie brauchte nicht sinnlos zu sein, wenn ich nur etwas Glauben hätte. Aber woran soll ich glauben? (TR, 105-106, sublinhados nossos).

O que o leva a essa posição de descrença na humanidade é a

sua interpretação da História e do poder. Este é visto como algo de demoníaco. Na conversa com Adolf, a palavra "Macht" surge oito vezes anaforicamente e refere-se sempre a abusos do poder, quer civil quer eclesiástico (TR, 155). Por isso, não pode senão recusar o poder que define como

> Gewalt, Unterdrückung, Krieg, Brandstiftung und Meuchelmord (TR, 155).

Esta posição implica que só acredita no AGORA, no momento, ainda que também aí seja assaltado pela dúvida:

> Der Zweifel des Ungläubigen an seinem Unglauben ist mindestens so schrecklich wie der Zweifel des Gläubigen (TR, 154).

Mesmo assim, imagina uma utopia no presente, a de um país sem bandeiras[46]. Por um lado, sente receio do "Nichtsein des Todes" (TR, 154)[47], por outro lado sente a necessidade de ser feliz no agora.

Margarete Mitscherlich tem razão ao afirmar que Siegfried vive numa situação de fronteira: isso é-lhe custoso, mas é o que lhe permite avançar[48]. A sua relação com a música e a arte faz também parte dessa situação: a sua vida e a sua arte formam uma unidade inseparável.

b) A relação de Siegfried com o seu mundo interior, com o amor, com o sexo

Face ao seu mundo, àquele onde teve as suas origens, a atitude de Siegfried é claramente a de ódio. Esse ódio não se revela relativamente a novos aspectos: refere-se essencialmente ao mundo que viveu em criança e que tem continuidade na sua família. Odeia o militarismo, tal como o conheceu na "Ordensburg" (TR, 63) e tal como o tio Judejahn o encarnara e introduzira na sua casa (TR, 15, 63). A dis-

tância temporal faz com que o seu ódio se transforme em indiferença, sobretudo porque ele já não se sente sob a alçada desse poder:

> Ich hasste ihn (Judejahn) nicht mal. Es war vergangen, ich wollte nur nicht erinnert werden (TR, 165).

Por vezes, refere-se a si próprio como objecto de ódio. Contudo, este aspecto não é uma constante, surge pontualmente quando faz algo de que acaba por se arrepender, não apontando para uma incapacidade total de amor: quando, por duas vezes, ofende Adolf, projectando as suas próprias dúvidas no primo (TR, 128 e 165). Na primeira destas citações compara-se com Kaliban, da peça The Tempest, de Shakespeare, transportando desse modo o seu ódio para o mundo da literatura, como se anulasse as fronteiras entre o real e o ficcional.

Amor e ódio são traços simultâneos que caracterizam Siegfried, duas dimensões da sua personalidade. E como é uma personagem em evolução, o sentir-se como objecto do seu próprio ódio não pode ter um valor definitivo.

Além disso, "amor" e "ódio" não são termos monovalentes. Siegfried tem o seu conceito próprio de "Liebe", não coincidindo com o veiculado pela consciência colectiva, uma vez que ele se quer afastar desta. A análise da sua relação homossexual pode esclarecer melhor este ponto.

Siegfried já tivera relações heterossexuais, especialmente com raparigas algo arrapazadas (TR, 160), mas o corpo da mulher e o contacto com ele perturba-o:

> Körperliche Zeugung schien Siegfried ein Verbrechen zu sein, was nicht für jedermann so war... Der Same befleckte die Schönheit (TR, 160).

São de notar as referências aos "schöne Knaben" que, a partir da página 137 se tornam como um "leitmotiv" (ainda que secundário), que acompanha esta personagem (TR, 137, 151, 159). A visão destes "schöne Knaben" dá origem a uma analepse, onde se lembra dos rapazes:

> ... die schön waren, wenn sie die Uniform auszogen, die nackt aus kleinem Amtswaltern wieder zu Kindern wurden ... (TR, 164),

lembrando-se dos seus tempos na escola da "Ordensburg".

O passado marcou o presente desta personagem, para quem o que conta é sobretudo a beleza. E esta vê-a ele nos rapazes.

A sua estadia em Roma irá ser marcada por uma relação homossexual (TR, 114-118). Da Ponte do Santo Anjo, sobre o Tibre, Siegfried vê um barco-piscina, onde um rapazito é perseguido por dois rapazes (TR, 114-115). Reparemos na diferença entre a descrição do perseguido e dos perseguidores:

o rapazito perseguido	os dois rapazes
- Knabe (114,115,117,118)	- Jünglinge, Bursche, Prostituierte, Erpresser (114,115, 118)
- Schön (114,115,117)	- ordinär, böse, obszön, widerlich, fleckige und kranke Haut (114)
- Ganymed (115,117)	- scheusslich unreine Geier (115)

Quando Siegfried desce ao barco é para se encontrar com "Ganymed":

> Er war schön, und Glück und Traurigkeit erfüllten mich beim Anblick seiner Schönheit (TR, 117).

A contemplação do rapaz, como símbolo da beleza, enche-o simultaneamente de alegria e tristeza, transmitidas num discurso que

tem marcas do poema "Tristan" de von Platen. O que o cativa não é necessariamente a relação carnal, ainda que ela não esteja ausente dos seus desejos. É uma atitude com dois lados contraditórios: o desejo e ao mesmo tempo a inibição, porque o desejo de relações físicas representa a maculação da beleza. Por isso, a relação inicial limita-se à contemplação, uma relação platónica. Mas essa relação é interrompida por um dos rapazes: a "beleza" desaparece, fica só o "Bursche", com olhos turvos, cabelos desgrenhados, boca, comprável. É uma relação física não desejada, mas concretizada em condições que a própria personagem sente como degradantes, despojada da beleza, que é o motor da sua homossexualidade. Ele aceita-a como tal, sem ver nisso qualquer mal, sem sentir isso como um desvio à sua norma, não coincidente com a norma colectiva. É uma relação que se realiza sobretudo como um amor imaginado na fantasia; deste modo ele mantém-se inalterado, porque é inatingível.

Siegfried procura nessa relação o outro, ainda que com a consciência de não o conseguir atingir. É uma personagem que quer estar só,

> ... aber manchmal sehnte ich mich nach Nähe, nach Berührung, nach einem Herden- und Stallgeruch, nach einer Welt leiblicher Gemeinsamkeit ... (TR, 115).

Deseja um "TU", mas, ao mesmo tempo, não quer deixar a solidão desejada do "EU". Por isso a entrega não pode ser total.

Depois do acto, Siegfried banha-se no Tibre; é um banho de purificação, que tem um significado mítico[49], relacionado com a divinização que os romanos fizeram do seu rio. Sai da água, imbuído de uma certa euforia, causada quer pelo banho, quer pela libertação dos seus dilemas: Siegfried liberta-se de Ganimedes, não fica preso como o eu lírico do poema "Tristan". Essa euforia encontra expressão na sua fantasia, ao imaginar os anjos da ponte a dançarem o

"boogie-woogie", com Pã e Orfeu a tocarem música. Mais tarde, enquanto está no barbeiro sonha ser Petrónio, o poeta:

> ... ich genoss das Gespräch weiser Männer und die Schönheit der Knaben... (TR, 174).

O leitor é remetido para o Banquete, de Platão, para a antiguidade greco-romana, mas também para a novela Der Tod in Venedig, como analisaremos no capítulo 7. Mas o lado do ódio também está presente nesta sequência, além do amor. No final do acto, ele afirma que se odeia (TR, 118). Mas é um ódio pontual, por ter cedido ao lado que ele considera mais negativo. Ambos os lados estão presentes, mas o do ódio não é, de modo nenhum, dominante.

Na análise desta relação, em que a comunicação se faz quase sem palavras, já se tornaram claros alguns aspectos que determinam a sua relação com os outros: a vontade de estar só, de só sair pontualmente dessa situação e também o facto de a beleza ser uma constante do seu trajecto interior. Analisaremos agora a relação de Siegfried com a família.

c) A relação de Siegfried com a sua família

A sua relação com a família no presente narrado não oferece dúvidas: deseja um corte radical, o que o leva a recusar as tentativas de reconciliação propostas pelo primo Adolf, por não ver sequer razão para esse acto (TR, 81, 125). A diegese oferece-nos exemplos dessa recusa: o leitor é informado que, depois do concerto, quando toda a família se une na sala dos artistas, Siegfried escapa-se com Adolf, num gesto claro de recusa face aos seus pais, o que causa nestes, como não podia deixar de ser, incompreensão e escândalo (TR, 151-152). As únicas relações que tem com membros da família são atra

vês de Adolf, não porque as deseje, mas porque é o seu primo que toma a iniciativa. Siegfried não deixa, em alguns dos seus monólogos interiores, de considerar a presença de Adolf como inoportuna, justamente porque ele lhe traz à memória a família e a sua infância, de que ele se tenta afastar (TR, 80, 112, 121). Como sinal do desprezo pela sua família, Siegfried odeia o seu nome (TR, 14). Mas não deixa de estar preso a ela - pelo seu passado, pelo seu nome. O facto de se encontrarem casualmente em Roma é sinal dessa prisão:

Lässt mich die Sippe nicht los? (TR, 15)

Na sua tentativa de vencer o passado, a presença física da família em Roma é sentida como uma ameaça (TR, 151). Mesmo o irmão Dietrich não escapa a essa "sentença", pois é um oportunista, sempre ao lado da ordem, do estado, do poder e capaz de uniões perniciosas (TR, 127-128).

As analepses - fundamentalmente sob a forma de monólogo interior e discurso indirecto livre - são o processo narrativo utilizado para mostrar a ligação do passado ao presente de Siegfried, isto é, a impossibilidade de uma libertação total, além de servir de explicação para determinados comportamentos da personagem. A sua infância, em casa e na escola, e a relação com Kürenberg são momentos do passado que ele recorda agora em Roma.

A visão do loureiro na sala de concertos bastou-lhe para recordar momentos da infância, concretizados na lembrança das sopas da escola, da "Ordensburg", e de outras estações da sua infância, que tinham, como traço comum, a fotografia de Hitler. Desse passado, a única personagem de que se recorda com afectividade é a avó, que era "still, fremd", contrastando com o barulho de Judejahn e de outros militares com as suas "Marschstiefeln". A sua maneira de se revoltar é o silêncio, a revolta interior. Tal como, mais tarde, a escolha da música dodecafónica é uma revolta contra os seus e o nazismo.

O olhar para trás é, simultaneamente, uma acusação aos pais e à sua geração, pelo sofrimento e morte que trouxeram, pela indiferença e pela intolerância, como diz a Adolf (TR, 126). O que "sie" fizeram continua presente, como a diegese o demonstra. Face a esse passado e perante o panorama que a História lhe oferece, Siegfried não pode nutrir grandes esperanças quanto ao futuro da humanidade. Por isso:

> ... will ich mein Leben leben, solange der nationalistische Gott noch entkräftet ist und mich nicht hindern kann... (TR, 126)

O receio do regresso dos tempos do terror não depende dos Judejahn: desse "fantasma" conseguiu ele libertar-se, já não o receia, como antigamente. O medo de Siegfried. no presente, reside nos pais e nos alemães que, como eles, estão a reconstruir a Alemanha.

Neste campo, a atitude de Siegfried é de fuga, ainda que não absoluta. Ele reage individualmente, nada fazendo para gerar um contra-poder, apesar de ter consciência desse facto. A última cena do primeiro capítulo mostra bem este estado de espírito de Siegfried. Esta parte é distribuída pelas várias personagens. Concentrar-nos-emos aqui só no passo relativo à personagem que agora nos ocupa, nomeadamente o final do 19º segmento . A primeira e a última palavra é "machtlos" (TR, 88-89), apontando para a circularidade da situação da personagem, que não vê possibilidades de reagir. Esta ideia é reforçada pela repetição das palavras "nackt" e "bloss" (5 vezes cada, acrescidas de "Blösse"), referindo-se não só de modo denotativo ao facto de estar nu em cima da cama, mas sobretudo ao facto de estar totalmente desprotegido. Desprotegido e portanto "machtlos", mas também "nackt und bloss" como recusa daquela "Schlacht" (repetida nove vezes, além de dois "sie" que a ela se referem), batalha que ainda

está "fern" (termo repetido quatro vezes), mas que está cada vez mais "näher" (repetido duas vezes).

Poder-se-á objectar que este passo é demasiado construído para ser um monólogo interior tendendo para a corrente de pensamentos. Contudo, não nos parece um artifício vazio, pois exprime bem a impotência de Siegfried. A sua impotência é concretizada por duas ordens de pensamento: em primeiro lugar, sente-se sem capacidade de produção estética ("Kein Ton ist in mir", TR, 88); em segundo lugar, sente-se incapaz de agir no domínio social, apesar do pressentimento de uma possível batalha[50]. A sua única reacção possível é a partida para África, para se abrir a novas vozes. Neste sentido, a personagem oscila entre o estatismo e a acção. Mais do que Philipp e Keetenheuve. Siegfried reage, mantendo-se em evolução.

Pensamos ter mostrado através desta análise a personagem de Siegfried em toda a sua complexidade e de ter salientado os traços fundamentais que o caracterizam e que determinam a sua capacidade comunicativa: as suas dúvidas e o seu cepticismo face à sociedade, às instituições, às ideologias, procurando reagir individualmente, fugindo daquilo que considera perigoso; a sua profunda ligação à arte e à vida, numa procura constante da beleza, que vê como uma contra-linguagem face à linguagem "oficial"; e também a sua homossexualidade, ligada ao complexo arte-beleza.

5.3.3. Judejahn

Judejahn é um ex-general nazi que conseguiu fugir da Alemanha, onde, após a guerra, fora condenado à revelia. Desde 1945 treina soldados num país árabe[51]. A sua presença em Roma justifica-se pela compra de armas para esse país árabe não identificado. Aproveita

a sua estadia na cidade onde ele fora general das tropas hitlerianas para se encontrar com a família, sobretudo o cunhado Friedrich Wilhelm Pfaffrath, para preparar um eventual regresso à Alemanha (o leitor ignora qual dos dois objectivos é mais importante para Judejahn; para a diegese é, sem dúvida, o encontro com a família).

O leitor segue os passos desta personagem até aos pontos de encontro com Friedrich, com o vendedor de armas Austerlitz, com a empregada do bar dos homossexuais Laura e finalmente os seus últimos minutos, a caminho das termas, onde morre.

Contrariamente a Siegfried, Judejahn não tem a voz, de modo dominante, nos segmentos onde aparece, não assumindo, por isso, um papel de hiponarrador[52]. O narrador cede-lhe a perspectiva, mas raramente a voz interior, o que permite uma maior intromissão do narrador, quer através do discurso interior relatado, quer através da psico-narração[53].

Judejahn é apresentado como uma personagem cujo forte não é o pensar ("Denken war nicht seine Art" (TR, 66)) e a sua vida interior é muito pobre[54].

Todo o seu trajecto narrativo é atravessado por alguns "leitmotive" e por uma estrutura dual: a análise destes factores permitir-nos-á reconstituir o desenho da personagem, antes de entrarmos no estudo das suas relações comunicativas com os outros intervenientes na diegese. Começaremos pela estrutura dual, mais um exemplo da técnica do contraponto utilizada por Koeppen: ela reside na diferenciação entre o seu nome próprio e o nome de família: Gottlieb e Judejahn.

Para a própria personagem, o nome de Gottlieb é ridículo, dado que ele não é nenhum amante de Deus, pelo que preferia ser tratado por Götz (nome que vem da figura goethiana, razão por que Friedrich Wilhelm Pfaffrath recusa chamá-lo por esse nome (TR, 29)).

O nome Judejahn, pela parte do narrador, não pode deixar de se relacionar, por oposição, com Gottlieb : o nome Judejahn tem reminiscências de "Judenwahn" ou "Judenhasser"[55].

O lado "Gottlieb" é apresentado sempre como "der kleine Gottlieb": é o lado fraco, complexado, medroso, muito ligado à figura severa do pai, professor primário que o castigava e de quem tinha medo. É esse lado fraco que o levará, como compensação, para o lado dos fortes, integrando-se no exército, onde tem simultaneamente poder e obrigação de obediência a leis e ordens que lhe são impostas pelos superiores hierárquicos. O exército e as organizações paramilitares são como um substituto da autoridade paternal - só que aqui ele está do lado da autoridade, o que o leva a recusar o pai e os valores burgueses que ele defendia[56]. A figura do pai é substituída pela de Hitler, a quem Judejahn se submete completamente, como compensação dos seus complexos representados em "Gottlieb". Mas este lado da sua personalidade faz parte do inconsciente e, em determinadas circunstâncias exteriores, sobe ao nível do consciente. A voz do pai persegue-o, lembrando-lhe que

> Du bist dumm, du hast deine Aufgaben nicht gelernt, du bist ein schlechter Schüler, eine Null, die aufgeblasen wurde (TR, 41).

O narrador - usando dos seus direitos de mais saber em relação à personagem - caracteriza-o como um satélite, sempre na órbita do poder. Mas com a substituição da imagem do pai pela de Hitler, ele inverte a sua posição passando a fazer parte do poder e a exercê-lo sobre os outros[57].

O narrador não se coíbe de apresentar esta personagem com marcas negativas, fazendo dele uma caricatura e não uma personagem "real": a sua ascenção faz-se não por mérito próprio, mas por oportunismo:

... der ohnmächtige kleine Gottlieb, der zur Macht gepilgert war... (TR, 54)

Em situações onde não domina, o lado "Gottlieb" vem ao de cima. No trajecto diegético desta personagem, há três situações onde Judejahn é vencido por Gottlieb. A primeira é na entrada do hotel onde os Pfaffrath se encontram alojados: vendo os alemães estabelecidos, que esqueceram os seus ideais nacionalistas, a beber uma "Gesöff" e não cerveja, como deveriam, foge (o narrador repete 7 vezes "zurück", para se reforçar essa imagem). São esses alemães que agora estão no poder, o seu regresso à Alemanha depende daquele tipo de cidadãos. Foge porque não poderia aparecer "armado" com a sua carapaça do poder; surgiria em posição frágil. "Gottlieb" foge, mas rapidamente o seu outro lado, o "Judejahn", desculpa-o: tratou-se de uma táctica, não de uma fuga: será ele a ditar o local do encontro, em posição forte (TR, 42-43, 53-55).

A segunda situação tem muitos paralelos com esta. Na sala de concertos não tem coragem de se levantar e sair, pois está rodeado de gente com uma posição social elevada (i. é, com poder), que ele despreza, mas que simultaneamente admira e inveja (TR, 68-69):

... aber der kleine Gottlieb traute sich nicht, aufzustehen und zu gehen (TR, 145, cf. também p. 148).

Está fora do seu meio, onde pode valer pelo poder que lhe vem de fora. Judejahn sente-se "Gottlieb" (não conscientemente, mas o narrador informa o leitor desse facto) quando rodeado do poder que não o seu.

A terceira situação passa-se no bar dos homossexuais. O narrador quer marcar bem o lado fraco da personagem, repetindo aqui o mesmo verbo da segunda situação:

... er hätte sie gern angebrüllt, aber der kleine Gottlieb traute sich in diesem Lokal nicht zu brüllen (TR,

164).

O aspecto mais marcante desta personagem não é o seu lado "Gottlieb", mas sim o lado "Judejahn", bruto, agressivo, autoritário, intolerante. O leitor terá ocasião de ver esse aspecto com o cunhado, com Laura e com o filho. Por outro lado, o leitor está mais bem apetrechado que os Pfaffrath e Adolf: estes só conhecem o lado "Judejahn". Desse modo, o narrador forneceu instrumentos claros de distanciação.

Enquanto general nazi, Judejahn estivera em Roma com Mussolini e,segundo ele, numa posição mesmo superiora à daquele estadista italiano. De visita a Roma, percorre os trajectos de outrora, época em que ele fora alguém. Os seus comentários relativamente às diferenças entre os dois tempos transmitem ao leitor a ideia de uma não-evolução, é a perspectiva de um nazi, que se manteve fiel à sua ideologia.

O seu modo de ver o mundo continua impregnado daquela ideologia: para ele só há os fiéis ao nacional-socialismo e os inimigos. E a sua actividade como militar num país árabe inscreve-se na mesma linha, ainda que não seja explicitada: treina árabes para lutarem contra Israel, continuando assim a sua "missão" anti-semita. E tal como lhe quebraram a vontade na sua infância, agora é ele que o faz aos soldados, que não são mais do que "Menschenmaterial", cuja alma estava morta (TR, 24).

No quartel ou em funções de general sente-se forte, seguro. Em Roma, no presente diegético, não tem essa segurança, nem a pistola que traz consigo lhe dá o poder.

A sua capacidade comunicativa é caracterizada essencialmente por expressões ligadas a "comandar". O comando tem uma dupla face: ordena, porque tem poder para tal, mas, por outro lado, cumpre or-

dens. O tom de comando encobre o seu lado "Gottlieb", permite-lhe criar a ilusão de que só é Judejahn. O seu modo de comunicar com as pessoas reflecte esta ambivalência. O narrador indica-o claramente pela repetida utilização do verbo "befehlen"[58]:

> Er konnte nur befehlen (TR, 37. Vd. eg. pp. 51, 74, 131, 135, 139),

ou de expressões do mesmo tipo como, por exemplo,

> ... machte eine diktatorische Geste (TR, 99).

Compreende-se assim que o seu mundo - real e imaginado - seja caracterizado por termos do mundo militar, como "Reveille", "Baracke", "Feldbett", "Kaserne", "Front". Poderia ter acesso a boas casas, mulheres, etc., no seu posto árabe, mas prefere a vida do quartel (TR, 20-23), é aí que se sente realizado. Essa vivência transmite-se em certas expressões que utiliza, vindas do "jargon" militar ou da esfera sexual ("Hirnscheisser", "Kackergesellschaft", "Vögeln", "Hosenscheisser", "Arschlecker"). O narrador informa-nos também que o seu gosto musical se limita a marchas militares (TR, 143).

O seu encontro com Austerlitz, para negociar a compra de armas, serve sobretudo, a nível das estratégias globais do romance, para fazer realçar a personagem de Judejahn, ao mesmo tempo que mantém viva a ideia do perigo permanente de guerra (que Siegfried receia, como vimos). Austerlitz surge, neste segmento (TR, 122-125), como uma figura lendária (a começar pela conotação bélica do seu nome): em cadeiras de rodas, bebendo só leite desnatado, tudo esterilizado e higiénico, com cara de pergaminho, numa sala muito quente; negociando em armas, dá-se bem quer com os governos quer com os derrubadores de governos, com os "diskrete Freunde des Todes" (TR, 123). É a este mundo de negócio com a morte que vem Judejahn.

Judejahn goza da confiança de Austerlitz, mas só até certo

ponto, pois este não lhe diz tudo o que sabe. Para que o leitor se aperceba de tal facto, o narrador cede a perspectiva a Austerlitz: na Alemanha há outras figuras bem mais importantes que Judejahn para defender a causa do nacionalismo.

A dado momento da conversa, irritado, Judejahn bate com a mão na mesa:

> Es klang, als zerschellten die Retorten, aus denen die Homunkuli gezeugt waren (TR, 124).

É, sem dúvida, a força fáustica do homem, mas não a força do Fausto de Goethe - o desejo de dominar racionalmente o mundo; em Judejahn há apenas o desejo de dominar pela força das armas (isto é, através de uma força que lhe é exterior). Essa irritação é simultaneamente índice de impotência. O facto de Austerlitz lhe oferecer um bom modelo de pistola não é mais do que uma ilusão de poder; e a nível diegético, vai ser essa pistola que dará a morte a Ilse.

A morte é aliás o "leitmotiv" das partes onde aparece Judejahn. A morte também surge no discurso de Siegfried, mas só como consequência do abuso do poder. A utilização deste tema por Judejahn é a prova, ainda que caricata, dos receios de Siegfried.

Judejahn, o "Totgeglaubter" (TR, 30), está bem presente, em Roma, com o seu "Mordgesicht" (TR, 28).

Perante a morte não tem medo ou pelo menos não deixa que esse medo suba ao seu consciente. A morte é vista como amiga, camarada, mas "Gottlieb" receia-a. Dado que no presente narrado os seus poderes são reduzidos, as referências positivas em relação à morte estão mais nas analepses:

> Wenn man tötete, lebte man (TR, 86).

No deserto prepara homens para matar, por isso aí consegue realmente viver.

A morte é uma constante da história.

Por isso, ela surge na perspectiva de quase todas as personagens e figuras, ou a elas ligadas (os números correspondem às páginas):

JUDEJAHN - 20,24,26,27,28,30,33,38,41,53,54,56,57,58,59,67,68,74,75, 76,77,79,84,85,86,102,119,123,124,131,157,178,179,183, 185,186,187.

SIEGFRIED - 8,9,10,13,14,48,64,81,94,115,126,151,153,172.

ADOLF - 70,71,72,73,74,84,110,115,147.

ILSE - 144,152.

EVA - 98,134.

KURENBERG - 50.

PAPA - 90.

PERSONAGEM COLECTIVA - 31.

A morte surge, como se vê neste quadro, sobretudo ligado a Judejahn. As perspectivações das outras personagens e figuras aqui referidas surgem como contrapontos das de Judejahn.

Dentro do seu ideário, ou daquele que toma como seu, é perfeitamente lógico que Judejahn mate, dado que esse é o único meio de se realizar, de mostrar que tem poder, de vencer "Gottlieb". E quando não mata, prepara soldados para matar. Por isso, pode viver na ilusão - que é simultaneamente realidade - de continuar a sua missão ao lado da sua aliada, a morte. Mas enquanto no seu passado não havia necessidade de ilusão, porque a morte estava no poder, agora, com a paz, a situação modificou-se: daí que a dualidade "Judejahn/ /Gottlieb" surja frequentemente quando ele não está mergulhado na ilusão, que é o seu quartel árabe. Em Roma sente-se "machtlos" ou "hilflos" (TR, 33), características do seu lado "Gottlieb".

Tal como Siegfried, Judejahn está numa situação de frontei-

ra, mas a oscilação entre um ou outro lado representa para Judejahn um factor de maior insegurança, dado o estar habituado a viver no lado do poder.

Agora sente-se "entmachtet" (TR, 83). Vê o poder à sua volta: a Igreja, o PCI, os novos chefes daquele país. "Er war machtlos" (TR, 175) não só face a esses poderes exteriores, mas face a um novo inimigo que só agora reconhece, a idade. Torna-se consciente disso quando Laura prefere sair com Adolf, o filho seminarista. Impotente contra a idade, mas também contra a doença: o narrador vai apresentando ao longo do texto alguns sintomas (cf. eg. pp. 41, 167, 175). No fim do texto, a doença e o álcool contribuem para um mal-estar crescente, com a permanência de uma névoa, que se torna, neste contexto, num símbolo da morte que se aproxima, a morte como um processo natural, contrariamente à morte provocada por Judejahn no passado:

> Judejahn machte noch immer der Atem zu schaffen. Zuweilen kam wieder der Nebel, ein gipfiger Nebel aus rotem Gas (TR, 179, sublinhados nossos).

Note-se que noch immer e wieder implicam que este estado já era pré-existente à situação narrativa, indiciando, portanto, que a doença que o viria a vitimar não foi causada pelos actos que a precederam. Depois da cena de amor com Laura:

> Wieder war der rote Nebel um ihn. Er sah Laura nackt im roten Nebel stehen... (TR, 182).

Depois de ter morto Ilse, foge, acompanhado da névoa, que o persegue (TR, 184, 185); e no Museu Nacional Romano das Termas, no meio de tantas estátuas de figuras nuas, julga-se na câmara de gás:

> Lauter Nackte standen im roten Nebel. Es war wohl ein Puff. Oder es war eine Gaskammer. Das erklärte auch den roten Nebel. Er war in einer grossen Gaskammer mit nack

ten Menschen, die liquidiert werden sollten... (TR, 185).

A sua cara está "blaurot" (TR, 185-186). As imagens do "Nebel" associadas a "rot" (que, neste contexto, se alia à da morte), não se podem desligar das mortes de que Judejahn foi co-responsável: o gás do passado torna-se presente, o sujeito do passado torna-se objecto no presente.

Uma outra área semântica de grande importância para a caracterização desta personagem é a da traição. O narrador pressupõe que o narratário conhece um pouco da história alemã desde a 1a. Guerra Mundial. De facto, generais alemães tinham considerado a assinatura do tratado de paz elaborado em Versalhes uma traição da classe política, dado que o exército alemão nunca se tinha rendido. Este argumento fazia parte do discurso demagógico do movimento nacionalista alemão. Também no campo nacional-socialista, considerava-se que a derrota de 1945 não teria sido possível sem os traidores, que se juntaram às forças inimigas, como a Igreja, os bolchevistas. No discurso de Judejahn há inúmeras referências aos traidores: os velhos combatentes, que tinham morto tantos, relacionam-se agora com literatos e intelectuais ("Hirnscheisser": "... hatten Verrat gepflogen" (TR, 20-21)). Ao ver um rico aristocrata italiano pensa:

... die den Duce verraten hatte (TR, 38),

referindo-se à clique aristocrata que não apoiara Mussolini; na sala de concertos vê

die neue Gesellschaft des italienischen Verrätervolkes (TR, 56)[59],

pensando o mesmo dos "novos" alemães (TR, 42-43).

Num momento de fúria perante os seus familiares, acusa-os:

... ergab ihnen die Schuld, ihnen die Schuld am Verrat

(TR, 100).

A Eva refere que os traidores terão de se ver com ele (TR, 135) e com Laura pensa nas traições que se fizeram por causa das mulheres (TR, 131) e dos judeus (TR, 183).

Estes exemplos mostram o carácter de "leitmotiv" que a palavra "Verrat" tem no discurso de Judejahn, apontando ao mesmo tempo para a fraca capacidade argumentativa da personagem, que continua presa a ideias fixas. Como bom táctico sabe (ainda que só inconscientemente) que não se pode afastar dessas ideias básicas, que formam o seu lado "Judejahn". Por isso, as suas situações dialógicas e os seus discursos interiores não se caracterizam por uma atitude analítica ou por interrogações, mas pela mera reprodução de esquemas de pensamento.

No campo sexual, o tipo de relações em que Judejahn participa apresenta uma estrutura semelhante. A sua divisa de outrora continua válida no presente: "Fressen, saufen, huren" (TR, 66). No presente diegético, o objecto de fixação, neste campo, é Laura:

> ... er hatte Lust, sie zu kaufen (TR, 36, vd. tb. pp. 37, 66).

Não quer uma mulher arranjada pelo porteiro do hotel, mas usufruir de uma conquista sua. Como Laura não aceita o seu convite, há uma sequência triádica de comunicação: convite do emissor - recusa do receptor - não aceitação da recusa por parte do 1º emissor[60]; dada a incapacidade linguística de Judejahn (não fala italiano), a comunicação só se pode fazer através de gestos e algumas poucas palavras; não pode, por isso, ser "bem sucedida". A acrescentar a esta dificuldade na relação está a atitude de domínio que Judejahn quer exercer sobre Laura, não se dispondo a aceitar os seus interesses (sobretudo após esta o ter preterido pelo seu filho). Para o general, Laura, tal co

mo os soldados, é "Menschenmaterial"; Laura não passa de uma prostituta, em que ele projecta os seus sentimentos anti-semitas. O acto sexual não passa de uma relação meramente física, onde Judejahn projecta o seu ódio, o seu desejo de dominar e, consequentemente, as suas frustrações[61].

Não é, aliás, a única vez em que projecta a sua perversidade nos outros, mas é, a nível textual, nas sequências com Laura que ele leva esta projecção mais longe. Quando encontra Adolf dá-lhe dinheiro para comprar uma mulher (TR, 136) e, no concerto, quando avista Ilse e Adolf no mesmo camarote pensa logo na

> sexuelle Gemeinschaft (...) unzüchtig unter dem Pfaffenrock (TR, 156).

Relativamente à cultura, a imagem que é transmitida é extremamente negativa, como se percebe, por exemplo, no seu desejo de uma "Epoche ohne Goethe!" (TR, 38). Para ele os literatos pensavam e isso era mau (TR, 21, 66). Porque quem pensa não se deixa manipular facilmente e é importante que

> Das Volk konnte man lenken (...) Das Volk wurde eingesetzt (TR, 39).

Pelo que foi até agora apresentado, torna-se claro que as situações comunicativas em que Judejahn participa são pobres, pela própria estreiteza do seu mundo espiritual e cultural. Só com Eva e Friedrich Wilhelm a comunicação é mais conseguida, uma vez que há sintonia entre os interlocutores. É o próprio general a criar essas condições, pois só pode haver alguma comunicação com sucesso se ele estiver em posição de domínio. Por isso, "foge" do hotel do cunhado, marcando pelo telefone um encontro no seu próprio terreno, o do "Judejahn", sem perigo do aparecimento de "Gottlieb". O conflito entre eles surge quando o sobrinho Dietrich informa o general de que o seu fi-

lho Adolf está num seminário católico - Judejahn reage violentamente como se os Pfaffrath fossem culpados - mas consegue-se um rápido equilíbrio quando Judejahn troça dos familiares por terem um filho que toca música. Igreja e música não são actividades para homens e por isso são reprováveis. Face a Friedrich Wilhelm e à sua mulher Anna, Judejahn consegue os seus intentos; face ao sobrinho Dietrich não, porque este percebe o jogo do tio. Mas oportunista como é, não se distancia dos seus pais, pois estes estão com o poder.

A relação com Siegfried é diferente. Judejahn não domina a situação, nem o seu interlocutor se deixa impressionar. A comunicação é do tipo "pleasurable-painful communication"[62], como se nota nas estratégias de ambos os interlocutores. Judejahn tem três factores contra ele: o estar no bar de luxo, isto é, frequentado por pessoas com dinheiro e poder, e, ainda para mais, como notará mais tarde, frequentado por homossexuais; Laura prefere sair com Adolf; e, por fim, o general apercebe-se da sua idade. Siegfried provoca o tio, mas não reage às provocações que recebe em resposta. O lado "Judejahn" quer reagir, mas é o lado "Gottlieb" que vence, só conseguindo reganhar a sua posição fora daquele local, insultando os seus familiares perplexos (TR, 169).

Esta personagem tem um papel importante no romance, mas não é a personagem principal, apesar de quantitativamente aparecer em posição semelhante à de Siegfried. Mas enquanto este surge como indivíduo, Judejahn aparece essencialmente como uma caricatura, tendo o narrador o cuidado de não mostrar qualquer qualidade positiva da personagem: a sua capacidade comunicativa e analítica pouco vai além da repetição de frases feitas, como o próprio narrador o afirma:

> In Wahrheit hielten ihn Phrasen zusammen, die Phrasen eines Pennälers (TR, 23)[63].

É uma personagem totalmente plana, não servindo, desse modo, como contraponto de Siegfried.

E a sua conduta nazi não o leva a nada; o movimento nacional-socialista na Alemanha moderna não precisa de tais personagens. O perigo não está nesses satélites, nesses "aus der zweiten Linie", como diz Austerlitz (TR, 123). A sua morte não representa uma diminuição do perigo, ele reside nos que trabalham nos bastidores e, sobretudo, nos que "vestiram" a nova capa da democracia e defendem valores nacionalistas, ainda que "modernizados". Judejahn não aceitou essa evolução e foi ultrapassado. A importância dada a esta personagem justifica-se, a nosso ver, para mostrar que o perigo está escondido, que é preciso ter cuidado com os tipo "Pfaffrath", nomeadamente Dietrich, aquele que pouco fala, contrariamente a Judejahn. O discurso abertamente nazi como o de Judejahn não mete medo a ninguém, tal como uma caricatura. O leitor ri-se, não se sente tocado. Mas sabe que por detrás desse gesto aberto há o encoberto. A caricatura de Judejahn aponta para aí. O cúmulo da caricatura é o assassínio de Ilse Kürenberg, após a cena de amor com Laura: Judejahn avista-a da janela em frente ao seu quarto e dispara o carregador da arma que recebera de Austerlitz, só acertando com a última bala:

... und des Führers Befehl war vollstreckt (TR, 183).

Morte caricata, sem sentido, sem consequência políticas (como era o da ordem de Hitler): fora do seu contexto, as ordens são vazias, perdem a sua validade. Só um fanático sem evolução possível é que pode acreditar na continuação daquela ordem. Ilse morre, Judejahn morre também pouco depois. O gesto fica impune, como muitos crimes cometidos pelos nazis em 1945 o ficaram também. O leitor é obrigado a revoltar-se: o passado volta ao presente através de uma caricatura, que, no final de contas, só tem como função o apontar para aquilo que ele próprio já não representa: o perigo do ideário nazi.

5.3.4. A família Pfaffrath

Neste parágrafo analisaremos Friedrich Wilhelm Pfaffrath e o seu filho Dietrich. O seu outro filho, Siegfried, já foi analisado no ponto 2. e a sua mulher Anna tem um papel tão reduzido, não passando de um eco do seu marido.

A família encontra-se hospedada, juntamente com Eva, a mulher de Judejahn, no hotel preferido pelos alemães, como o narrador o faz notar várias vezes. Através dessa informação repetida, os Pfaffrath integram-se num conjunto, os "alemães", de que são como um paradigma. É uma imagem da "nova" burguesia alemã do pós-guerra[64]. Há duas características que os unem: a primeira é o bem-estar económico, representado pelos Volskswagen e Mercedes, símbolos da recuperação económica; a segunda, bem mais desenvolvida no romance, é o desejo de esquecer o passado, de se desresponsabilizarem, de terem sempre uma consciência limpa. A visita ao campo de batalha de Cassino não dá lugar a uma reflexão sobre a guerra, mas é apenas um pretexto para recordarem alguns episódios anedóticos (TR, 96).

O presidente da câmara Friedrich Wilhelm Pfaffrath - que já ocupara um posto de responsabilidade no III Reich - pergunta-se mesmo se não há razões para estar satisfeito. A sua vida é "makellos", como repete cinco vezes num discurso interior (TR, 87-88).

Esta personagem é apresentada poliscopicamente. Além da sua própria apresentação, veiculada pelo discurso do narrador, o leitor é também informado pelo próprio narrador, por Judejahn, por Siegfried. Este, por exemplo, lembra-se que o maestro Kürenberg lhe pedira auxílio para salvar os pais de Ilse, que eram judeus. O único conselho que Friedrich lhe dera foi que o maestro deveria abandonar a judia e pensar na carreira. Também Friedrich parece não ter estado contra o incêndio do armazém dos pais de Ilse (Anna, essa, só lasti-

ma as belas coisas que arderam (TR, 47)). Nesta analepse põe-se a nu o grau de cultura de ambas as famílias: os Pfaffrath têm uma edição encadernada de Goethe ao lado de livros de contabilidade (TR, 27, 29, 101) - a literatura e a arte nada valem além do prestígio da edição; pelo contrário, na casa dos Aufhäuser, Siegfried descobre os clássicos e os românticos, os naturalistas, as obras dos irmãos Mann, de Hofmannsthal, de Rilke, de George, de Kafka (TR, 47). Aqueles que vivem a arte serão, contudo, dominados e levados para um campo de concentração, nunca mais tendo havido sinais deles.

Quanto às guerras, Friedrich Wilhelm acha que devem ser "anständig und gerecht"; a guerra que destruiu o convento de Monte Cassino foi uma guerra "fair" (TR, 117), como as guerras de Hitler.

O leitor apercebe-se de que esta personagem é incapaz de ter uma visão histórica reflectida, limitando-se a propagar as ideias do "colectivo", dos alemães do hotel. Não nega que durante o III Reich tenham sido cometidos erros, mas não os contextua e considera que em todas as sociedades se cometem erros - a integração no vago e universal contribui precisamente para a sua visão a-histórica. O esquecimento do passado encontra a sua expressão na tentativa de trazer Judejahn para a Alemanha - o herói da guerra - apesar de ter sido condenado à morte! Seria um símbolo do espírito nacionalista.

Em relação à música (e à arte em geral) também não se nota grande evolução face à arte considerada decadente no III Reich. A música e a arte modernas são, para esta personagem, dominadas pelo surrealismo, pelo bolchevismo cultural, pela "negroide Neutönerei" (TR, 33); a música do filho não tem a harmonia que devia ter, ao ouvi-la sente "frösteln, unbehagen" (TR, 145) e só bate palmas por razões de solidariedade familiar. Para ele, arte e sociedade são dois campos opostos, sem ligação[65]. Isso leva-o a não compreender uma arte em que

a "voz" da história recente está presente, como na música do filho. Mas não é só relativamente à arte moderna que estes Pfaffrath se mostram desinteressados. Não os vemos a visitar museus ou outros locais da história romana.

Como personagem, Friedrich Wilhelm é um fraco, que precisa de se encostar ao poder. O seu encontro com Judejahn indicia claramente o seu carácter subserviente. Tal como o cunhado, também Friedrich e Anna se sentem intimidados perante um luxo que supera aquele a que têm acesso, sentem-se "pequenos" perante tal exteriorização de poder. O narrador, usando das suas prerrogativas de mais saber, comenta sarcasticamente a atitude de Friedrich e Anna:

> ... zittern, wie zahme Schweine vor einem wilden Eber sie hingen an seinen Lippen (...) sie unterwarfen sich ... (TR, 100)

Apesar de insultados não reagem, porque a submissão está-lhes no sangue. A mesma situação dá-se na esplanada do bar dos homossexuais, após o concerto. Mas eles são

> ... wehrlos gegen jeden Schreier, wenn er nur das Nationale genügend betonte (TR, 169).

Só no sonho é que Friedrich Wilhelm se sente "machtlos machtlos" (TR, 88), no seu estado consciente não se dá conta de que de facto é "machtlos".

Segundo Kopelew, os Pfaffrath são como baixo-relevos que servem de pano de fundo a Judejahn[66]. Julgamos que este crítico subestima a função dos Pfaffrath na estratégia narrativa, não vendo que o narrador aponta para eles como os verdadeiros perigos para a democracia. É que eles representam um estado de espírito que, como nota Roth, é durável, enquanto o nacional-socialismo como sistema já tinha desaparecido[67]. Margareta Mitscherlich afirma que os Pfaffrath

são essas figuras seguidistas que mantêm a miséria pequeno-burguesa, que transportam a mentalidade fascista para os novos modelos, incapazes de reconhecerem a sua culpa e a sua co-responsabilização[68]. A sua agressão é latente, passiva e só se concretiza integrada num colectivo. Assim se justifica o facto de acharem que ainda não chegou o tempo de "mit den Verrätern abzurechnen" (TR, 98), como diz Friedrich.

Richner fala de "Wille zur Unveränderlichkeit"[69], relativamente aos Pfaffrath. Não aceitam mudanças, por isso não podem compreender a nova música, as novas influências, as novas vivências. Ligada a essa incapacidade de mudança, está uma capacidade de adaptação às circunstâncias (passam facilmente de vencedores a vencidos, para tentarem voltar à posição de vencedor), mantendo contudo intacto o seu nacionalismo ingénuo. É o "Wille zur Macht", com que Richner também os caracteriza[70] e que se manifesta na posição social e no poder financeiro.

Já não podemos concordar com Richner quando justifica, relativamente a Friedrich, o "Wille zur Lust am Tod" e que "seine Todesangst ist im Grunde Todeswunsch"[71]. Baseia-se para tal afirmação num sonho em que Friedrich sente que "fiel fiel fiel" (TR, 88). Não nos parece legítimo interpretar um sonho como uma caracterização geral da personagem, quando no texto mais nenhum sinal parece apontar nessa direcção. Richner afirma também que Friedrich tem consciência da culpa; o crítico baseia-se num único pensamento da figura, no momento em que ouve a música do filho e se pergunta mentalmente se não teria sido possível um outro caminho para a Alemanha (TR, 170). Mas isso não põe em causa o facto de se sentir "makellos" (TR, 87--88), "immer im Rechten gewesen". Friedrich Wilhelm reprime todo o sentimento de culpa, quer em relação a si próprio, quer em relação ao colectivo de que faz parte; a haver algum sentimento de culpa nes

ta personagem, é ao nível do inconsciente, reprimido, só conseguindo expressar-se na linguagem do sonho.

Dietrich Pfaffrath é uma figura que diegeticamente se contrapõe a Siegfried: a partir de uma socialização semelhante cada um segue o seu caminho. Mas ele contrapõe-se também ao pai: mais observador, dá-se conta de que Judejahn está a "encenar", pelo que sente que qualquer ligação a ele lhe poderá prejudicar a carreira (TR, 103).

No presente diegético, é "strebsam und fleissig" (TR, 86). Mas o seu traço característico - tal como o narrador o apresenta - é o oportunismo. Tudo o que faz, fá-lo calculisticamente; por isso, liga-se às "Burschenschaften" (TR, 87);

> Machtlos war er gegen den Trieb, aber mächtig trieb es ihn zu den Mächtigen, denen er dienen wollte... (TR, 87).

Também Dietrich é um paradigma de um certo tipo de alemães, que o narrador receia, porque:

> Erst wenn Dietrich arbeitslos wird, erst wenn er kein Automobil zum Spielen bekommt, erst wenn er zum akademischen Proletariat geworfen wird, erst in einer Wirtschaftskrise wird Dietrich blind hinter einer falschen Fahne marschieren, wird er bedenkenlos in jeden falschen Krieg ziehen (TR, 103).

O atributo "falsch" é aqui utilizado na perspectiva do narrador e não da personagem. Ele indicia que naquelas condições a sua capacidade de observação será reduzida, e seguirá cegamente as hostes do nacionalismo. O narrador emite claramente um juízo de valor: ao narratário e ao leitor cabem a função de aceitar ou recusar tal juízo.

Dietrich quer dar-se bem com todos aqueles que ele julga poderem vir a ter algum dia poder. Por isso diz ao seu primo, ainda que não sem ironia:

> Tag Adolf. Vielleicht wirst du Kardinal. Man muss es sich gut mit dir stellen (TR, 137).

Apesar da atitude de troça, acaba, no fundo, por se auto-caracterizar como oportunista.

A relação com o sexo mostra também um aspecto negativo desta figura. Reich-Ranicki vê a vida sexual de Dietrich como símbolo do compromisso entre a prostituição e a relação sexual normal[72]. Não vemos a sua cena de onania necessariamente como um símbolo de compromisso; em Dietrich é o resultado de um cálculo: a prostituição, além de cara, tem certos riscos; a onania, em frente de uma revista pornográfica que adquirira, não põe em risco a sua reputação, a sua imagem social e moral. Por isso, sente-se, como os pais, escandalizado por Judejahn os ter levado àquele bar de reputação moral duvidosa e ao ver tanta perversidade (as prostitutas da Via Veneto, que no fundo ele bem deseja, e os homossexuais); e sente como ele é bom e melhor:

> ... stärkten das Rückgrat, sie liessen stolz das Haupt heben, die Wohlanständigkeit (TR, 168).

A revista é um "ersatz", não um compromisso. O desprezo por aquilo que no fundo deseja é uma maneira de se sentir superior, ao lado dos melhores; mas não se esconde ao leitor a dupla moral desta figura.

Dietrich, que muitos críticos justamente ligam a Dietrich Hessling, do romance Der Untertan, de Heinrich Mann, não só pela relação homonímica, mas pelos traços gerais de ambas as figuras[73]; é uma figura que sabe esperar, a sua agressividade está contida e só se manifestará quando chegar ao poder. Antes disso, calculará, observará, estará atento para não perder nenhuma jogada. Koch afirma ver

nele um neonazi latente[74]. O comentário do narrador da pág. 168 aponta também nesse sentido. Mas vemos nele, mais do que um neonazi latente, o paradigma do burguês em ascenção, que aceita os valores nacionalistas porque o ligam ao poder. Defende a mesma ideologia dos pais, apesar de maior elasticidade na capacidade de manobra. Neste sentido, os Pfaffrath não são neonazis nem nazis como Judejahn. Mas continuam a ideologia nacionalista que deu origem ao nazismo e que marca uma sociedade pela estreiteza dos seus princípios, a intolerância e a cegueira. É, por isso, nesta família paradigmática que reside, para o narrador, o verdadeiro perigo.

5.3.5. Adolf Judejahn

A função estratégica desta personagem é essencialmente a de provocar situações comunicativas com Siegfried, dando azo a que este possa falar do seu modo de ver o mundo, como resposta às perguntas e dúvidas do primo.

É uma personagem hesitante, o oposto do seu pai. Essa sua característica torna-se notória em algumas expressões:

> Ich störe dich sicher, und ich gehe besser gleich wieder, wenn ich dich störe (TR, 63),

como diz a Siegfried quando o vê; ou pela voz de Siegfried ou do narrador, como, por exemplo: "er zögerte, mir zu antworten" (TR, 84); "er zweifelte..." (TR, 95); "Er fand keine Antwort..." (TR, 96), "... gelähmt, erstarrt" (TR, 118). Algumas atitudes de Adolf apontam também para essa sua característica: quando vê o pai, não tem coragem de recusar o dinheiro que ele lhe dá (TR, 136), quando toca em Laura, foge (TR, 176).

Siegfried vê-o como "hager, verwirrt" (TR, 63), "hager, unsicher, ärmlich (...) machtlos" (TR, 81), vê a sua sotaina preta co-

mo um disfarce para o seu medo (TR, 112), como alguém que também não tem certezas, apesar de ser membro de uma instituição que fornece respostas dogmáticas a um certo número de questões (TR, 126-127 e 153-154). Por sua vez, o narrador vê-o passeando-se

> als Toter durch die tote Stadt und suchte als Toter die Gasse mit der Absteige der reisenden Kleriker, auch sie Tote, tot in ihren toten Betten in ihrer Totenabsteige (TR, 84).

Esta passagem fornece alguma luz sobre o objecto focalizado, Adolf, mas sobretudo sobre o focalizador: para este, a Igreja é um poder morto, não acompanhando os tempos, mantendo-se presa a valores ultrapassados. Por isso, o narrador liga a Igreja à cor preta.

O encontro dos primos permite duas analepses (ambas pela voz de Siegfried): uma em que Siegfried narra como se lembra de Adolf na "Ordensburg". A segunda analepse, bastante mais longa (TR, 71-74) é o relato de um relato. Siegfried narra o que Adolf lhe contara sobre os dias que se seguiram ao abandono da "Ordensburg". Na fuga encontra, na floresta, um rapazito, um judeu, um "Gespenst" (TR, 71). Perante o seu isolamento, Adolf chora, o que constitui o primeiro acto de revolta contra os pais, pois sempre lhe ensinaram que um rapaz alemão não chora (TR, 71). O "Gespenst" aproxima-se dele gritando por pão. Neste micromundo que é o relacionamento de Adolf com o pequeno judeu, dá-se uma inversão da situação habitual no macromundo: o judeu perseguido começa por ameaçar o que era para ele o seu inimigo. Mas esse seu inimigo chora (o que o narrador acentua, usando 13 vezes o verbo "weinen" (TR, 71-72)). Adolf não faz o menor gesto de resistência à exigência do judeu, pelo que se criam condições para uma aproximação sem preconceitos, baseada na necessidade de sobrevivência de ambos. O narrador joga com as semelhanças fonéticas entre "Leere" e "Lehre": Adolf está numa situação de vazio, de "Lee-

re", dado que a sua ideologia - a sua "Lehre" - desaparece.

Na situação de "Leere" em que os dois rapazes se encontram na floresta nada impede a aproximação. Adolf não reage, dá tudo o que tem ao judeu, que por sua vez o convida a partilhar da comida:

Iss auch! Es reicht für uns beide (TR, 72).

Ultrapassa-se a "Leere" e a "Lehre". À medida que se aproximam na satisfação da subsistência física, vão-se abrindo um ao outro, agora que ambos estão orfãos, ainda que por razões bem diferentes. Entre eles houve a reconciliação que faltou aos adultos. Comem amêndoas, que para os judeus, é o fruto da árvore da vida, como nota Richner[75]. Essa "reconciliação" é contudo perturbada: o rapazito judeu vomita as amêndoas. Assim, a reconciliação acaba por se manter em aberto, é algo a conquistar com dificuldades. Entre os dois, esse facto não é um problema: Adolf cobre-o com o seu casaco, mas depois acaba por não o seguir, quando o judeu se dirige às tropas americanas.

O facto de Adolf se ter dirigido à igreja local vestido com as calças do uniforme da "Ordensburg" e uma camisa de prisioneiro judeu são a imagem plástica da reconciliação a nível humano. A sequência termina em aberto, tal como a simbologia das amêndoas aponta para um ponto vazio a preencher pelo leitor. A nosso ver, é uma imagem que contrasta com o mundo dos adultos, não se fechando completamente à esperança, mas também não escamoteando as dificuldades a superar para que se possa concretizar tal reconciliação. O resto do romance, aliás, não apresenta reconciliações a nível dos adultos.

Adolf era inseguro, como se vê na sequência com o jovem judeu. Depois de se separarem vai à igreja: quer a substituição da "Lehre", não quer agir por ele próprio, mas encostar-se a quem tem respostas, a quem dá pelo menos uma certa segurança.

A analepse é interrompida nesse ponto do trajecto pré-diegético da personagem. O leitor sabe, contudo, que desde 1945 Adolf se

mantém ligado à Igreja Católica como seminarista. É nessa condição que ele se encontra em Roma, portanto, com um trajecto que nada tem a ver com o das outras personagens, ainda que acabe por se encontrar com quase todas.

A estratégia de Adolf é definida, contrariamente à de Siegfried, que se vai formando como reacção às situações. Adolf pretende a reconciliação com os pais e quer que Siegfried se reconcilie com os seus. Para Adolf, a reconciliação não implicaria subordinação ou abandono das posições respectivas, mas essencialmente respeito pelo outro. Mas dada a sua insegurança, no fundo, Adolf procura o apoio do primo. Segundo este, Adolf é também "machtlos", apesar de se julgar em aliança com Deus (TR, 81). É uma focalização exterior e, portanto, não de total confiança, mas o comportamento de Adolf aponta para essa direcção. A insegurança é vista, através do discurso do narrador, também na perspectiva da personagem: de facto, ele próprio tem dúvidas quanto à Igreja, cujo passado não lhe merece muita confiança. Ele vai recordando esse passado ao visitar monumentos a que a Igreja esteve ligada: o Castelo S. Angelo, a prisão da Inquisição, a catedral de S. Pedro, cuja pompa o inibe de rezar.

Adolf precisa de um sentido para a vida: por isso, acredita na fé católica, porque ela é símbolo de esperança. E é também por isso que não pode gostar da música do primo, onde não vê o menor desejo de reconciliação (TR, 146-147). Por isso, também não gosta da arte pomposa, a "Säulenpracht" (TR, 110), nem da estatuária romana, que acha fria, sem vida:

> Eine Welt schöner Körper (...) aber kalt kalt kalt (TR, 184)[76].

Contrariamente ao afirmado por Erlach e Cwojdrak[77], Adolf não se limita a fugir, também age. Um dos sinais da sua iniciativa

é o ir visitar a mãe, como primeiro passo para a reconciliação. E faz esse acto sem o apoio do primo. É certo que quando entra o pai fica "gelähmt, erstarrt" (TR, 117) e no passeio com Laura, provocado por Siegfried, acaba por fugir; quando toca nela, foge do perigo que representa a tentação da carne. O Super-ego religioso vence-o, mostrando que Adolf continua preso a um poder que lhe é exterior e que ele necessita para vencer a sua fraqueza. Adolf quer modificar os homens, levá-los à reconciliação. O que ele diz ao primo é a definição das suas estratégias:

Versuche die Menschen zu ändern (TR, 126).

Enquanto Siegfried resigna e não luta por aquela reconciliação, sabendo-se sempre como um derrotado, Adolf vai mais longe, ainda que, no tempo diegético, também ele saia derrotado.

5.3.6. Eva Judejahn

A esposa de Judejahn e mãe de Adolf, Eva, é pouco mais do que um eco do III Reich, totalmente esvaziado de funções na sua vida (a que corresponde uma ausência quase total de funções a nível da diegese deste romance): ela espera; por isso, não sai do quarto. Espera o regresso, não de Judejahn, de quem vive separado desde o final da guerra, quando o marido conseguiu fugir da Alemanha, mas da única coisa em que acredita, do III Reich. Sente tristeza não pelo que lhe aconteceu pessoalmente, mas pelo que aconteceu ao mito que a alimentava. É por essa morte que está de luto: em 1945, julgando que o marido tinha morrido, pôs luto, mas não o tira quando vem a saber que afinal o velho general sobrevivera. Além da tristeza, tem medo de que ele tenha cometido alguma traição. Tal como para Judejahn, também para Eva "Verrat" surge como um "leitmotiv"; também ela vê que o seu sonho se perdeu por traição dos outros:

> ... beweinte die durch Verrat und Tücke und widernatürliches Bündnis niedergerungene germanische Weltbeglückungsidee... (TR, 28; cf. tb. 29, 30, 97, 132, 133, 134, 136).

O próprio filho é visto como traidor:

> Verräter im weibischen Rock (TR, 132).

Ligado a este campo semântico surge, naturalmente, o da vingança, ainda que quantitativamente menos representativo:

> ... die Rachesinnende, die auf schreckliche Vergeltung Brütende (TR, 119; cf. tb. 30, 33).

A sua tristeza é que o filho não poderá ser o seu vingador (TR, 133).

Nem Eva nem Gottlieb tiveram a menor culpa no descalabro de 1945. Esse pensamento tem tanta importância no seu limitado mundo que em 11 linhas surge 10 vezes "schuld" nas suas diferentes variantes, quer ligada à negação "nicht", quer na palavra "schuldlos" (cf. p. 97).

O mundo de pensamento de Eva é monolítico, concentrando-se à volta do ideário do nacional-socialismo, de onde não se afasta um só milímetro, tornando-se assim numa caricatura de uma ideia, o eco de uma outra caricatura, Judejahn.

A aumentar esse desenho negativo por parte do narrador, Eva é apresentada associada à névoa, como um ser fantasmagórico nórdico, o que lembra certas interpretações dos mitos germânicos em encenações das óperas wagnerianas, que foram vistas como pontos altos de cultura nacional-socialista:

> Sie wirkte wie ein Gespenst, keine Eumenide, ein nordisches Gespenst, ein Nebelgespenst (TR, 29);
>
> ... das nach Rom verschlagene Gespenst aus Nord- und Nebelland (TR, 119).

Mas Eva utiliza incorrectamente o mito: desejando o repouso do guerreiro Judejahn em "Walhall" (referido cinco vezes no Romance, cf. TR, 97, 134, 135, 142) esquece que na Götterdämmerung essa morada é destruída.

Esta figura é apresentada como irreal, mas sem o interesse das figuras mitológicas. O seu mundo não é a Alemanha de Adenauer, ao ponto de julgar que Judejahn poderia regressar impunemente à Alemanha. Neste campo, o velho general tem uma posição bem mais realista. Enquanto os Pfaffrath e, até certo ponto, Judejahn projectam o passado no presente, Eva recusa essa passagem do tempo. Os próprios familiares consideram-na uma doente mental.

5.3.7. Laura

Laura, a empregada do bar dos homossexuais, é um contraponto de Eva: esta é o passado, a negação da vida, ligada a "Thanatos", Laura é a imagem da vida natural, da ingenuidade, de "Eros". O tipo de desenho desta figura assemelha-se ao de Eva: ela reduz-se a poucos traços, ainda que o narrador tenha, apesar de tudo, algum carinho por ela. O narrador caracteriza-a como "dumm", com incapacidade de pensar ("Denken war ihr fremd" (TR, 36)). O traço que a caracteriza é o seu "Lächeln": em todas as ocasiões e com todos ela sorri. O seu sorriso é conhecido na Via Veneto, é por causa dele atrair clientes que o dono do bar não a despede, apesar dos erros constantes nas contas que apresenta. É um sorriso "urbi et orbe", como o narrador ironicamente o caracteriza.

Também sorri a Judejahn, quando vê o grande carro que ele tem, um símbolo do poder; para ela, esse símbolo, não tem o mesmo significado que para os Pfaffrath: num homem que se interessa por ela, esse símbolo representa tão somente um presente melhor. Nas várias vezes

que encontra Judejahn nota-se uma evolução negativa do seu sorriso até ao seu desaparecimento total, indiciando que aquele homem representa a morte da vida. Ri-se no bar, sente-se lisonjeada por ele ir àquele bar por causa dela. Quando acaba por ir com ele, após o ter preterido uma vez pelo filho Adolf, assusta-se com a expressão dos olhos de Judejahn:

> ... und lächelte, aber es war kein volles Lächeln mehr (TR, 181).

Retomar o sorriso quando se apercebe dos esforços de Judejahn para lhe dar prazer (o leitor está suficientemente informado para saber que a perspectiva ingénua de Laura não corresponde à verdade). Quando Judejahn abate Ilse, o sorriso desaparece completamente, sendo substituído pelo choro de incompreensão, de desilusão e de injustiça. Laura encarava tudo com naturalidade, mesmo a sedução de Adolf; apesar de ser católica, vai com ele porque sente que aquele padre precisa de algo que ela pode dar: em vez de esperar um presente quer tornar-se ela própria num presente (esta ideia é referida três vezes, num certo esforço de auto-convencimento) (TR, 162). Para ela, tudo ganha a sua lógica através do eixo central de Eros. Por isso não pode compreender a atitude de Judejahn, o seu primeiro contacto com a brutalidade da vida.

Não é ela, como pretende Richner, a portadora da morte[78]. Judejahn morre do seu próprio esforço, culminando um processo de degradação física que já se notava desde o início do romance: ele é o sujeito e o objecto da própria morte, além de ser o sujeito da morte de Ilse. Laura é vítima de Judejahn, ela própria só escapa pela intervenção do acaso. É uma coincidência infeliz estar ligada às duas mortes, sem ser motor de qualquer delas.

Enquanto chora na cama após a relação com Judejahn parecia, aos olhos do narrador,

> ... wie der kopflose schöne Leib der kopflosen Aphrodite Anadyomene (TR, 184).

Simultaneamente, Adolf vê a estátua de Afrodite Anadiómene nas Termas Dioclesianas e pensa se o sorriso de Laura se pareceria com o desta Afrodite. Vida e beleza (incorporada naquela estátua) surgem assim em contraponto, na perspectiva de Adolf: Laura cheia de vida, a estátua romana representando a beleza fria.

Laura não é a conciliação entre a vida e a beleza, pois no momento em que a verdade bruta entra na sua vida, a beleza desaparece (pelo menos pontualmente, uma vez que nada se sabe relativamente ao seu futuro). É a morte representada por um sistema do tipo nacional-socialista que impede a evolução da vida, do sorriso. Judejahn, aquele que interrompe aquele sorriso ingénuo, morre, possibilitando o regresso da normalidade. Mas o que não está fora de causa, a nível da estratégia global do romance, é o regresso da força que ele representa.

5.3.8. O Casal Kürenberg

Este casal completa a vasta gama de personagens e figuras que temos vindo a analisar. Em segmentos do romance surgem em conjunto, noutros domina o maestro ou a sua mulher Ilse.

O desenho destas duas figuras limita-se a alguns traços gerais, que servem as estratégias globais da obra.

A sua função é essencialmente a de ser um complemento de Siegfried:

> Sie waren ihm voraus, sie waren der Mensch, den ich sein möchte (TR, 43),

como o próprio Siegfried se dá conta. Surgem como um par idílico, raramente disputam (TR, 18), não têm domicílio certo, os seus haveres

cabem numa mala, são autênticos "nómadas" (TR, 44). E, como não pode deixar de ser, têm a simpatia total do narrador.

Os campos semânticos que surgem associados a este casal são sobretudo os ligados aos verbos "geniessen" e "lieben"[79]. Os objectos ligados ao primeiro verbo ligam-se à natureza, à comida e à bebida, aos seus pensamentos e lembranças, culminando neles próprios (TR, 18-20); quanto ao verbo "lieben", ele aparece ligado a eles ("sich sehr", TR, 19), à antiguidade, à arte (sobretudo à que perdeu as suas funções ligadas ao poder, e que está presente em Roma como marcas de um passado). Os objectos ligados a "lieben" são apresentados por Siegfried e não pelos próprios Kürenberg, mas, dada a sintonia entre estes e o compositor, essa focalização aparece como digna de crédito, ainda que caracterize não só o objecto focado, mas também o próprio focalizador.

Os Kürenberg e os Pfaffrath são contrapontos uns dos outros, quer no presente, quer no passado (como nos é relatado numa analepse, em que Kürenberg pedira ajuda a Friedrich Wilhelm Pfaffrath). O facto de viverem da arte e "sempre em viagem", como refere Mauranges[80], não permite encontrar pontos de convergência entre os dois casais.

Contudo, não são uma alternativa: eles não põem em causa o mundo, logo que a "instituição música" funcione. Kürenberg despreza o público, porque é formado pelos que compram a arte como algo de social, de prestígio e não porque tenham uma relação íntima com ela. O seu programa estético apresentado na conversa do maestro com o compositor:

> Enttäuschen Sie die Abonnenten (...), kein Leben für die Kunst (...). Experimentieren Sie mit allem, mit allem Glanz und allem Schmutz unserer Welt, mit Erniedrigung und Grösse - vielleicht finden Sie den neuen Klang (TR, 52).

Face ao leitor, este programa é apresentado, apesar de tudo, com algumas reservas à partida. É que Siegfried põe em dúvida o trabalho que Kürenberg faz da sua sinfonia. Enquanto programa, o que o maestro lhe diz é aceitável, mas a sua prática não condiz completamente (TR, 8). Por outro lado, Kürenberg está consciente das suas contradições e aceita-as como tal.

O casal, após o concurso, pensa ir para a Austrália, dirigir o Ring des Nibelungen, de Wagner. Pensamos que "Austrália" e "Wagner" surgem aqui com funções que ultrapassam a mera referencialidade. Tocar Wagner depois de 1945 é, sem dúvida, despi-lo de tudo o que o III Reich tinha imposto. Para muitos, Wagner continuava seguramente a ser o representante do germanismo e dos seus mitos. Mas não se pode esquecer que Wagner, além de unir o que havia de mais germânico - as suas lendas e mitos - a novas técnicas dramático-musicais, inscreve-se na linha dos artistas burgueses que recusam a burguesia. Para Hans Mayer, a morte de Siegfried é a morte da esperança do homem livre, liberto da maldição do ouro[81]. Sem dúvida que o Wagner dos Pfaffrath não é o Wagner dos Kürenberg. Tocar Wagner na Austrália é transmitir a um público liberto dos preconceitos nacionalistas alemães uma utopia em que Kürenberg talvez já não acredite, mas que, pelo menos, serve para levantar novas perguntas, projectando a música numa perspectiva de futuro[82]. Wagner torna-se actual - mas longe da Alemanha, em ouvidos não "maculados".

Kürenberg não aceita o Wagner dos nacionalistas, como também não aceita a pequenez de espírito e a estreiteza cultural dos Pfaffrath. Mas há nele uma tendência para a fuga, para o a-historicismo. O presente faz parte do seu programa estético, mas vemo-lo desligado, na sua vida prática, desse presente.

Ilse tem uma função suplementar. Mais do que o marido, Ilse tem razões para recusar a Alemanha: judia, filha de pais muito cultos, assistiu à prisão dos pais:

> Sie wollte nicht leiden. Nicht mehr. Sie hatte lange genug gelitten (TR, 17).

Quer esquecer, refugiando-se no mundo da arte, da antiguidade clássica. Por isso, não pode aderir à música de Siegfried, que sente como estando cheia desse passado de que ela se quer afastar.,

O seu trajecto diegético é como um apertar do círculo: por um lado, a música de Siegfried, por outro lado, começa a sentir-se rodeada fisicamente pelo passado: assiste ao concerto de Siegfried no mesmo camarote onde está Adolf e depois do concerto encontra na sala dos artistas os "Gespenster", que não conhece, mas que pressente. Já não se quer vingar, mas somente esquecer (TR, 175), por isso tem de fugir. Em sonho, ela surge como uma Euménide, uma deusa da vingança (TR, 20); na realidade recusa esse papel, só quer "matar" o passado.

Ilse acaba por ser morta, numa cena algo grotesca, por Judejahn. A sua morte não deixa de estar relacionada com a morte de Siegfried, em Götterdämmerung. Na própria estratégia narrativa, é feita uma aproximação entre as duas situações: na página 180 é referido o Ring..., na página 183 Ilse é assassinada. As situações e contextos de Siegfried e Ilse são muito diferentes, mas em ambos os casos as mortes representam a impossibilidade de um certo tipo de vida: no caso de Siegfried, é a impossibilidade do homem livre, isolado, não integrado; no caso de Ilse, a sua morte representa a impossibilidade de escapar ao passado.

A morte de Ilse é, em certa medida, a condenação pelo narrador de um tipo de vida totalmente descomprometida e desligada da História. O facto de este romance de Koeppen terminar com a partida de

Siegfried Pfaffrath para África - também uma atitude de recusa das suas raízes, mas sem as reprimir ou esquecer, ganhando uma certa distanciação - mostra que é possível ultrapassar o passado, o que Ilse não consegue fazer.

5.4. Conclusões

Tal como em Tauben im Gras, no romance Der Tod in Rom é focaca uma "teia" de relações humanas, embora mais simplificada, uma vez que as várias personagens e figuras principais estão ligadas entre si por laços familiares ou de conhecimento.

A caricatura é introduzida através do casal Judejahn: a agressividade, a violência do passado, numa total incapacidade de se adaptar à nova realidade; mas essas posições não têm propriamente força. A força está no casal Pfaffrath que representa o ideário nacionalista, como algo ainda bem vivo.

Para o leitor, as duas famílias não podem ser vistas independentes uma da outra, uma vez que a caricatura nos Judejahn serve essencialmente como forma de chamar a atenção para o que está escondido por detrás das máscaras dos Pfaffrath.

Um elemento novo neste romance é a apresentação da geração dos filhos que viveram a sua juventude no III Reich. Nos romances anteriores há personagens e figuras que viveram a experiência da guerra ou do exílio. Siegfried, Dietrich e Adolf representam três reacções diferentes à realidade do pós-guerra.

Siegfried foge da família e do que ela representa, mas não foge do mundo. É, sem dúvida, uma das personagens através das quais o narrador exprime os seus pontos de vista, tal como através de Kürenberg, uma espécie de "alter ego" de Siegfried. A sua partida para África abre-lhe algumas possibilidades de realização (que faltam a Philipp, em Tauben im Gras, e a Keetenheuve, em Das Treibhaus). A sua

fuga da família, contudo, mantém-se em aberto: tal como foi apanhado pela "teia" em Roma, só por pouco conseguindo escapar, não se sabe até que ponto é que ele se conseguirá libertar, no futuro.

Adolf, por seu lado, é uma personagem cheia de dúvidas. É o espírito reconciliador, capaz de esquecer o passado, se isso contribuir para o desaparecimento das barreiras entre as pessoas. Mas é uma personagem fraca, necessitado da voz de um "Super-ego", em que se possa apoiar.

Dietrich é dos três aquele que menos importância tem na diegese do romance. É aquele com mais "pontos vazios" no seu desenho. As instruções de leitura não permitem, contudo, um preenchimento muito positivo pela parte do leitor: não tão preso ao passado como o seu pai, Friedrich Wilhelm, está contudo ligado ao poder de uma maneira oportunista, calculista. É, dos três, o mais perigoso: não se abrindo, escondendo-se atrás da máscara mais conveniente, sabe esperar o momento de aparecer. Estará sempre do lado do poder e continuará a encarnar o espírito fechado e nacionalista dos pais.

De maneiras diferentes, Siegfried, Adolf e Dietrich são vítimas da geração dos pais, como as analepses permitem concluir. Vítimas são também os Kürenberg, como o leitor é informado pelas suas histórias prévias. Mas afinal todos acabam por ser vítimas. E, tal como "pombas na relva", acabam por ser apanhados pelo acaso e pela História. Uns, os Pfaffrath, os oportunistas, conseguem manter-se do lado do poder. São vítimas e carrascos: vítimas, porque perderam a sua individualidade, por serem incapazes de ter uma linguagem própria; carrascos, porque impedem que outros consigam realizar-se como indivíduos. Outros são vítimas por não saberem ler os sinais dos tempos: os ingénuos, como Laura, e também como Adolf.

O próprio Judejahn é vítima da educação que recebeu, da sua família, do momento histórico que viveu durante a sua socialização.

Judejahn e Pfaffrath são assim objectos que se julgam sujeitos. Siegfried e os Kürenberg são objectos que tentam fugir para se realizarem como sujeitos.

Comum a todos é a incapacidade de comunicarem: Judejahn e os Pfaffrath falam, não com a sua linguagem individual, mas com a dos outros, a de Hitler, a do poder; Adolf torna-se canal do discurso da Igreja Católica; Laura tem uma certa linguagem, até certo ponto "purificada" por não ser filtrada por forças exteriores: só que o seu sorriso e as suas palavras ingénuas não são compreendidas pelos outros, são interpretadas como uma "linguagem de negócio" e não como expressão de uma individualidade. Por isso, Laura torna-se, também ela, vítima da sua incapacidade de ter um discurso que una o individual ao colectivo.

Siegfried, tal como Laura e os Kürenberg, parece ter encontrado a sua linguagem, mas não é compreendido pelos outros, é demasiado individualizada. Consegue comunicar com os Kürenberg porque há uma sintonia entre eles, nomeadamente na recusa do discurso social "normal": a arte e a música são o denominador comum da sua linguagem. Mas com os outros, Siegfried dificilmente consegue comunicar, mesmo com Adolf. Por isso precisa do discurso interior, só aí se conseguindo realizar, uma realização no isolamento.

Deste modo, e tal como nos outros dois romances, Koeppen volta aqui a tematizar e a variar o problema da incomunicabilidade, da parede de vidro que impede a comunicação entre as pessoas. Esta incomunicabilidade é baseada essencialmente na sociedade e na História, que são apresentadas como algo simultaneamente abstracto e concreto, através do III Reich e da realidade da R.F.A..

NOTAS

1 - Mauranges identifica a escrita da 1a. e da 3a. pessoa como sendo a de Siegfried, identificando assim o narrador com esta personagem. Julgamos que não se pode detectar essa identificação quando, por exemplo, a 3a. pessoa focaliza Siegfried, dado haver sinais de distanciação pela parte do narrador.

2 - Neste caso, podemos dizer que este romance é, ainda que só parcialmente, do tipo "multi-narrator" (Romberg, 1962). Mas é praticamente só Siegfried (e também um pouco Judejahn) que tem esse direito, o mesmo não se dando com as várias personagens que focalizam (mas sem direito a voz interior) e são focalizadas pelos outros.

3 - Referimo-nos, neste ponto, às situações narrativas stanzelianas (Stanzel, 1979).

4 - A partir de agora, quando referimos os Pfaffrath, excluimos Siegfried, que será referido exclusivamente pelo seu nome próprio.

5 - Já Kopelew chamara a atenção para a técnica do contraponto de forças antagónicas (cf. 1976, p. 116).

6 - Não é só a tematização da música que o leitor encontra neste romance; o seu ritmo e algumas das suas técnicas têm semelhanças com a estrutura musical. Mittenzwei refere, por exemplo, o crescendo e o decrescendo da linguagem (in Greiner, 1976, p. 116).

7 - Termos de Stanzel, cf. 1979, p. 43.

8 - Erlach chama a esta técnica "Knotenpunkt-Methode" (1973, p. 86).

9 - Utilizaremos o termo "segmento" para cada um dos segmentos textuais em que a obra se subdivide. Este romance consta de 40 segmentos, 20 em cada capítulo.

10 - Cf. Koch, 1973, p. 117.

11 - Cf. Richner, 1982, pp. 24-28.

12 - Encontramos a mesma estrutura nos segmentos 19 (TR, 82-89) e 27 (TR, 115-122).

13 - Erlach refere que o título aponta quer para a morte de Judejahn quer para o ambiente de morte que paira sobre todo o romance (1973, p. 106). Por seu lado, Kopelew vê em Aschenbach que o amor terrestre o levou ao precipício, enquanto a arte o teria levado ao êxtase e à ânsia; segundo este crítico, Koeppen mostra que o perigo do precipício não é a arte, a beleza, o êxtase, mas sim os "Judejahn" (1966, pp. 117-119). O perigo reside, a nosso ver, não nos "Judejahns", mas nos "Pfaffraths", como teremos ocasião de verificar.

14 - Segundo Richner, Der Tod in Venedig não foi mais do que um catalisador para o romance de Koeppen (1982, p. 15). Mas os pontos comuns mostram que se tratou de algo mais do que um mero catalisador.

15 - Cf. Horst, 1962, p. 144.

16 - O próprio Koeppen escrevera em 1959: "Ich habe mir einmal etwas herausgenommen, eine Paraphrase auf den Schlusssatz des Tod in Venedig"(in Die elenden Skribenten, 1981, p. 118). O que interes sa a Koeppen, contrariamente à sua leitura de juventude, é a construção da obra, as figuras da decadência, da humilhação, da dúvida face ao "Eu", o medo da expulsão da sociedade (cf. p. 114).

17 - Thomas Mann, Der Tod in Venedig, Frankfurt/M, 1965, p. 82.

18 - Cwojdrak, 1955, p. 140.

19 - Na trilogia, Koeppen situa as suas acções num tempo muito próxi mo ao da escrita, pelo que fenómenos do mundo real contemporâneo à escrita dão entrada na sua ficção, como marcas temporais extradiegéticas. Cf. tb. Erlach, 1973, p. 68 e Gunn, 1983, pp. 175 e 219, que situam a acção em 1954, data da queda de Dien Bien Phu, em 7 de Maio daquele ano.

20 - Erlach acha que a crítica da presença de nazis e do clima nacio nalista é exagerada, vista à distância, a "frio" (1973, p. 171).

21 - A respeito da antiguidade greco-romana, Craven nota que Koeppen se situa na linha de muitos alemães, como Humboldt, Goethe, Schiller, Hegel, que vêem nos gregos uma corporização inconsciente e natural de uma totalidade não fragmentada (cf. Craven, 1981, p. 261).

22 - Erlach, 1973, p. 64.

23 - Mittenzwei vê nesta repetição de "ich liebe..." - que surge 27 vezes (e não 21, como aquele crítico nota), com os mais diversos objectos - um mero estereotipo (in Greiner, 1976). Esta repetição não é uma mera forma retórica, esvaziada de sentido, mas uma procura - talvez desesperada - desse espírito que Roma representara e que surge cada vez mais vazio e nebuloso.

24 - Andersch, 1955, in Greiner, 1976, p. 79.

25 - Cf. as opiniões de Erlach, 1973, p. 63; Reich-Ranicki, in Greiner, 1976, p. 145 ou Margareta Mitscherlich, 1983, p. 144. Koch diz que se trata da "... Darstellung von Gestalten mit bestimmten typischen Charakterzügen, Weltanschauungen und Verhaltensweisen, ..." (1973, p. 105).

26 - Richner, 1982, p. 22.

27 - Cf. eg. Reich-Ranicki, in Greiner 1976, p. 145 e Paul Hühnerfeld, 1954, in Greiner, 1976, p. 71.

28 - Craven, 1981, p. 251.

29 - Paul Hühnerfeld diz na sua recensão: "Als Studie über Gespenster ist Koeppen Buch von subtiler Meisterschaft" (4.12.1954, in Greiner, 1976, p. 71).

30 - Cwojdrak vê nestas e noutras sequências um desprezo pelas massas (1955, p. 112). De facto, em nenhum romance Koeppen exprime grande solidariedade com as massas, por serem a negação do indivíduo e também pelo papel que lhes coube na história recente.

31 - Não poderemos considerar Siegfried como o protagonista deste romance, como o faz Uske (1984, pp. 39-47), uma vez que Judejahn o é também, como se nota na quantidade de partes que lhe são atribuídas.

32 - Para Uske, a música de Siegfried mostra a sua "Destruiertheit, Verstörung und Desorientierung" (1984, p. 51).

33 - Ilse, por seu lado, vê esta composição como "... kompositorisch nicht einmal misslungen, es war in seiner Art begabt..." (TR, 144).

34 - Por isso parece-nos incorrecto ver na música desta personagem só uma expressão de fuga, como o faz Cwojdrak (1955, p. 140), ainda que esse aspecto não deixe de estar presente.

35 - Poderemos notar os paralelos desta situação com a parábola de Kafka "Vor dem Gesetz": também aqui só há uma porta, destinada para aquela figura. Em ambos os casos, podemos notar o homem perante as forças misteriosas do tempo.

36 - Thomas von Vegesack relaciona as dúvidas de Siegfried quanto à produção artística com as do próprio Koeppen, também ele desejoso de que certas mudanças tivessem lugar, mas incapaz de as produzir através da arte, mas, por outro lado, não recusando essa função (Von Vegesack, 1970, p. 130). Koeppen, em várias entrevistas, refere a função do escritor como semelhante à de Cassandra, o que não deixa de se ligar aos dois pontos referidos por Siegfried. Segundo Koch, a arte é, para Siegfried, um meio de sublimar o seu medo (Koch, 1973, 115). Erlach vê também nes-

ta música uma procura, a consequência de um medo (Erlach, 1973, 164).

37 - Como nota Mauranges, é o paradoxo do solitário, que precisa contudo do público, como razão de ser do seu trabalho (cf. Mauranges, 1978, p. 76).

38 - Não podemos concordar com a interpretação de Kopelew, que considera a música de Siegfried como doentia, além de o considerar histérico; será que uma música que expressa a doença do mundo através da visão de quem sofre com essa doença (e não necessariamente dessa doença) tem que ser considerada música doentia? Talvez Kopelew prefira a arte "positiva", o que não lhe permite emitir juízos de valor não fundamentados (cf. Kopelew, 1976, p. 144).

39 - Paralelismos detectáveis, por exemplo, com Vor dem Gesetz e Das Schloss.

40 - Em Das Treibhaus já Keetenheuve pensava na construção de um prédio, onde cada um pudesse ficar totalmente isolado (cf. TH, 110).

41 - Koch refere a música de Siegfried como uma "Rückzugsposition" (1973, p. 115) e Erlach interpreta-a como uma fuga (1973, p. 162).

42 - Preto é uma cor que surge umas 28 vezes ao longo do texto, associado ao vestuário das personagens e figuras. Richner defende

que essa cor aponta para a morte (1982, p. 59, nota 53). Mas isso não é sempre verdade: sendo o preto a cor da morte, essa cor, na música prevista por Siegfried, representa a vida, precisamente o oposto do que tradicionalmente se associa àquela cor, no ocidente.

Por outro lado, Richner, que atribui uma interpretação religiosa a este romance, esquece que a frase do texto referida por nós no corpo do texto é uma referência clara ao texto bíblico: "Ouçam a voz que clama no deserto", voz de esperança e não de morte. Além disso, este deserto contrapõe-se ao deserto árabe de Judejahn (TR, 23, 83), esse sim, cheio de morte.

43 - Não podemos concordar com a posição defendida por Richner, relativamente a este passo. Para este crítico, trata-se de um grande hino a Roma. Mas um hino tem valor universal, e todo este panorama é precedido por "ich liebe". É um canto ao objecto amado, não um hino. Por outro lado, não entendemos a razão que leva aquele crítico a afirmar que os objectos nomeados caem na falsidade, no ridículo, tratando-se de amor pervertido em ironia ou sarcasmo. É, sem dúvida, amor distanciado, o que não implica necessariamente uma valoração negativa (cf. Richner, 1982, pp. 44-45).

44 - Uske refere que ele não é só "Ausländer" em Roma, é também um "Ausländer das Gefühls" e um "Ausländer der Praxis" (1984, pp. 84, 91). Compare-se com a afirmação do próprio Koeppen: "... ich bin zum Beispiel leidenschaftlich gern Ausländer..." (Entrevista a C. Linder, in Text + Kritik, nº 23, 1972). Ser estrangeiro implica justamente a posição de observador.

45 - Richner chama a atenção para esta posição básica de ambivalência, que caracteriza Siegfried (1982, pp. 43-44). Podemos também comparar com o modo como Kafka utilizava os "aber", retirando ao leitor toda a base segura: Kafka é contudo muito mais radical na utilização deste meio formal.

46 - Cf. Koch, 1973, p. 115. Reich-Ranicki relaciona esta utopia com a de Philipp ("Ich will das andere Land, ich will die Weite") e de Keetenheuve ("Träume... von einem Reich Utopie ohne Krieg und Not") (in Greiner, 1976, p. 37).

47 - Richner aponta esta ideia como sendo influenciada por Nietzsche e Kierkegaard, citando este último: "... nicht so, als ob da Hoffnung für das Leben wäre; nein, die Hoffnungslosigkeit ist, dass selbst die letzte Hoffnung, der Tod nicht ist" (Die Krankheit zum Tode, Werkausgabe, Bd.1, p. 401) (1982, p. 130).

48 - Cf. M. Mitscherlich, 1983, p. 143.

49 - Cf. Haberkamm, 1975, p. 259; Mauranges, 1978, p. 98.

50 - Pode-se comparar, mesmo formalmente, com o comentário do narrador de Tauben im Gras (TG, 9 e 210).

51 - Não vemos qualquer razão que possa justificar a afirmação de Walter Jens de que Judejahn treina soldados no Egipto. O narrador tem o cuidado de não nomear o país, mas só a região, marcada pelo anti-sionismo (cf. Walter Jens, 1955, in Greiner, 1976, p. 81).

52 - Julgamos que este facto é suficiente para discordar da posição defendida por Paul Hühnerfeld, que vê em Judejahn a personagem principal do romance (in Greiner, 1976, p. 69).

53 - Cf. Stanzel, 1979, 171: "Auch die Verweigerung des Privilegs der Innensicht an einzelne Charaktere, ist eine (negative) Form der Sympathiesteuerung". A diferença de tratamento entre Siegfried e Judejahn é justamente uma certa "manipulação" das simpatias do narratário e consequentemente do leitor.

54 - Craven afirma que Judejahn é como uma marionete nas mãos do narrador (cf. Craven, 1981, p. 250). O que só é parcialmente aceitável, dado que Judejahn não é só uma figura diegética, mas um símbolo de forças exteriores; portanto, também exteriores ao narrador.

55 - Cf. Enders, 1980, p. 162. Poderá também estar relacionado com uma figura do mundo de Thomas Mann, Klöterjahn, da novela Tristan.

56 - O desenho de Judejahn na sua infância e na sua integração no nacional-socialismo não deixa de ter paralelos com Dietrich Essling, do romance Der Untertan, de Heinrich Mann.

57 - Cf. Richner, 1982, p. 64. Este estudioso liga também o desprezo pela burguesia ao desprezo pelo pai burguês. Só que não podemos esquecer que o narrador, usando das suas prerrogativas autoriais, caracteriza o pai como "fortschrittsgläubig" (p. 41). É portanto desprezo por uma certa burguesia - e não pela classe como um todo dado que o nacional-socialismo se baseia essen-

cialmente nessa classe, como nota Kopelew (1976, p. 114).

58 - "Ordenar" é um verbo que implica uma atitude e/ou um comportamento (cf. Allwood, 1978, p. 199). Sob um ponto de vista comunicativo, é um verbo considerado "Sender-initial"; a resposta pode ser descrita por 4 verbos/atitude: obedecer, protestar, recusar, aceitar; as reacções aqui registadas são essencialmente as de obedecer, mas trata-se de domínios insignificantes. Os campos do "befehlen" são diminutos. Esta estratégia narrativa de utilizar um verbo forte para um campo fraco, serve como sinal de desfazamento total da personagem. Repare-se que ela não utiliza verbos do domínio do "pedir", "perguntar". E em situações de fúria, os verbos típicos situam-se no campo do insulto. Pelo lado do receptor, não se nota uma reacção de defesa, mas de submissão.

59 - Os italianos desligaram-se de Hitler em 3 de Setembro de 1943, e a 13 de Outubro desse mesmo ano declararam guerra à Alemanha, outrora sua aliada (cf. Carl Grimberg, História Universal, vol. 20, Lisboa, 1969, p. 80).

60 - Cf. Allwood, 1978.

61 - Richner compara a vontade de Judejahn de se unir às forças da vida - agora que a sente escapar-se-lhe - com a atitude de Aschenbach, para quem a ligação, ainda que platónica, a Tadzio, é também uma tentativa de regresso à vida. Em ambos os casos essa ligação culmina com a morte: no primeiro caso, as forças físicas utilizadas são demasiadas, o que provoca um agravamento do estado de saúde, que o leva à morte; no segundo caso, sucumbe à beleza, não utilizando as estratégias convenientes para a

vida (cf. Richner, 1982, p. 103).

62 - Cf. Allwood, 1978, pp. 143-4.

63 - Erlach vê Judejahn como a expressão da consciência de Hitler (1973, p. 157). A crítica é relativamente unânime na interpretação desta personagem: cf. eg. E. Alken, 1977, p. 857; Cwojdrak, 1955, p. 141; Demetz, 1970, p. 200; Koch, 1973, p. 107; Richner, 1982, pp. 61-68.

64 - Koch considera os Pfaffrath e os alemães como "Mitläufer" (1973, p. 111) e Erlach refere-os como representantes do nacionalismo restaurativo burguês (1973, p. 160).

65 - Cf. Mauranges, 1978, p. 267.

66 - Cf. Kopelew, 1956, p. 12.

67 - Roth, 1975. Koch vê nele um "eiskalter Revanchist" (1973, p. 113).

68 - M. Mitscherlich, 1983, p. 145.

69 - Richner, 1982, p. 89.

70 - Ibidem, p. 91.

71 - Ibidem, p. 92.

72 - Reich-Ranicki, in Greiner, 1976, p. 147.

73 - Cf. Erlach 1973, p. 161; Reich-Ranicki, in Greiner 1976, p. 146; Schütz, 1980, p. 78.

74 - Cf. Koch, 1973, p. 120.

75 - Cf. Richner, 1982, p. 80, nota 130.

76 - Richner defende que é o seu Super-ego religioso que o impede de participar na vida do belo (1982, p. 78). Posição que nos parece discutível, pois a Igreja não condena a arte romana. O facto de Adolf ser incapaz de dialogar com aquele tipo de arte (ou com a arte pomposa da Igreja) reside não no Super-ego religioso mas sim na sua própria personalidade. A contrariar a posição de Richner há o "diálogo" que ele consegue ter com a "Pietá" de Miguel Ângelo (TR, 111).

77 - Cf. Erlach 1973, p. 162; Cwojdrak, 1955, p. 140.

78 - Cf. Richner, 1982, p. 102.

79 - A que se poderiam acrescentar as referências à comida, o que aponta para uma aproximação do maestro Kürenberg e de Koeppen, ambos "gourmands" (cf. TR, 17, 18, 44 e seguintes, 180).

80 - Cf. Mauranges, 1978, p. 42.

81 - Hans Mayer, 1983.

82 - No sentido do apresentado, não poderemos concordar, mais uma vez, com as posições de Richner, que vê em Kürenberg algo

de perversidade, ao querer unir o velho e o novo, em trazer ao de cima tons nazis e procurar os novos tons (cf. TR, 85).

CAPÍTULO 6

LINHAS TEMÁTICAS DOMINANTES

Um dos factores que permitem considerar como trilogia os três romances analisados é não só o tempo hetero-referido, mas também a recorrência temática. De facto, alguns temas dominantes e outros subjacentes são tratados nos três romances, o que nos permite estudá-los em conjunto. Abordaremos neste capítulo não só temas que já foram referidos, ainda que não desenvolvidamente, na análise individual de cada romance (no ponto 1), mas também um tema que não tem sido suficientemente destacado nos estudos sobre os romances, o erotismo (no ponto 2)[1].

6.1. TEMAS DOMINANTES

6.1.1. O nacional-socialismo

Este tema surge sobretudo ligado ao passado, nas analepses de várias personagens. A sua função é a de mostrar não só que a ideologia veiculada pelo nacional-socialismo influenciou de modo definitivo muitas pessoas, mas também que ainda não é uma força morta no presente narrado.

A influência dessa ideologia é diferenciada por sectores etários, com predominância para a geração cujo período de socialização decorreu durante a vigência do regime nazi. Emilia, Elke, Siegfried e Adolf são o que são no presente em grande parte por causa do III Reich e são ainda perseguidos por fantasmas daquele período.

A ideologia nacional-socialista é mantida viva por personagens caricaturais (uma geração mais velha do que as personagens-artistas), como Judejahn, o deputado Dörflich ou ainda pelo italiano, dono de um café (em TG). Mas o perigo da continuidade dessa ideologia não reside tanto nessas personagens e figuras, mas nas atitudes intolerantes da Sra. Behrend e dos Pfaffrath, além de alguns deputados da maioria parlamentar.

Os aspectos mais recordados do nacional-socialismo são apresentados através das analepses de Keetenheuve, que se lembra de um grupo de jovens fanatizados (TH, 51-52) e de Siegfried, que reage mal ao aparato demagógico e ruidoso com que o nazismo se exteriorizava. Através da analepse desta personagem e também na de Henriette Gallagher (TG) aparecem os campos de concentração, pela referência ao desaparecimento dos pais de Ilse.

Neste campo temático, Koeppen distancia-se da prática de escrita dos seus contemporâneos, preocupando-se mais com a presença de ideias nazis ou afins na jovem república do que com problemas ligados directamente à guerra e ao regresso a casa dos soldados e prisioneiros.

O passado ganha uma nova dimensão: é visto como uma das forças constitutivas do presente. Não é tanto a presença do nazismo como força histórica: Judejahn e Eva, pelo seu tratamento caricatural, são apresentados claramente como figuras ligadas a um passado histórico concreto.

Mais importante é a permanência de certas ideias e condutas que serviram para cimentar aquele regime. Para Koeppen há uma continuidade de certas ideias na história alemã, que encontraram o seu auge no nacional-socialismo.

Essa presença é manifestada sobretudo pelo racismo, patente na Sra. Behrend, na dona da mercearia, no público reunido na "Hofbräu" (TG) e nos turistas alemães, em frente da Fonte de Trevi (TR, 29), e pelo nacionalismo, enraizado na consciência colectiva. Na sequência da "Hofbräu", o narrador põe a orquestra a tocar uma das marchas preferidas de Hitler:

> Der Saal hob sich wie eine einzige geschwellte Brust der Begeisterung von den Plätzen (TG, 184).

O narrador tem o cuidado de mencionar que não eram nazis

aqueles que se levantaram, entusiasmados, sob o efeito da cerveja. Pode parecer que a observação citada é um exagero do narrador, mas o que ela pretende marcar é o nacionalismo como algo muito profundo, como uma característica do povo alemão e que Hitler bem soube aproveitar para os seus próprios fins.

Também Keetenheuve reage contra um desses "Bierbanknationalisten" (TH, 55) e o narrador de TR caracteriza de modo muito negativo o carácter nacionalista do grupo que está no hotel.

É de notar a importância que é dada aos bares e cafés, onde as figuras dos romances, animadas pelo álcool, se libertam dos seus recalcamentos e deixam vir ao de cima o seu verdadeiro modo de sentir. Todos são inocentes: desde figuras anónimas, até Alexander (TG), os deputados, o jornalista Mergentheim (TH), o burgomestre Pfaffrath (TR). Comum a eles é uma "unbewältigte Vergangenheit"; os seus passados foram esquecidos ou "limpos" pela consciência do dever cumprido. Ninguém quer ser culpado de crimes que não cometeu, nem ser por eles co-responsabilizado. Se houve crime ele foi colectivo e não individual. Mas mesmo esse crime colectivo é recusado. A responsabilidade cabe exclusivamente aos dirigentes. Todos se preocupam em esconder qualquer ligação com o nacional-socialismo, alegando-se uma ignorância do que se passava realmente. O que se acentua não eram os factos em si, mas a inocência individual em relação a eles. Cada qual cria um papel de "resistência passiva"[2]. Os próprios erros do nacional-socialismo são bagatelizados, por exemplo, na perspectiva de Pfaffrath. E o facto de se ter sido resistente não conta muito, bem pelo contrário, como Mergentheim diz a Keetenheuve (TH, 67)[3].

A manutenção do mesmo estado de espírito impede a criação de novas atitudes de base[4]. De repente, ninguém foi nazi, ninguém se quer lembrar daquele período, à excepção de alguns aspectos anedó-

ticos das batalhas onde tomaram parte. E, como ninguém é culpado, é preciso arranjar um bode expiatório: o comunismo soviético é o grande inimigo a combater, o grande culpado de males que possam vir a acontecer. O acusado torna-se acusador e dorme de consciência tranquila. E "mutatis mutandi" os acusadores (os resistentes, os denunciadores, os que querem construir uma Alemanha nova) tornam-se em acusados, em traidores. O tema do "Verrat" é muito caro aos discursos nacionalistas, depois de Versalhes. Outra informação relacionada com isto é dada nos romances: os criminosos nazis tiveram penas muito mais suaves do que seria de esperar (TG, 17 e TH, 36), muitas pessoas de influência no aparato nazi foram reintegradas em novos cargos da jovem República: Von Timborn (TH, 40-41) os arquitectos que planearam as novas habitações sociais (TH, 108), Friedrich Pfaffrath (TR).

A geração mais nova - a dos filhos - não pensa necessariamente do mesmo modo. Enquanto Emilia e Elke se lembram dos seus passados felizes durante o III Reich e só desejam recuperar a mesma felicidade, Siegfried é peremptório na acusação em relação à geração dos pais, na mesma linha da acusação de Philipp e Keetenheuve.

Ligados ao tema do nacional-socialismo, surgem dois outros: o militarismo, a guerra e a morte.

Enquanto o enquadramento de TG é o campo de batalha, em TH é Keetenheuve que reflecte sobre a sua posição radicalmente pacifista, em confronto com a política de remilitarização do país, que constitui o pano de fundo deste romance. Em TR, o perigo de uma grande guerra mantém-se. Siegfried diz:

Ich höre den Lärm grosser Schlachten (TR, 89),

expressando receios semelhantes ao do narrador do primeiro romance. A confirmar essas apreensões aparece a figura de Austerlitz, o vendedor de armas. A nível das personagens e figuras, apesar de muitas

delas terem sido soldados durante a 2a. Grande Guerra, não se tornaram pacifistas; falam até com gosto do tempo em que passaram pelas fileiras do exército. Citemos Friedrich Wilhelm Pfaffrath, uma voz paradigmática desta posição:

> Der Grabenkrieg war weniger fair gewesen, vielleicht weil man noch nicht so sportlich gesonnen war, aber anständig war der Krieg auch geführt worden, anständig und gerecht (TR, 117).

Os narradores dos romances de Koeppen temem o nacionalismo, que traz consigo os gérmens do nazismo, e, consequentemente, as possibilidades de novas guerras, onde os generais vêem os soldados como Judejahn, como "Menschenmaterial" (TR, 24). O que parece preocupar estes narradores é a memória curta e bloqueada, o esquecimento do que representa uma guerra, com toda a sua destruição física e moral.

O esquecimento, ou melhor, o bloqueamento em relação ao passado, não é só um fenómeno individual, mas sobretudo colectivo. É toda uma colectividade que recusa olhar para trás criticamente, para não se confrontar com o problema da culpa e da co-responsabilização. A própria sociedade fornece os necessários mecanismos de bloqueamento, através da consciência colectiva.

O tema da morte percorre toda a escrita de Koeppen.

As analepses são dominadas pela morte, apontando para uma época onde ela reinava, o III Reich. No presente diegético, ela surge como uma nuvem negra, que acompanha toda a acção. Não se trata tanto da morte individual, natural, mas da morte como força de destruição dos homens sobre outros homens.

A trilogia abre com a morte e fecha com ela, ainda que a primeira referência seja a uma morte colectiva eventual ("Schlachtfeld", TG, 9) e a última seja à morte de Judejahn:

und sie trugen Judejahn wie von einem Schlachtfeld (TR, 187, sublinhado nosso).

Entre estas duas referências ao campo de batalha, a morte continua a ensombrar o mundo, ainda que as personagens e figuras não se queiram dar conta, pois

Niemand blickte zum Himmel auf (TG, 9).

6.1.2. A família[5]

A família é vista na trilogia como uma micro-estrutura reflectindo a macro-estrutura social. O leitor é confrontado com vários tipos de famílias, quer através da apresentação dos narradores, quer pela perspectiva de personagens como Keetenheuve ou Siegfried.

A família é apresentada como instituição essencialmente negativa, isto é, como não contribuindo para a realização individual dos seus membros, não apontando para situações comunicativas "felizes". Alexander e Messalina, Korodin e Mergentheim e as respectivas esposas, são apresentados como famílias negativas, sem grande vida em comum; Ana é totalmente abafada por Pfaffrath; Philipp e Keetenheuve, tão presos às suas próprias vivências, são incapazes de se tornarem "companheiros de comunicação" de Emilia e Elke, respectivamente. A família da amiga de Richard também não abre as portas para o futuro, as condições para uma comunicação conseguida não podem estar reunidas numa estrutura autoritária daquele tipo.

Keetenheuve pensa na família:

die Ehe Komplizierte alles (...) ... die Ehe (befremdete) ihn innerlich (TH, 15),

e durante a discussão de questões ligadas à habitação, pensa na família como

... Versklavung der Frau an die Hausarbeit, die Versklavung des Mannes an die Familie (TH, 111, cf. tb. TG,

155, onde Philipp exprime ideias semelhantes), local de "Uberdruss", palavra que repete três vezes (cf. TH, 107). A família ideal, tal como é apresentada pelo mundo do consumo (influenciando a formação da consciência colectiva), não existe[6].

Koeppen não apresenta nenhuma família que se possa considerar como conseguida: Washington e Carla tentam a realização dos seus sonhos, vencendo as resistências do meio exterior; o senhor Behrend e Vlasta parecem ser um casal feliz, mas ele vive separado da mulher, tendo-se juntado a uma checa; e os Kürenberg são nómadas, isto é, falta-lhes a ligação a um lar, o que constitui a base da família tradicional. Em TR, quer Friedrich Wilhelm Pfaffrath, quer Gottlieb Judejahn representam a família autoritária. As reacções dos filhos constituem três atitudes possíveis face a esse tipo de família: Dietrich "acomoda-se", não põe em causa esse espírito familiar; Adolf pretende uma humanização da instituição; e Siegfried vê a "Sippe" como uma prisão[7].

A relação familiar positiva, a ser possível, só se pode realizar fora dos moldes da família tradicional, tendo, por isso, de vencer as resistências do colectivo.

6.1.3. O isolamento

A família é apresentada como um dos locais onde o homem não consegue vencer o seu isolamento. Na análise dos romances mostrámos já que a maioria das personagens acabam por estar isoladas, mesmo no meio de muitas pessoas. Nem a sociedade nem a família favorecem a comunicação "conseguida".

A reacção perante o isolamento é, contudo, diversa. Philipp e Emilia tentam quebrar a barreira do isolamento, mas estão demasiado presos aos seus passados e a si próprios para poderem melhorar as suas situações; o mesmo se passou entre Keetenheuve e Elke, ain-

da que, neste caso, o deputado tenha mais culpas do que Philipp. Nem Alexander nem Korodin conseguem tecer estratégias para fugir ao seu isolamento: e entregam-se totalmente aos seus afazeres. Emilia e Elke têm animais caseiros, como compensação para a falta de calor humano que sentem dos seus maridos.

Em Siegfried, a situação é oposta: ele deseja o isolamento, mas o seu espaço é invadido, ainda que não de modo a impedir a sua fuga. O isolamento de Siegfried é voluntário, ele permite-lhe a produção artística, permite-lhe misturar-se de modo descomprometido com os outros. Deste modo, esta solidão é positiva, pois permite a realização individual, enquanto nos outros a solidão é claramente negativa. Mesmo a relação sexual, como veremos, não é capaz de quebrar o isolamento da maioria das personagens.

6.1.4. A arte

A arte é um tema central na trilogia, o que se explica pelo facto de três dos protagonistas, Philipp, Keetenheuve e Siegfried, além de outras personagens e figuras, estarem directa ou indirectamente ligadas à arte. A arte é apresentada como um tipo de linguagem que permite a realização individual, vencendo o isolamento não desejado. Os Kürenberg e Siegfried são a prova dessa realização, através da arte. Mas como cidadãos estão isolados, e não se preocupam com os problemas dos outros.

Philipp e Keetenheuve, pelo contrário, não encontraram a sua voz, não conseguiram chegar a um equilíbrio interior. O desbloqueamento das suas capacidades artísticas seria condição para um desbloqueamento das suas capacidades comunicativas, mas a estrutura circular de TG e o fechamento da diegese pela morte em TH apontam para uma não resolução dos seus conflitos.

Em TR, este tema surge explicitamente desenvolvido nas re-

flexões de Siegfried e Kürenberg sobre a arte, nomeadamente sobre a música. Mas também neste romance surgem diferentes opiniões quanto à função da arte: enquanto para os Pfaffrath a arte tem uma função de repouso, de descanso, (TR, 145) para Adolf ela não deve ir contra a ética (TR, 164) e para Judejahn é uma questão de disciplina, o que o leva a recusar as novas tendências da música, que considera ligadas ao bolchevismo internacional, inimigos do saudável espírito nacionalista.

Comum aos três romances é a ideia de que o artista e a sociedade, na R.F.A., não se encontraram. E tudo parece apontar para um não encontro: os homens no poder, como os Pfaffrath, os deputados que ajudam a traçar as linhas do país, como os Bierbohm, Heineweg e Knurrewahn, os homens que controlam a cultura de massas, como Alexander e a equipa cinematográfica. E o modelo social apresentado impede ou, pelo menos, dificulta esse caminho.

O artista é um deslocado na sociedade; daí que se incluam nos clientes habituais do Dr. Behude:

> die Neurotiker, die Lügner, ..., die Impotenten, die Schwulen, die Pädophilen, ..., die Literaten, ..., die Maler, ..., Schauspieler (sublinhados nossos, TG, 24).

Este facto é um indício de que a sociedade se fecha a determinados valores e actividades culturais, à procura intelectual e estética, mantendo-se presa ao atavismo e nacionalismo da maioria. A arte é uma actividade ligada ao indivíduo, mas a sociedade tem um lugar reduzido para o indivíduo. Ao tentar escapar ao bloqueamento que as condições sociais favorecem e necessitando da sociedade quer para a sua sobrevivência material, quer como parceira de comunicação, o artista é visto como um ser mais exposto, mais vulnerável. A fuga, a resignação, o isolamento, o não-comprometimento são reacções possíveis a esse estado de coisas. Sem condições para criar, o artista

vai-se sentindo cada vez mais bloqueado, mais frustrado, mais incapaz de produzir. A resignação instala-se: Philipp vive na fronteira entre a resignação e a não-resignação, mas nos momentos decisivos não tem forças para ultrapassar as barreiras: a folha na sua máquina de escrever continua em branco. Keetenheuve limita-se a traduzir; decide-se pela actividade política, o que entra em choque permanente com a sua sensibilidade artística. Siegfried é a única personagem que cria, que conquistou condições de produção artística. Vence parcialmente a sociedade e as suas imposições, mas é no estrangeiro que a sua obra é reconhecida e premiada, é em África que ele vai escrever a sua próxima partitura.

Os artistas de Koeppen não têm, assim, um comprometimento social de um Bertolt Brecht, mas também é recusada a "torre de marfim" de um Stefan George. A fuga de Siegfried não é uma fuga para a "torre", ele quer continuar a ouvir as vozes do mundo; é, sim, a criação de um seu espaço de produção. A sua sinfonia, apresentada em Roma, representa um ultrapassar de uma fase, uma espécie de vitória sobre o passado, coisa que nem Philipp nem Keetenheuve são capazes de conseguir[8]. Enquanto estes ficam presos aos seus passados, Siegfried foge para poder criar, para vencer os obstáculos. Koeppen apresenta assim duas posições de artistas face ao mundo e face a si próprios, sem as valorizar directamente, ainda que tudo indique ele estar mais próximo de Siegfried do que dos outros.

6.1.5. As fronteiras e as viagens

Uma fronteira significa simultaneamente obstáculo, viagem, fuga, partida, regresso. Para analisar este tema na trilogia, não podemos deixar de recuar ao romance Eine unglückliche Liebe, de 1934, onde Koeppen o trata pela primeira vez.

Este romance é, a nosso ver, um romance sobre diferentes ti

pos de fronteira: fronteiras geopolíticas e naturais, que dividem os países; mas também as fronteiras interiores, que dividem os homens[9].

As fronteiras políticas são uma barreira com bases históricas, servindo essencialmente para a protecção do colectivo. Segundo os interesses do colectivo, elas são mais abertas ou fechadas, favorecem mais ou menos a relação entre os povos. Koeppen refere-se a este tipo de fronteiras nos dois romances dos anos 30' (UL, 7 e MS, 40).

O tema da fronteira entre indivíduos encontra uma expressão conseguida em Eine unglückliche Liebe: a parede do vidro mais fino que separa os dois protagonistas (a que se associam outros motivos como "Ufer", "Mauer", "Beton", cf. UL, 40, 45, 55, 66, 68, 72, 102, 106, 189, 198).

Na trilogia que nos ocupa, a fronteira geo-política fica em elipse, pois interessa sobretudo outro tipo de fronteira. Com o finalizar da guerra e a fundação da R.F.A., as fronteiras políticas abriram-se. As personagens já as atravessaram: os americanos já estão em Munique, Keetenheuve já regressou do exílio, os alemães já se encontram em Roma. O turismo é o símbolo dessa abertura, como se vê nos grupos americanos em Munique e alemães em Roma. Mas é uma abertura falsa, pois não fomenta a comunicação, os grupos são vistos como "Geflügel" (TR, 107), consumindo monumentos e outras coisas mencionadas nos guias[10], a quantidade sobrepondo-se à qualidade. Não basta ultrapassar a fronteira política ou geo-natural para que a viagem se torne num diálogo entre o visitante e a zona visitada; é preciso atravessar a fronteira do quotidiano, para dialogar para lá da fronteira política[11].

Na trilogia, Koeppen está mais preocupado com outro tipo de fronteiras,nomeadamente as que separam os indivíduos uns dos outros

e as fronteiras internas , inibidoras da acção e do encontro.

Philipp e Emilia, Keetenheuve e Elke são incapazes de ultrapassar a fronteira que os separa. Siegfried reconhece as fronteiras que o isolam e foge[12]. Ao ir para África, ultrapassa várias fronteiras: a política, a geo-natural, a do quotidiano e sobretudo a que representa o espírito fechado da sociedade alemã-ocidental.

Na trilogia, o "leitmotiv" da parede de vidro, que separa os dois protagonistas de UL, não é mencionado, é simplesmente mostrado. A parede invisível é tornada visível para o leitor, mas não para as personagens. A grande questão é saber como contornar essa parede, sobretudo porque as personagens não a reconhecem.

Koeppen preocupa-se, na trilogia, em mostrar a origem das fronteiras, das paredes que separam os indivíduos e que levam a uma impossibilidade ou dificuldade na comunicação. Voltamos assim a encontrar as fronteiras políticas, já não de carácter geográfico, mas sim de carácter social (o social como parte do político). As barreiras sociais podem criar fronteiras "aus dünnstem Glas", "unsichtbar" entre as pessoas.

Os problemas relacionados com a habitação, o desemprego, as condições de trabalho, a educação, a política partidária podem contribuir para a criação dessas fronteiras (lembremo-nos do que pensava Keetenheuve sobre a habitação e as consequências originadas pela má construção dos edifícios (TH, 106-107)). Um outro obstáculo, que contribui para a existência de fronteiras, é, como nota Mauranges, uma falsa ideia da América[13], que impede a comunicação "feliz" entre quem acredita nesse mito e quem vê criticamente a realidade. Esse mito é transportado pelas revistas americanas.

Washington e Carla, Odysseus e Susanne, o Senhor Behrend e Vlasta tentam ultrapassar as fronteiras que os separam. O mesmo não acontece com os protagonistas dos dois primeiros romances da trilo-

gia. No caso de Elke e Keetenheuve, a incapacidade de as ultrapassarem (será que as reconheceram?) leva-os à morte. Siegfried toma, como foi visto, uma atitude diferente, foge e avança[14].

Através do sonho, muitas personagens pensam ser possível a transposição das barreiras: Emilia sonha com o sucesso de Philipp, Washington com o seu café em Paris, Keetenheuve com uma sociedade onde cada um pudesse ser ele próprio, Elke com uma ligação que fosse algo mais do que uma "Umarmung zwischen den Zügen", (TH, 19), Laura com os seus amantes. Por detrás da negatividade da realidade, esconde-se um desejo utópico de ultrapassar as fronteiras.

O sonho possibilita a síntese entre as imagens idealizadas e a realidade. Mas também pode tornar os limites mais marcados, contribuindo assim para o agravamento das relações com o real. O sonho pode, assim, tornar-se também num factor de inibição, de incomunicabilidade. Daí a resignação aparente, que Craven vê como um refrão para toda a obra de Koeppen: "Alles steckt im Alten"[15].

Parece-nos importante retirar da análise deste tema uma conclusão: na trilogia, todo o tipo de fronteira tem uma justificação histórica, política ou social, o que faz com que a obra não caia no ahistoricismo. O homem tem que estar em "viagem", seja ela física ou espiritual. De facto, na obra de Koeppen viaja-se muito; as personagens encontram-se frequentemente em movimento. O movimento só em si não implica MUDANÇA, mas pode ser um passo, como o demonstram os trajectos de Siegfried e de Washington.

É curioso notar, como o faz Erlach, que nas obras de Koeppen aparecem mencionadas mais partes do mundo fora da Alemanha do que em outros autores seus contemporâneos, como Böll, Grass, Johnson[16], quer através das colagens de notícias, quer através da localização da diegese; o que mostrará a importância da viagem, da abolição das fronteiras, como tentativa de ultrapassar as barreiras à

comunicação.

6.1.6. Os jornais

É natural que este tema surja nas obras de Koeppen, dado que ele próprio foi jornalista[17]. Philipp escreve para um jornal de Munique, Keetenheuve está relacionado com o mundo jornalístico através de Mergentheim e Dana; em TR é através de uma notícia de jornal que a sala de concertos se torna um centro de convergência das linhas narrativas dominantes. Por outro lado, o público lê os jornais; em TH são referidas discussões a partir do tratamento jornalístico de notícias do mundo político (TH, 129-130). Duas críticas à prática jornalística são apresentadas: uma, através da entrevista feita por uma jornalista a Edwin (TG, 91); a outra, quando Mergentheim explica a Keetenheuve que os jornais podem forjar notícias, entrando no jogo de interesses políticos (TH, 65-66).

Mas a importância principal dos jornais é dada pela apresentação de notícias (e em TG pelas notícias do rádio de Odysseus), introduzindo no texto ficcional discursos do mundo real[18]. A realidade torna-se comentário da ficção e ao mesmo tempo a ficção fica ligada a uma realidade hetero-referida, nascendo um diálogo entre ambas, que terá de ser preenchido pelo leitor. As notícias montadas provêm do campo político e do social. O que se passa na Alemanha não pode ser visto fora do contexto da política mundial, tudo fazendo parte das condições de vida das personagens e influenciando a comunicação entre elas. Deste modo, o espaço diegético é alargado. As "vozes" dos extra-textos chamam a atenção para a presença constante de guerras, no Médio-Oriente, na Coreia, no Vietnam; associadas a referências à militarização e à guerra a nível diegético, o leitor é levado a questionar a política vigente no mundo narrado. Por outro lado, todas essas informações mostram a impotência do indivíduo face aos jo-

gos políticos que lhe passam totalmente despercebidos ou em que não tem o menor poder para intervir. De qualquer modo, o que se passa no mundo contribui de uma maneira ou de outra para a solução ou não-solução dos problemas individuais[19]. Através desta prática de escrita, Koeppen afasta-se claramente de uma visão nacionalista, centrada só sobre a Alemanha.

6.1.7. O destino

Uma vez que o indivíduo se sente impotente face a uma realidade exterior, pode ter uma atitude fatalista, vendo que tudo é dominado pelas forças do destino.

Já Friedrich, em Eine unglückliche Liebe, considerava que Sibylle "ist für mich bestimmt" (surgindo como um dos "leitmotive" do romance), e em Die Mauer schwankt, a revolucionária Orloga fala do destino de um povo (MS, 73), e o trajecto de von Süde é de total submissão ao seu destino.

A vida acontece, é feita de acasos, de imprevistos, as pessoas estão sujeitas ao destino, como "pombas na relva" ou nas palavras do próprio Koeppen, dedicadas ao seu amigo Max Tau:

> Du lässt es nur geschehen, wie du alles geschehen liessest[20].

Koeppen refere-se a golpes do destino, a pequenas mudanças nas circunstâncias da vida, mas também à intervenção do destino malévolo ou do "demónio" pessoal, que muda os planos, as intenções e os prognósticos do futuro, como nota Craven[21]. Mas julgamos importante salientar que este destino se encontra "dentro" do próprio homem, como se viu através das análises das personagens.

Para Koeppen, a história é feita, em grande parte, de acasos, quer a história individual, quer a colectiva. Há forças que não são controláveis, fazem parte do espírito de cada época. De facto,

os trajectos das personagens nos três romances são permanentemente cruzados por forças exteriores, sobre as quais elas não exercem o menor poder. Mas deixar-se dominar por essas forças é aceitar a derrocada, como mostram os trajectos de Philipp e Keetenheuve. E se há forças incontroláveis, há outras que se podem evitar. Por outro lado, essas forças do destino têm, muitas vezes nomes. Hitler foi uma delas. Ser "Tauben im Gras" é apresentado como uma atitude negativa.

O levar o leitor a reconhecer as forças e a não imitar as personagens é já um passo contra a resignação (ainda que Koeppen nunca a abandone completamente[22]). Contudo, a maioria dessas forças que formam o destino não são nomeadas; é um ponto vazio, que competirá ao leitor tentar descobrir. É possível que os próprios narradores não queiram ou não saibam nomear todas, mas algumas não são difíceis de reconstruir a partir das informações fornecidas. Perante essas forças do destino "com nome", surge uma que é uma constante da História: a presença das guerras, fruto da existência de interesses de classe antagónicos e a correspondente sede de poder. Por seu lado, as guerras têm agentes humanos. Perante esse facto, o leitor tem que reagir, quanto mais não seja aperceber-se disso. Algumas personagens reagem - a maioria não. As personagens que têm um maior ascendente são Washington e Siegfried, todos os outros não têm capacidade de reagir.

6.2. O erotismo

Analisaremos mais detalhadamente este tema por duas razões: em primeiro lugar, porque através deste tratamento temático é apresentado um campo onde as relações de comunicação entre as personagens aparecem normalmente como frustradas; em segundo lugar, porque

este tema não tem sido abordado de uma forma sistemática.

Tal como a comunicação linguística, também a relação sexual é apresentada essencialmente pelo seu lado negativo (ancorado no social, onde tem as causas do seu insucesso)[23]. Foi o tratamento negativo da sexualidade que levou aliás muitos críticos e leitores a condenarem estes romances[24].

A questão que devemos colocar é a procura das razões que levaram Koeppen a privilegiar o lado da sexualidade que a consciência colectiva vê como perverso (orgias, prostituição, relações homossexuais, onania).

Como refere Bakhtine, quando não há elementos de natureza ideológica que sirvam de ponto de segurança, os estados anímicos dos indivíduos tendem a fixar-se à volta de um só centro, normalmente do domínio das pulsões sensuais - o sexual torna-se num "sucedâneo" do social[25]. A sexualidade torna-se desse modo como uma das consequências negativas da sociedade. Como tal, não pode deixar de ser analisada dentro do contexto social correspondente. Algumas das situações narradas nos romances de Koeppen confirmam a posição de Bakhtine.

Antes de analisarmos as situações narrativas em que surge a sexualidade, convirá caracterizar sucintamente a consciência colectiva, na época narrada, no que se refere a este tema.

A moral burguesa é marcada sobretudo pelo domínio do princípio da razão sobre o domínio dos instintos, isto é, a esfera sexual não é dominante, mas, como afirma Marcuse, "a satisfação sexual depende largamente da 'suspensão' da razão"[26]. Os instintos devem ser sublimados em nome de princípios racionais e morais. Ainda segundo Marcuse, a civilização treina sobretudo a memorização dos deveres, não dos prazeres. A memória fica assim ligada à má consciência, culpa e pecado[27]. Uma tal concepção de sexualidade reprime todos os fenómenos sexuais que não se enquadrem dentro dos princípios e normas

éticas: a única supressão dos princípios racionais permitida (desligada portanto de qualquer culpa, porque sancionada pela consciência colectiva) é a relação matrimonial, ligada, portanto, à instituição "família". A legislação sanciona esses princípios éticos. E não se deseja que este domínio saia do foro íntimo e que passe para o foro público, especialmente se se trata de desvios. O que não impede a dupla moral que caracteriza a sociedade burguesa.

Os anos 50 na R.F.A. não constituem excepção a todas estas considerações: contudo, o facto de se ter perdido uma guerra (e o consequente desequilíbrio numérico entre homens e mulheres) e a presença de tropas de ocupação levou a uma certa abertura, na prática, nem sempre correspondida no discurso oficial.

Koeppen não apresenta relações sexuais "normais". Interessa-lhe pôr a nu os podres de uma sociedade. Através dessa denúncia acaba por, pelo menos, questionar a "conformidade" das situações "conformes".

A sexualidade é vista, como tudo nos romances de Koeppen, de modo poliscópico. Por outro lado, este tema é tratado através de um diálogo intertextual, como veremos adiante.

Analisaremos o tratamento do tema do erotismo nas situações seguintes:

a) o auto-erotismo;

b) a relação heterossexual;

c) o homo-erotismo feminino;

d) o homo-erotismo masculino.

6.2.1. O auto-erotismo

Nos três romances surgem situações onde se refere o auto-erotismo. Emilia masturba-se (TG, 30-35), tal como Dietrich Pfaffrath (TR, 169); Keetenheuve, por seu lado, imagina que as pessoas

solitárias que vê no seu passeio pela Bona nocturna recorrerão a esse meio, como compensação de relações desejadas, mas não concretizadas, como vítimas do isolamento (TH, 129). Nem Emilia, nem Dietrich reflectem sobre o acto que praticam. Contudo, as duas situações divergem uma da outra. Para Dietrich, é um mero substituto de uma relação heterossexual com uma das tentadoras prostitutas da Via Veneto ("Reittiere", como ele as vê, TR, 169). É um acto de dupla moral; Dietrich nada receia por se tratar de um acto solitário; e acha-se moralmente forte. O texto contudo apresenta-o negativamente por causa da sua hipocrisia, uma vez que é ele o único a falar de valores éticos.

Para Emilia este acto é resultado da sua relação frustrada e frustrante com Philipp, do seu isolamento e da sua incapacidade de reagir. É expressão de uma ausência de comunicação a vários níveis.

O auto-erotismo surge, de qualquer modo, como um substituto de uma relação desejada. O acto não é condenado a nível narrativo; no caso de Emilia, apenas a situação que dá origem (o isolamento) é condenada. E no caso de Dietrich só é criticada a sua atitude hipócrita.

6.2.2. Relações heterossexuais

a. Relações estáveis (dentro ou fora do casamento)

Uma vez que a família tradicional é apresentada negativamente, não conseguindo resolver o problema do isolamento dos indivíduos, também as relações sexuais são vistas negativamente.

Keetenheuve pensa no que representa a relação na família:

> ... dem Bergmann wurde Übel vor dem Schweiss der Frau (er liebte sie) (TH, 107, e.g. TH, 144).

Só em três casos a relação do casal surge com um valor posi

tivo, contrastando com todas as outras. O primeiro caso é o de Washington e Carla, uma relação pré-matrimonial, ainda não deformada pela prática familiar. É uma relação em processo, que é valorizada pelo facto de Carla aceitar o filho, depois de ter desejado abortar. Em TG encontramos ainda uma outra relação feliz, que só aparece esboçada: o Senhor Behrend vive feliz (fora do casamento) com Vlasta. Note-se, contudo, que estas duas relações se dão em situações reprovadas pela consciência colectiva[28].

O terceiro caso é a relação do casal Kürenberg:

... sie genossen sich (TR, 20).

Mas também aqui, como já foi anteriormente referido, é um casal à margem da sociedade, por estar sempre em viagem, sem lar, sem filhos.

b. Relações ocasionais

As relações heterossexuais com maior importância diegética são relações ocasionais, portanto, fora do casamento: as orgias ou as relações com prostitutas. São referidas as orgias de Messalina, de Sophie Mergentheim e da Sra. Korodin; as duas últimas são apenas referidas, enquanto as de Messalina têm um maior peso narrativo, vistas através de várias perspectivas (TG, 11-12, 208; TH, 60 e 111).

As orgias são manifestações que transgridem as normas do casamento, pilar da sociedade retratada. Aí, todas as proibições, os recalcamentos encontram campo fértil para a sua libertação. Nos romances há apenas alusões, pois o importante é a sua contextuação no todo social narrado. Trata-se de um mesmo tipo de classe social: casais bem estabelecidos, quer quanto à posição social, quer sob o ponto de vista financeiro. E em todos os casos, as orgias são organizadas pelas mulheres, sem oposição por parte dos seus respectivos maridos, o que mostra uma certa dupla moral.

O facto de serem as mulheres as fontes dessas orgias relaciona-se com o desenho negativo da mulher na trilogia. As que têm um papel mais positivo são precisamente aquelas que não se regem (ou tentam não o fazer) pelas normas éticas dominantes ou então são as duas judias que cortaram com os valores da Alemanha: Henriette Gallagher (TG) e Ilse Kürenberg (TR).

A outra forma de relação sexual que aparece nos três romances é, como dissemos, a prostituição. As prostitutas são seres simultaneamente desprezados (como se vê pela reacção da Senhora Behrend) e tolerados. A Senhora Behrend chega mesmo a considerar a relação de Washington e Carla como uma relação de prostituição. Há referências à prostituição quer na Bona nocturna através da perspectiva de Keetenheuve (TH, 185), quer em Roma, na Via Veneto.

Em cada um dos três romances aparece uma relação deste tipo mais desenvolvida, além de referências espalhadas ao longo dos textos, com diferentes focalizadores. As figuras mais importantes são Susanne, Lena e Laura.

Susanne ganha a vida também em festas da sociedade, como nas orgias de Messalina. Face a estas festas, a sua atitude é de desprezo. Encontrando Odysseus, entrega-se-lhe. Como já analisámos anteriormente, é uma relação conseguida, como o próprio narrador o dá a entender, num estilo poético que contrasta completamente com as duas correspondentes nos outros romances. A relação entre Judejahn e Laura é caracterizada pelo próprio Judejahn por termos como "huren" (TR, 66), "vögeln" (TR, 85), "Fickgier" (TR, 110); Laura vê-a como algo de lisonjeiro para ela, por ter sido escolhida por um senhor tão distinto. Laura não é mais do que um objecto para o general. A relação não pode deixar de ser violenta e desumana, como tudo aquilo que Judejahn faz; note-se o tipo de linguagem escolhido pelo narrador:

... dieser warf sich wie eine Bestie über sie... er zerrte an ihrer Haut... (TR, 181-183).

A comparação das duas relações reforça, por parte de Koeppen, a condenação da violência e da brutalidade, que vigoraram no III Reich, e que ainda não desapareceu de certa mentalidade alemã.

A relação entre Keetenheuve e Lena é de carácter diferente. Lena não se oferece, é levada e não oferece resistência. Ou por ser incapaz de resistir, já cansada com os fracassos da sua vida desde que chegou a uma sociedade mais "machista" do que aquela de onde veio, ou porque prevê certas vantagens, alguma esperança de melhoria do seu estado de carência. Dada a visão monoscópica do romance, o leitor não recebe informações suficientes para poder optar por uma ou outra razão da sua cedência. De qualquer maneira, parece claro que não há comunicação conseguida naquela relação corporal: durante o acto, Keetenheuve está espiritualmente longe (TH, 186--189).

6.2.3. Relações homo-eróticas femininas

Este tipo de relação tem um papel menor na trilogia, estando mesmo ausente do último romance.

Em TG só no círculo de Messalina é que surgem tais relações, de que o leitor é informado através de Susanne e do narrador. Só uma figura com essas características é apresentada, mas sem importância diegética: Alfredo (TG, 11). Em TH este tema tem maior importância, ainda que, a nível do presente diegético, se limite a uma suspeita de relação lésbica entre Gerda e Lena. Aparece sobretudo na analepse inicial, onde Keetenheuve se recorda, sob a sua perspectiva, da relação entre a sua mulher Elke e a tríbade Wanowski[29]. Mas quer em Messalina quer em Elke a relação homossexual é esporádica, havendo uma grande diferença entre as duas situações: enquanto

em Messalina se trata de uma perversão, de uma actividade meramente lúdica (ainda que reflectindo a sua frustração na vida), em Elke é um substituto de uma relação cada vez mais difícil com Keetenheuve.

6.2.4. Relações homo-eróticas masculinas

É um tipo de relação que surge nos três romances e que tem uma importância muito grande sobretudo pelas relações intertextuais que são estabelecidas, o que origina um diálogo entre textos de muitas épocas sobre esta temática: Platão, von Platen, Thomas Mann, Oscar Wilde.

O tratamento dado a esta questão integra-se na linha de autores desde Marlowe a Gide, que directa ou indirectamente tratam este tipo de relação, ligando-a ao submundo[30].

Por parte de Koeppen só há uma valoração negativa, nomeadamente no caso de Frost-Forestier e a sua relação com o aprendiz de padeiro nas ruínas de Bona. Tal relação é apresentada como mais um exemplo da dupla moral reinante naqueles tempos.

Nos outros dois romances não há qualquer valoração, nem negativa, nem positiva, por parte do narrador.

Concentremo-nos agora nas duas situações mais importantes, aliás já focadas na análise de Edwin (TG) e Siegfried (TR). Em ambos os casos há ligações intertextuais claras[31].

Entre os vários vultos da cultura alemã citados por Edwin figuram Platen (TG, 41, 99 e 209) e Winckelmann (TG, 41), ambos conhecidos pelas suas tendências homo-eróticas. Mas este facto só ganha importância ligado à sequência da página 207.

O narrador aproxima Edwin de situações narradas por Oscar Wilde, nomeadamente em Picture of Doris Gray, escolhendo a zona da estação dos caminhos de ferro como domínio da prostituição homossexual. Edwin vê os rapazes, deseja a sua beleza: gostaria de ser si-

multaneamente Sócrates e Alcibíades, isto é, ser jovem e belo como este último, mas com a sabedoria e a atitude do primeiro[32], numa alusão ao Banquete, de Platão. Nesta obra, Sócrates considera o corpo belo de um jovem o primeiro passo para o amor, que levará ao amor da alma e a atingir a beleza absoluta. Este amor superior é ligado à Afrodite Celestial (apresentado no discurso de Pausanias) ou a Eros. O amor carnal, segundo Sócrates, desta feita em Fedro, de Platão, é um aviltamento da beleza. A tensão entre estes dois tipos de amor tem sido objecto de muitas obras literárias, entre elas o poema "Tristan", de Platen, citado, aliás, pelo narrador de TG:

> ... wer-die-Schönheit-angeschaut-mit-augen-ist-dem--Tode-schon-anheimgegeben (TG, 207)[33].

O amor homossexual é apresentado como a vivência do efémero, que só pode ser ultrapassado na beleza, refugiando-se num esteticismo superior[34]. Por outro lado, qualquer relação deste tipo envolve simultaneamente Eros e Tanatos; quem é tocado por Eros está condenado, como mostram os 4º e 5º versos da 2a. estrofe do poema referido:

> Wen der Pfeil des Schönen je getroffen
> Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe.

Mas a contemplação da beleza leva, por sua vez, à tentação do prazer carnal, do efémero, que destrói a beleza (por isso, Sócrates resiste a Alcibíades).

Também Edwin é um espírito dividido e marcado pela dimensão trágica: o seu erotismo esteticizado confronta-se com a realidade do submundo da prostituição, que ignora a beleza do corpo, mas que conhece a violência. Os rapazes que Edwin observa representam a beleza de Alcibíades. Mas, para eles, Edwin não é mais do que

> ... einen alten Freier, einen alten Deppen, eine alte wohlhabende Tante (TG, 207).

Ao efémero e ao belo juntam-se a violência, a impossibilidade de co

municação. Edwin é vítima: ao leitor chega o grito de socorro e nada mais.

Koeppen varia e aprofunda este tema no último romance, mantendo a mesma relação intertextual com os textos anteriormente citados[35]. Siegfried assume-se como homossexual, distanciando-se contudo das práticas efeminadas daqueles que frequentam o bar dos homossexuais (TR, 161).

Contrariamente à história narrada de Edwin, a tendência homossexual de Siegfried tem uma "história", nomeadamente o mundo do internato. Numa analepse lembra-se dos

> ... Knaben in der Zwangs- und Soldatenjacke, die schön waren, wenn sie die Uniform auszogen... (TR, 164),

além de ser também justificada pelas relações perturbadas com os pais.

Referimos já no capítulo 5 a cena em que Siegfried mantém uma relação homossexual.

A diferença entre a "Afrodite Celestial" e a "Afrodite Carnal" está bem patente no tratamento das figuras intervenientes: o "Knabe" representa a beleza, os "Jünglinge" ou "Bursche", representam a violência.

Mas enquanto para Edwin os rapazes representam Alcibíades, para Siegfried o "Knabe" é Ganimedes[36], o jovem tão belo por quem Zeus caiu de amores, tornando-o seu copeiro. Mas Siegfried não se coloca no papel de Zeus. O mito surge aqui desfuncionalizado. Na época helénica, o corpo do homem tinha uma importância primordial não só como objecto das artes plásticas, mas sobretudo como manifestação de uma perfeição que revela a "harmonia do cosmos"[37]. Essa é a razão por que na arte helénica surgem sobretudo corpos de jovens, onde a beleza ainda não começou a decair com a velhice: "A arte clássica, quer na acção, quer na imobilidade, representa a nobreza,

a 'aretê' do homem"[38], como refere Sofia M. B. Andresen.

Quando Siegfried observa o rapaz, o Ganimedes, a beleza, o seu primeiro gesto é despi-lo, para dar relevo ao corpo na sua totalidade. A sua reacção é dupla: por um lado, "Glück" pela contemplação da beleza ali corporizada; por outro lado, "Traurigkeit" pelo lado efémero da relação, pela consciência da impossibilidade de prolongar esse momento, de se entregar à beleza, de se fundir com ela. Não tem coragem para tocar nele, nem sequer de lhe falar. "Wehmut", repetido anaforicamente, caracteriza o seu estado. O seu desejo é o impossível, é unir Afrodite Carnal e Eros.

A beleza, para Siegfried, é algo que ele não sabe definir: só sabe que precisa dela[39]. Ele não vê no jovem rapaz um mero objecto de satisfação sexual, mas antes algo de puro, de perfeito, não se apercebendo que (de novo, segundo Sócrates) ele se vê no amante como num espelho[40]. É a sua concepção de beleza que ele projecta no rapaz. Perante ela, ele não sabe como reagir[41]. A este primeiro momento segue-se a consciência da impossibilidade de realizar a relação que deseja. Nesse sentido, prefere a

> Phantasieliebe, eine geistig ästhetische Hingabe an die Schönheit (TR, 160),

contemplando os rapazes que brincam junto à Fonte de Trevi (TR, 137). Este tipo de relação evita a destruição da beleza, pois

> ... der Same befleckte die Schönheit (TR, 160).

Este é também um tema recorrente na literatura ligada à homossexualidade, sem dúvida devido à voz repressora da ética. Essa situação leva a que muitos, após a relação, tenham sentimentos de auto-desprezo, como acontece com Siegfried[42]. O seu Ganimedes fica puro, mas ele tem uma relação carnal com um representante do submundo violento, com um "Bursche" comprável. É uma relação não desejada, por ter cedido ao "amor vulgar". Ao desprezar-se, contudo, assume parcial-

mente o ponto de vista da consciência colectiva relativamente a essa prática.

O banho no Tibre ganha assim uma dupla dimensão simbólica: purifica-se do sujo da relação, o seu esteticismo mitificado é lavado por um banho no rio também ele com grande carga mítica; por outro lado, purifica-se em relação à sociedade e à moral, tirando de si todos os vestígios vergonhosos da sua relação. Desmitifica-se, até certo ponto, a sua relação homossexual, através de uma outra mitificação (a do banho). O banho indicia também que aceita uma negação de algo em si próprio. Mas a cena é estruturada circularmente, não há evolução: o seu homo-erotismo mantém-se como negação/aceitação, desmitificação/mitificação. A sua produção artística e o seu trajecto social serão sempre dominados por esta duplicidade[43].

A pederastia de Siegfried é simultaneamente variação e continuação da de Edwin. Enquanto neste só nos é apresentada uma atitude semelhante à de Platen, onde o amor é "um êxtase que se identifica com a contemplação fatal do Belo", nas palavras de Olívio Caeiro[44], em Siegfried há um passo mais longe, que lhe permite tentar ultrapassar a fatalidade.

Neste ponto, deve referir-se um outro texto que ganha aqui grande importância, a novela Der Tod in Venedig, de Thomas Mann. Já foi referida a ligação entre esta novela e o último romance de Koeppen e esta ligação voltará a ser objecto de análise no capítulo sobre a transtextualidade. Neste local interessa-nos abordar exclusivamente o problema da homossexualidade em ambos os textos.

Gustav Aschenbach não é homossexual. O que esta personagem-artista tem em comum com Siegfried é o ter descoberto, no seu trajecto em Veneza, um objecto que domina o seu erotismo estético. Mas enquanto no texto manniano essa ligação (ou melhor, a sua ausência) preenche quase todo o presente narrado, no texto koeppeniano ela

preenche só uma sequência, além de algumas referências espalhadas ao longo do romance. Em Der Tod in Venedig o leitor segue a evolução de um processo, poderíamos dizer que é apresentada a dionização do artista apolíneo. O desembraiador do movimento homo-erótico é o encontro com a beleza: o primeiro passo não tem, assim, o carácter de homossexualidade. A evolução nesse sentido dá-se sobretudo, por um lado, pela idealização dessa beleza, por outro lado, pela monocentração de Aschenbach nesse objecto, que se vai tornando assim numa obsessão. Em Siegfried não se assiste a esse processo, ele tem a sua origem antes do início do narrado.

Mas há pontos em comum na atitude de ambos os artistas: os dois narradores caracterizam os objectos escolhidos pelas suas personagens com o termo "Knabe"; ambos relacionam os objectos das suas atenções com a antiguidade grega; Gustav Aschenbach refere várias vezes o deus Eros (eg. 34, 51, 52, 54, 62, 79) e também as estátuas gregas. Mas o contexto da estatuária grega é modificado: ali os jovens eram atletas, a beleza do corpo manifestava-se pelo seu lado dinâmico, ora tanto Aschenbach como Siegfried escolhem como objecto das suas contemplações, dos seus entusiasmos estético-eróticos, jovens fracos, que são derrotados em lutas pelos mais fortes (Der Tod in Venedig, 80-81, TR, 115). Tadzio é um rapaz pálido, Aschenbach chega mesmo a vê-lo como

> sehr zart, ... kränklich... Er wird wahrscheinlich nicht alt werden (p. 40).

À idealização da beleza grega juntam-se as ideias de Schopenhauer em Thomas Mann (e através dele também em Wolfgang Koeppen, ainda que de maneira menos pronunciada), nomeadamente o facto de a um grau de maior espiritualidade e beleza corresponder uma natureza mais frágil e débil. Nas suas relações (a "perseguição" em Der Tod in Venedig, a quase-relação física com o "Knabe" em Der Tod in Rom),

ambos os artistas, o escritor e o músico, se projectam nas personagens de Platão e na mitologia grega, ambos relacionam os objectos das suas atenções com Ganimedes:

> ... und seine Schönheit ins Geistige zu tragen, wie der Adler einst den troischen Hirten zum Äther trug (Der Tod in Venedig, 52).
>
> ... ich nahm Ganymed mit in die Zelle (TR, 117).

Aschenbach idealiza a beleza, não é a experiência homo-erótica que procura, mas "das Schöne selbst zu begreifen" (p. 49). Os seus mecanismos de defesa não estão preparados para resistir. Ao longo da novela, o controle sobre si mesmo vai diminuindo, à medida que vai ficando dominado pela imagem que cria de Tadzio[45]. O seu antigo auto-domínio diminui em virtude da concentração exclusiva em Tadzio, transformando assim a idealização da beleza num desejo homo-erótico, mas a nível platónico. Restos do seu velho mundo ainda o marcam: ele tem vergonha de ser descoberto.

Siegfried, por seu lado, não tem vergonha de ser visto como homossexual pela sociedade; tem vergonha perante si próprio, por isso a sua reacção não é esconder-se, como em Aschenbach, mas banhar-se nas águas purificadoras do Tibre. Mas ambos acabam por não resistir: Siegfried deixa fugir o seu rapaz e tem uma relação com quem não queria, com o abjecto, o sórdido; Aschenbach sucumbe, tornando-se cúmplice das autoridades venezianas, calando perante a família polaca o perigo que corriam, para que possa usufruir da beleza de Tadzio o mais tempo possível. Assim, ambos são culpados, ainda que a culpa de Aschenbach seja mais grave, porque mais egoísta.

Tanto Aschenbach como Siegfried se lembram de Fedro. Aschen

bach vê-se como o feio Sócrates junto do belo Fedro: o seu ideal seria ensinar Fedro/Tadzio, seu erómeno (vd. p. 50-51), e fazer-lhe um discurso sobre a beleza (vd. p. 78-79). Mas tudo se passa no seu espírito. Siegfried não se deixa prender por Fedro, tem a consciência de que o amor em que ele se pode realizar é "Phantasieliebe", que se resume à contemplação. Em Der Tod in Venedig, Eros aparece ligado a Tanatos; em Der Tod in Rom há uma transformação dessa situação: apesar de tudo, Eros pode não estar ligado a Tanatos,,pode ligar-se à criação artística, a um equilíbrio entre o desejo e as estratégias para a sua realização.

Siegfried vence Tanatos porque cede à Afrodite carnal, voltando, depois da purificação, a Eros. Aschenbach vai de Eros a Tanatos, as suas estratégias não são de molde a vencer as barreiras que o destino lhe vai pondo à frente. Siegfried, mais consciente da sua situação, recusa esse tipo de trajecto trágico.

Neste sentido, nenhuma das duas obras pode ser considerada como literatura homossexual[46]: ambas, ainda que de maneira diferente, tratam o problema da relação do artista com a beleza através do corpo de um jovem, mas através de uma concepção platónica.

Koeppen intertextualiza o que Mann já intertextualizara. Deste modo, TR surge como um diálogo com os textos gregos e com a interpretação que Mann deles fez.

A utilização por Koeppen de situações paralelas às de Thomas Mann torna-se numa crítica à concepção apresentada na novela.

O próprio Koeppen confessou que foi a leitura de Der Tod in Venedig, quando tinha 15 anos, que o levou a ler o Fedro[47]. Mas Mann também lhe terá inspirado Platen e a sua visão romântica da união do homo-erotismo e da morte.

A seguinte citação de um artigo de Koeppen sobre Thomas Mann, "Die Beschwörung der Liebe", é ilustrativa da relação trans-

textual que procurámos analisar:

> Eros war von Thomas Mann von Anfang des Buches an, zum Psychagogos bestimmt, zum Liebesgott, der die Fackel des Lebens löscht. In Thomas Mann lebte eine eingefleischte Moral von Schuld und Sühne[48].

A importância que demos a este tema deve-se fundamentalmente a dois tipos de razões: em primeiro lugar, porque Koeppen utiliza as relações de tipo erótico-sexual para mostrar um campo onde a comunicação também se apresenta como difícil, senão impossível; por outro lado, porque através das relações homo-eróticas, Koeppen, além de desenhar melhor as personagens intervenientes, fala da relação da arte e da beleza, num campo recusado pela moral burguesa dominante.

1 - R. Gunn considera o isolamento, a restauração, a "unbewältigte Vergangenheit", o "Ideologieverdacht", a concepção de civilização como os temas principais (1983, pp. 177-184). Este estudioso faz um estudo descritivo circunstanciado dos muitos temas dominantes e menores da trilogia.

2 - Cf. Berglund, 1978, p. 290.

3 - Id, ibidem, p. 289. Esta estudiosa narra o facto de Adam von Trott, um dos opositores a Hitler, ter recusado um convite para ir para o exílio, porque, segundo ele, depois da derrocada de Hitler, só deveria tomar as rédeas do poder quem tivesse lutado na própria Alemanha. As populações ouviriam mais facilmente os que tinham sofrido a guerra com eles - ainda que como resistentes - do que aqueles que viessem de fora. A evolução na R.F.A. confirmou, segundo Gisela Berglund, este facto. Stanley Craven afirma a dado passo do seu estudo: "He (Koeppen) had already tangled with the American administration, with 'ahnungslosen Vernehmungsoffizieren' who presented questionnaires he had never answered even during the Third Reich" (1982, p. 152) e prossegue mostrando o cepticismo com que via as campanhas de desnazificação dos aliados. Craven baseia-se em afirmações de Koeppen a Arnold (cf. Craven, 1975, pp. 128, 131).

4 - Cf. o artigo de Margarete Mitscherlich (1983).

5 - Gunn considera este tema periférico nos dois primeiros romances da trilogia e não o menciona como tema do terceiro (1983, pp. 46 e 90). A nossa análise demonstrará tratar-se de um tema dominante em toda a trilogia.

6 - Cf. Erlach, que a dado passo escreve: "Das Gesellschaftssystem jedoch braucht die Familie als Konsumentenverband" (1973, p. 153).

7 - Cf. Sanches/Cadete: "A família constitui... a mediação que assegura a educação do homem pela autoridade". Referem ainda o papel da família na "domesticação" do indivíduo (in Horkheimer, 1984, p. 20). Dietrich e Adolf são, a nosso ver, exemplos de homens "domesticados", ainda que haja variações entre eles. Só Siegfried se liberta parcialmente, ainda que tenha traços da "domesticação" do período da sua socialização.

8 - Cf. a afirmação de Koeppen a C. Linder sobre a sua arte: "... es ist ein düsteres Selbstgespräch, wenn mir jemand zuhören sollte dabei, ist es mir recht" (in C. L., "Schreiben als Zustand", 1972, p. 16).

9 - Laemmle fala de dois tipos de fronteira: a política e a transcendental (cf. 1974, p. 48); Nowicka prefere falar de fronteiras artificiais e naturais (cf. 1981, pp. 114-115). Para Döhl (1968, in Greiner 1976, p. 165) há algumas palavras-chave na escrita de Koeppen: "Reisen", "Grenze", "fremd", "heimfahren" e a expressão "es hatte sich nichts geändert", que percorrem todo o universo da escrita do autor. Mauranges, por seu lado, vê a fronteira como "leitmotiv" (cf. 1978, p. 42).

10 - Não podemos concordar com Mauranges quando afirma que todas as personagens destes romances são mais ou menos turistas, pessoas em viagem. É utilizar o termo "turista" num âmbito tão lato que acaba por retirar-lhe a significação. Assim, não vemos TG

como um "véritable carroussel de touristes plus ou moins désoeuvrés...", mas, para ficarmos na mesma linha imagética, um "carrocel urbano", onde também há turistas (cf. Mauranges, 1978, pp. 38-39).

11 - A literatura viagística de Koeppen integra-se nesta linha de pensamento.

12 - Koch, por exemplo, vê nos artistas, sempre em viagem, uma atitude de demissão (cf. 1973, pp. 32-34). Mauranges discorda da posição de Koch, vendo na atitude apresentada por Koeppen mais uma sua auto-crítica, pois também ele está sempre em viagem (cf. 1978, p. 57).

13 - Vd. Mauranges, 1978, p. 46. Este estudioso vê em Henriette a prova de uma não-possibilidade de simbiose entre os Estados Unidos e a Europa (p. 47). Discordamos desta interpretação, porque esquece que Christopher consegue, ainda que só muito superficialmente, essa simbiose - Henriette não é americana, é alemã de origem, mas judia. A sua recusa da Alemanha é, portanto, por razões "alemãs" e não por uma impossibilidade de encontro entre as duas culturas. Essa recusa é uma acusação ao povo alemão pelo crime colectivo cometido. Para haver simbiose seriam necessárias duas condições: que Henriette perdoasse e sobretudo - e isto é a utopia, daí a resignação - que o povo alemão reconhecesse a sua culpa colectiva. Christopher, por seu lado, não tem a sua relação com a Alemanha tão marcada negativamente.

14 - Este tipo de trajecto assemelha-se àquele que Kafka descreveu a Klopstock: "... da wir doch nur auf einem Weg sind, welcher

erst zu einem zweiten führt und dieser zu einem dritten u.s.f. und dann noch lange nicht der richtige kommt und vielleicht gar nicht" (in F. Kafka, Briefe 1902-1924, editado por Max Brod, Fischer TB, Frankfurt ^{2}1980).

15 - Craven, 1982, p. 153.

16 - Erlach, 1973, p. 66.

17 - Vd. Koeppen, "Autobiographische Skizze", p. 67. Até 1933 publicou artigos nos jornais "Die Rote Fahne", "Die Weltbühne" e sobretudo no "Berliner Börsen-Courier", onde trabalhou até àquela data. Aquando da publicação da trilogia, Koeppen continuava a escrever artigos para jornais como "Die Zeit" e "Süddeutsche Zeitung" (cf. WK, 1986, Vol. 5 e 6).

18 - Durzak refere esta estratégia narrativa de montagem de títulos de jornais como tendo a finalidade de integrar directamente o facto em bruto da realidade contemporânea na sua representação (1973, p. 221).

19 - Ligado a esta problemática, Mauranges escreve: "... quelle que soit leur origine, ces interpolations sont là, essentiellement, pour éveiller la conscience critique du lecteur, en provoquant chez lui des associations d'idées, soit par similitude, soit par contraste: ce peut être en lui rappelant des événements historiques ou vécus, en l'obligeant à restituer au fait divers toute son acuité, d'ordinaire inaperçue, ou encore en l'amenant, à partir d'un détail, à concevoir des situations identiques ou inverses, mais de portée beaucoup plus vaste" (Mauranges, 1978,

p. 90).

20 - WK, "Thanatologie", in Romanisches Café, p. 109.

21 - Cf. Craven, 1982, p. 76.

22 - Pode-se estabelecer um paralelo com os aldeões de Das Schloss, de Kafka. Não sabendo (nem tentando saber) quais as forças que os dominam, não as questionando - e incapazes sequer de as nomear - são totalmente vítimas resignadas dessas forças ocultas (para eles).

23 - Cf. Craven: "Sexual licence, the phenomenon of the cosmopolitan city life, is equally anti-human", (1982, p. 61).

24 - Cf. eg. Schwab-Felisch, que critica TG por se mover quase exclusivamente no mórbido (in Greiner, 1976, p. 38); o crítico do jornal "National-Zeitung", de Basileia (8.5.1954) diz que o autor em TH "in Widerwillen und Ekel bohrt"; no mesmo jornal, em 6.8.1955, Arnold Künzli considera TR um romance obsceno. A editora Goverts recebeu um postal com uma reacção anónima de um leitor de Lucerna: "Dreck! Schamlos!!! Anregungen: Saubere Literatur. Wert: Habt Ihr es gebracht im neuen Deutschland!!!" Ou uma leitora, sobre TH: "Für einen Menschen mit Kultur nicht zu lesen. Er müsste heissen: "Das Mistbeet"" (Estas duas reacções estavam expostas na exposição sobre Wolfgang Koeppen, na Biblioteca de Frankfurt/M, em Novembro de 1982).

25 - Apud Todorov/Bakhtine, 1981, p. 277.

26 - Cf. H. Marcuse, 1961, p. 204. Vd. tb. pp. 145 e 190.

27 - Ibidem, p. 212.

28 - Estes dois casos contrariam a interpretação de R. Döhl, que vê em TB uma sátira aos tempos sem amor, onde não há senão uma "unüberbrückbare Fremdheit dem anderen gegenüber" (in Greiner, 1976, p. 170).

29 - A caracterização da homossexualidade feminina como tribadismo tem a sua expressão em várias obras literárias, por exemplo, em Plaidoyer d'un fou, de Strindberg, onde este autor relata a sua relação com Siri von Essen, a sua primeira mulher, que acabou, segundo ele, por causa da Trîbade Marie Caroline David.

30 - Cf. H. Mayer, 1981 , p. 182.

31 - Hans Mayer refere o facto de Aschenbach ter escrito sobre Friedrich der Grosse (1981 , p. 712). Edwin interessa-se por uma taça com essa figura. Frost-Forestier lê a biografia desse monarca, cujas tendências homo-eróticas eram conhecidas.

32 - Já em Eine unglückliche Liebe há uma referência ao amor de Sócrates e Alcibîades - Sibylle permite a Friedrich que se deite com ela, como Sócrates e Alcibîades, isto é, sem contactos físicos (vd. UL, pp. 67-68).

33 - Cf. O. Caeiro, 1968, p. 405: "O universo das formas perfeitas onde o poeta o (o Belo) descobre está para além de toda a objectividade dos tempos e do espaço, não se mede pelos padrões efé-

meros do humano, por isso tende para a Morte, na impossibilidade de concretização".

34 - Vd. ibidem, pp. 406: "... alheia-se nele o Amor do objecto e do contorno humano que lhe é vedado, fica o anseio afectivo, as sombras indecisas que passam de indivíduo para indivíduo, sem correspondência concreta e a única forma autorizada por ambos os censores - um arquétipo de Beleza".

35 - Cf. W. K.:"Die Beschwörung der Liebe":"Die Liebe zu einem Knaben schien mir ästhetischer, etischer und intellektueller zu sein als Mädchenliebe, fern der Gefahr fleischlicher Zeugung und der Familiengründung" (1980, in W. K., 1986, vol. 6, p. 198).

36 - Koeppen já utilizara a figura de Ganimedes para se referir à homossexualidade, mais concretamente à pederastia. Em Nápoles, alguém tenta "conquistar" Friedrich: "Oh, ich verstehen, der Herr nicht lieben Frauen. Ich habe bedient Lord inglese. Ich wissen antike, nackte Ganymed. Wie im Museo Nazionale (UL, p. 153).

37 - Sophia M. B. Andresen, s.d., p. 22.

38 - Ibidem, p. 77.

39 - Apud Meyers, 1977, p. 6. Compare-se o que acabamos de referir com Oscar Wilde:

"The love that dare not speak its name in this century is such a great affection of an elder for a younger man as there is between David and Jonathan, such as Plato made the very basis

of his philosophy, and such as you find in the sonets of Michel angelo and Shakespeare. It is that deep, spiritual affection that is as pure as it is perfect... It is beautiful, it is fine, it is the noblest form of affection. There is nothing unnatural about it. It is intellectual, and it repeatedly exists between an elder and a younger man, when the elder man has intellect, and the younger man has all the joy, hope and glamour of life before him".

40 - Cf. Platão, Phèdre, p. 135.

41 - Compare-se com o que Bataille escreve a respeito do amor: "Qu'il est doux de rester dans le désir d'excéder, sans aller jusqu'au bout, sans faire le pas. Qu'il est doux de rester longuement devant l'object de ce désir, de nous maintenir en vie dans le désir, au lieu de mourir en allant jusqu'au bout, en cé dant à l'excès de violence du désir". (Paris, p. 10/18, 1965).

42 - Cf. H. Mayer, 1981, p. 182. Mayer cita Sartre: "Das Drama der bürgerlichen Päderasten ist ein Drama des Non-Konformismus. Wie soll er sich seine schuldhafte Originalität innerhalb einer Gesellschaft bewahren, wo Familie, Beruf, Vermögen, Bildung und Religion wirken, um ihn kräftig zu integrieren" (p. 300).

43 - Cf. Hocquengham: "A polícia na cabeça é o verdadeiro meio da polícia em uniforme" (1977, p. 33). Mesmo sem se notar, cumpre-se a norma, receando a punição, seja ela de que tipo for.

44 - Olívio Caeiro, 1968, p. 405.

45 - Cf. Meyers: "An imaginative possession of Tadzio is more intense and more meaningful than physical possession, and he does not want exchange illusion for reality" (1977, p. 47).

46 - Cf. Hocquenghem, 1977, p. 46. Aqui é defendido que a perseguição a Tadzio representa uma descida de uma elevada situação que Aschenbach desfrutava e que passa a ser totalmente dominada pelo objecto sexual, ainda que sob forma deificada - isso é a assumpção homossexual. Contudo, não podemos afirmar que aquilo que domina totalmente Aschenbach seja um objecto sexual, mas uma encarnação da beleza, de onde não estão ausentes marcas eróticas. Ao longo do texto, a eroticização não vai sendo marcada expressamente, mesmo quando Aschenbach se refere ao amor que tem por Tadzio - o objecto do seu amor é a beleza de Tadzio e em parte alguma encontramos indícios que possam apontar para o desejo expresso de Aschenbach ter relações sexuais físicas com Tadzio.

47 - Koeppen, 1975, in W. K., 1986, vol. 6, p. 198.

48 - Ibidem, p. 202.

CAPÍTULO 7

RECORRÊNCIAS TRANSTEXTUAIS

Os romances de Koeppen, como aliás toda a sua produção literária, utilizam frequentemente outros textos que lhes são anteriores. O romancista foi um ávido leitor desde a sua infância. Um tal contacto com a literatura não poderia deixar de marcar o seu próprio discurso, que se insere não na linha dos novos escritores do pós-45, mas na linha das tradições literárias dos anos 20.

Esta característica comunicativa tem dois aspectos essenciais: representa, por um lado, uma relação dialógica do autor com outros textos; por outro lado, representa a comunicação ao leitor de um resultado desse diálogo. O leitor compara esta situação dialógica em dois níveis com outras situações dialógicas. A literatura surge como um tipo de comunicação a contrastar com os outros tipos de diálogos apresentados. Para algumas personagens este diálogo com a literatura é condição para outros diálogos, nomeadamente com o "mundo", ainda que se torne um obstáculo na comunicação com indivíduos que não partilham dos mesmos interesses. A relação transtextual é, assim, fomentadora e inibidora da comunicação.

Analisaremos, neste capítulo, dois tipos de recorrências transtextuais: na primeira parte será focada a presença de outros textos literários nos três romances, na segunda parte abordaremos a presença de textos mitológicos, que, apesar de também eles serem veiculados pela via literária, têm uma presença específica que os distingue dos textos "meramente" literários.

Estes textos-primeiros surgem sobretudo através do fragmento, isto é, perdem o seu carácter de totalidade, que só poderá ser realizado num esforço do leitor para além dos textos koeppenianos. A literatura e o mito, utilizados como fragmentos, surgem, desse modo, como fazendo parte de um discurso de resistência, de outros modos de viver.

7.1. RECORRÊNCIAS TRANSTEXTUAIS LITERÁRIAS

A transtextualidade é uma forma de comunicação entre textos, uma das formas dialógicas presentes na construção textual dos romances de Koeppen. Tomamos "transtextualidade" no sentido de "intertextualidade", definido por L. Jenny como "trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto"[1]. As práticas transtextuais mais usuais nesta trilogia são as relações intertextuais, como a citação e a alusão, e as relações hipertextuais[2].

O grau de utilização destas técnicas nos três romances é diferente. Comum é, contudo, o facto de se aproximarem dois textos, desde a mera alusão até à transformação de um texto num outro. Havendo dois textos ligados entre si há também dois contextos que se relacionam.

A razão por que analisamos esta técnica num capítulo em separado é a sua recorrência quase obsessiva na trilogia. O leitor, ao ler os três romances, encontra personagens-leitoras e pode reconhecer as consequências que a prática da leitura tem na atitude dessas personagens face à vida. O leitor estabelece, por isso, um elo de ligação com aquelas personagens: tal como elas, está a desempenhar o papel de leitor, e portanto tem ocasião de ver as consequências de uma ligação mais ou menos forte com a literatura[3]. É que, como mostraremos, o papel de leitor, a nível das personagens, não tem geralmente boas consequências e o leitor é levado, desse modo, a questionar o seu próprio papel de leitor, tendo em conta as semelhanças e as diferenças entre os diferentes contextos de leitura.

O leitor contacta através destes romances outras obras literárias, mas estas surgem fora dos seus contextos originais. Como dissemos, é sobretudo através da alusão e da citação que se estabelecem as relações transtextuais. A mera alusão (o pro-

cesso transtextual mais utilizado por Koeppen) já traz consigo algo do texto primeiro. Ela pode tornar-se uma forma abreviada de um texto maior (ou de parte dele). Poderíamos definir este tipo de alusão como uma intertextualidade caracterizadamente elíptica. Ela cria à sua volta um vazio que exige ser preenchido, a partir do texto-primeiro, o hipotexto[4]. A alusão pode ter diferentes graus de dialogismo, pode entrar em relações diferentes, segundo as funções que tem no texto em que se encontra o hipertexto.

O mesmo se pode dizer da citação, um "texto-enxerto que 'pega', isto é, que se enraíza no seu novo meio e nele tece laços orgânicos", como escreve Topia[5]. Como veremos, alusão e citação servem na trilogia quer para mostrar "die Vielfalt überlieferter Bildungsgehalte"[6], quer como modo de caracterizar o utilizador dessas referências literárias.

Como muitas das alusões e das citações são feitas por personagens-leitoras, os hipotextos surjem não como tal, mas através de uma interpretação. O leitor real encontra, assim, já uma atribuição de sentido do hipotexto, que confrontará com a sua própria interpretação.

É claro que estas técnicas transtextuais só funcionam se o leitor identificar os fragmentos e for capaz de os reconstruir no hipertexto. Só assim a presença de hipotextos pode servir como ilustração das ideias ou dos contextos apresentados[7], como re-leitura do texto original ou ainda, como defende Jenny, como isotopia metonímica (que permite prosseguir o fio da narração) e como isotopia metafórica (em que um fragmento textual é convocado por analogia semântica)[8].

Importante será, pois, estabelecer as relações entre o hipotexto e o hipertexto. Só assim poderemos determinar as funções da transtextualidade e caracterizar o tipo de relação dialógica, o que

nos permitirá, também, conhecer melhor a instância discursiva responsável por essa relação (narradores ou personagens).

A consideração de uma obra literária como uma estrutura dialógica levanta alguns problemas na recepção: não basta compreender o diálogo autor/texto do hipertexto. É preciso também aproximarmo-nos do hipotexto. Os textos de Koeppen são, como veremos, um diálogo permanente com a literatura. Ao leitor é dado um papel difícil de reconstrução/interpretação; quanto maior for a sua capacidade de reconhecimento das relações transtextuais, mais rica será a sua leitura.

Debruçar-nos-emos agora sobre a transtextualidade literária em cada um dos três romances[9].

7.1.1. TAUBEN IM GRAS

Neste romance, oito personagens e o narrador referem/aludem/citam 39 autores. Tendo em conta que quatro só referem uma vez um autor, vemos que cinco perspectivadores referem 35 autores: por ordem decrescente Edwin, Emilia, Philipp e Kay, na área das personagens, e o narrador. Analisaremos sobretudo este grupo de personagens.

Na importante sequência do início do trajecto de Emilia (TG, 31-33), durante a "corrente de consciência", ela cita vários escritores (além de temas/autores de obras científicas, religiosas, históricas), sem que pareça haver uma ordenação lógica entre eles. Diegeticamente, isso é justificado por um descontrole por parte da personagem na situação em que se encontra, o que a leva a abandonar a lógica consciente, deixando vir ao de cima muitas das informações retidas a nível do subconsciente. A arte, sobretudo a literatura, parece ser uma intrusa, um obstáculo, nas relações entre ela e Phi-

lipp. Assim, no meio de outras referências, sobretudo analépticas, surgem alusões literárias. Emilia não se libertou nem do seu passado nem da arte; como tal, eles continuam a interferir na sua vida.

Passado e literatura são assim duas vertentes que a caracterizam. Uma determinada situação da personagem (visão, recordação, ou mesmo uma palavra) pode desembraiar toda uma série de alusões literárias, como acontece com a palavra "schwimmen", que surge no seu discurso interior:

> (was schwimmt oben? was schwimmt oben auf dem Teich? Froschlaich, Vogeldreck, Faulholz, schillernde Farbflecke, unruhige Spektren aus Schmiere, Schlamm und Verwesung, die Leiche der jungen Liebenden), (TG, 32)

Ofélia surge aqui associada a duas perspectivas: a primeira, a que nos chega através de Hamlet e que marcou essa figura como um topos literário: o corpo da jovem amante, que morre afogada, por causa de um desgosto amoroso; a segunda é a visão dos expressionistas daquele motivo shakespeariano, que, por sua vez, o foram buscar sobretudo a Rimbaud.

Os expressionistas unem o tema do rio, da corrente, como símbolo da decadência, ao tema da imobilidade estagnante. Segundo Blume, para os expressionistas, o cadáver é o homem rebaixado a uma coisa[10]. Através de poemas como "Ophelia" e "Die tote im wasser", de Georg Heym, surge um novo motivo no tratamento do tema Ofélia: a podridão[11]. Através desta imagem, os expressionistas dão uma imagem do homem sem sentido, que, tal como uma coisa, é levado pelas águas, passivo, entrando em decomposição.

O "was" no discurso interior de Emilia repetido anaforicamente no parêntesis aponta para a coisificação, a ausência de capacidade interventiva da pessoa. Mas enquanto nos poemas de Heym há

movimento (trata-se de um rio), a visão de Emilia é mais estática (trata-se de um pequeno lago, "Teich"). Este ambiente estático é mantido em tensão pelo verbo "schwimmen", que exprime um certo movimento; tudo o resto aponta para uma imobilidade (estagnante). Mas trata-se de um movimento em que não é expresso o sujeito do verbo, somente o objecto. O movimento não aparece expresso, é um "ponto vazio", preenchível pelo leitor, que remete para os hipotextos. Não deixa de ser interessante notar a contaminação das caracterizações espaciais: o pequeno lago recebe as características das águas dos hipotextos, remetendo para os detritos urbanos num rio, perto do mar. O espaço da vivência passada de Emilia ganha assim uma dimensão muito mais vasta. O universal e o concreto são mantidos em tensão por esta relação transtextual.

Seguem-se várias alusões a textos/autores literários, mas também de carácter filosófico (Heidegger), científico (Schrödinger) e religioso (Bíblia, Upanishad). Todas estas referências transtextuais apresentadas desordenadamente apontam para uma grande experiência de leitura. Mas como a própria Emilia, citando o Upanishad, diz: "Ordnung aus Unordnung". Todas as referências literárias são relacionadas com a sua própria experiência e há uma certa concentração na esfera erótica. "Textos" do seu passado e textos lidos interlaçam-se, provocando um diálogo entre o passado e o presente.

A primeira alusão directa é a Les fleurs du mal, de Baudelaire, de 1857[12]. A razão desta alusão é dupla: primeiramente, marca o seu ódio aos poetas; em segundo lugar, e talvez inconscientemente Emilia e Baudelaire têm algo em comum, embora de modo e por razões muito diferenciadas: é o desprezo pela burguesia, com tudo o que de obsoleto a caracteriza. Em Emilia esse ódio tem raízes que se prendem com a sua história individual: não se trata, como em Baudelaire, de uma reacção consciente contra uma classe espiritualmente decaden

te. Os poemas deste poeta surgem como uma reacção, precisamente aquilo de que Emilia mostra ser incapaz. Baudelaire voltará a ser citado algumas linhas depois, através do título les paradis artificiels. Esta última alusão aparece directamente ligada a Holzwege, de Heidegger, de 1950, onde o autor tematiza os caminhos separados dos homens, mas na mesma floresta. No fundo, estas referências apontam para o isolamento da personagem e para a vida por ela sentida como infernal. Isto justifica a alusão a Rimbaud, "une saison en enfer", de que cita mesmo alguns versos, na língua de origem.

Na linha de autores anti-burgueses é sobretudo Benn que ganha mais importância, nomeadamente através da citação do último verso da 2a. estrofe do poema "Synthese", justificada pela diegese:

> Auch was sich noch der Frau gewährt, ist dunkle süsse Onanie[13].

Como nas citações anteriores, também aqui é aproveitada só uma parte do "corpus" e não o todo. Contudo, julgamos que a nível do autor abstracto, essas pequenas citações e alusões funcionam como instruções de leitura: compete ao leitor e não à personagem pôr os dois textos em diálogo.

A referência ao título da obra de Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, ganha a sua força sobretudo pela analogia de situações; mas enquanto no ciclo romanesco de Proust é a infância de Marcel que é recordada, Emilia está mais à procura da situação social perdida do que à procura do tempo passado.

Após este grupo de referências (Baudelaire, Rimbaud, Benn, Heidegger, Proust) seguem-se referências ao mundo científico e religioso, voltando depois à literatura com uma alusão ao Diário de um Sedutor, de Søren Kierkegaard. A ligação entre o autor desta obra, as personagens e Emilia aponta para diferentes aspectos. O filósofo dinamarquês não consegue resolver a sua ligação com a sua noiva Re-

gine Olsen, tal como Emilia e Philipp; por outro lado, a personagem de Kierkegaard, Johannes, o sedutor, consegue seduzir Cordelia, mas não está interessado na atitude ética, somente na estética; Emilia vê-se assim como Emilia/Cordelia, vítima da atitude estética de Philipp/Johannes.

Do "pai" do existencialismo, Emilia passa para outra obra existencialista, o romance La Nausée, de Sartre: contrariamente à personagem do romance, Antoine Roquentin, que vai progressivamente sentindo náuseas mesmo perante o próprio corpo, Emilia diz "ich-ekele-mich-nicht".

Alude ainda a dois outros escritores franceses: André Gide e Jean Cocteau. Do primeiro, é referido L'immoraliste: a personagem central, Michel, procura o amor e acaba por encontrá-lo no "Liebe ohne Namen".

Afirmámos que uma das vertentes da intertextualidade no discurso de Emilia estava relacionada com a esfera sexual, directa ou indirectamente, sobretudo com a homossexualidade, quer masculina, quer feminina: desde Baudelaire e Rimbaud, a Gide e Cocteau, passando por Proust (recordemos que uma das partes do seu ciclo romanesco se chama Sodome et Gomorrhe), e Benn. De facto, a maioria dos textos/autores referidos está ligada quer a formas de relacionamento amoroso não sancionados pela norma ética quer com a homossexualidade, também ela vista negativamente na sociedade burguesa. Há portanto uma certa ligação entre as alusões feitas, apesar da desordem na sua apresentação, consciente ou não da parte de Emilia. A literatura surge como um bastião contra os valores burgueses, de que a personagem se sente vítima.

Para uma interpretação profunda deste discurso, o leitor terá que ler precisamente num ritmo oposto ao da sua produção: uma leitura rápida acompanhando o ritmo da "corrente de consciência"

não permite estabelecer o diálogo entre os hipotextos e o hipertexto.

Em duas outras situações diegéticas, Emilia vai usar referências literárias. Quando coloca o chapéu de Kay e se vê ao espelho, compara-se à figura de Till Eulenspiegel, comparação que praticamente se limita ao aspecto "visual" (TG, 148). A outra tem a sua origem em Philipp e já foi referida no capítulo 3: trata-se do seu lado "Dr. Jekyll", o lado bom, e do lado "Mr. Hyde", o lado mau, após a ingerência de bebidas alcoólicas em grandes quantidades. Este lado "Mr. Hyde", que Philipp odeia, aparece ligado também à figura de Xantipa, a mulher de Sócrates, conhecida como colérica e azeda (TG, 160). A esta dualidade da personagem, corresponde uma apresentação dual dos seus atributos:

- Reizend + gutherzig
- hasste + fürchtete
- Trunkenbold + geifernde Xanthippe.

A utilização destas alusões tem uma dupla função: caracteriza Emilia, e, indirectamente, Philipp, que está na origem dessa utilização; mas também é uma forma de acusar Philipp, pois Emilia torna-se "Mr. Hyde", apesar de querer ficar "Mr. Jekyll", porque Philipp não a apoia.

Philipp, como escritor e leitor que é, não pode deixar de fazer referências literárias no seu discurso. Depois da referência a Stevenson, que dá origem à reflexão de Emilia sobre a sua natureza, Philipp alude ao Faust, de Goethe, na mesma linha da duplicidade da alma humana:

> Zwei Seelen, ja zwei Seelen wohnten in jeder Brust, und mal schlug das Herz mit der einen und mal mit der anderen Seele (TG, 156, sublinhado nosso).

O "meiner" de Goethe ganha nesta transformação da citação um cunho

universal.

Goethe servirá ainda para comentar a conferência de Edwin; Philipp diz:

Gesetz-nach-dem-wir-angetreten (TG, 199),

modificando o hipotexto:

Nach dem Gesetz wonach du angetreten[14].

Segundo Philipp, tanto Edwin como Goethe procuram a liberdade naquela lei, mas ambos falham. O narrador tem o cuidado de se desligar dessa comparação, cedendo a própria voz à personagem através da indicação "Philipp dachte".

Como já acontecera com a referência ao Faust, também aqui há a transformação do pronome pessoal "du", num "wir", mais universal; mas o "du" do texto de Goethe contém também uma medida universal, pois o indivíduo é apresentado como sujeito às leis dos astros, que determinam pela sua posição o futuro de cada um. Para Philipp, não se trata tanto das posições dos astros, mas da posição do homem na terra.

Há uma sequência de Philipp que é paralela à "corrente de consciência" de Emilia. A personagem encontra-se no consultório do psicanalista Dr. Behude (TG, 138-141). Mas o seu discurso é mais dominado. O facto de referir muitos escritores é coerente com o desenho da personagem. Apesar de não conseguir escrever, é um escritor-leitor e vive no meio de livros.

Nas suas alusões textuais está também presente a relação entre o passado e presente, mas o domínio das suas referências não tem uma incidência temática dominante, como era a esfera do erótico no discurso de Emilia.

Surgem figuras do seu imaginário infantil: Frau Holle, Don Gil, Siegfried, o jovem que foi pelo mundo fora para aprender o que era o medo, ou ainda Hamlet, que ele recitava aos 14 anos. Co-

nhecedor do texto shakespeariano, é natural que utilize o tema de Ofélia, que cita na tradução de A. Schlegel e L. Tieck:

> Ophelia das-arme-kind-von-ihren-Melodien-hinunter-gezogen-in-den-schlammigen-Tod (TG, 139).

Mas não é só esta Ofélia que estará no campo das atenções da personagem, mas também a de Rimbaud:

> o-pale-Ophélia-belle-comme-la-neige (TG, 140, em itálico no texto).

A citação surge imediatamente a seguir a "Emilia meine Ophelia", isto é, Philipp estabelece uma relação entre a sua mulher e uma personagem literária, o que corresponde à visão literarizante do seu mundo.

A identificação da relação Philipp-Emilia com a relação impossível entre Hamlet e Ofélia indicia afinal, por parte de Philipp, a consciência da impossibilidade da sua relacionação com Emilia.

Céptico face à realidade, vive num mundo de citações literárias, e quanto mais nele se afunda, mais dificuldade Philipp tem em se relacionar com os outros.

O mundo literário volta a surgir com uma referência à lírica de Rilke, acompanhada de uma citação modificada de um verso do poema 'Manchmal steht einer auf beim Abendbrot"[15]:

> Rilke-Lyrik: von-einer-Kirche-die-im-Osten-steht (TG, 141).

Mas enquanto no poema de Rilke, a igreja no Oriente é a esperança de uma mudança, de algo de novo, Philipp resigna:

> Kein Weg, der Osten in mir.

A sua infância (local privilegiado da esperança) foi um tempo perdido - referindo-se quer a Proust quer à Bíblia ("suchet-so-werdet-ihr finden") - mas essa paisagem da infância e juventude carrega-

da com o nacional socialismo e os seus antecedentes não tem muito a oferecer[16]. As referências analisadas até agora são como projecções da relação entre Philipp e Emilia e de situações vividas por ambos.

Podemo-nos questionar sobre se Emilia, que odeia livros, leu de facto todos os livros que cita. E sabendo que a acção se situa em 1951, teria ela tido tempo e vontade de ler o livro de Heidegger, saído na realidade no ano anterior? A nosso ver, a sequência de Emilia está demasiado carregada de referências literárias, o que não acontece com os outros discursos da sua responsabilidade. O seu discurso parece-nos sim da responsabilidade do narrador e, por trás dele, do autor abstracto, que exerceu, neste caso, demasiado poder sobre a personagem.

De qualquer modo, há alguns pontos de contacto entre o mundo literário referenciado por Emilia e Philipp: Stevenson, Rimbaud, Proust, o tema da Ofélia. Isto indicia que Emilia funciona, até certo ponto, como eco das leituras de Philipp e, de qualquer modo, limitada às preferências do marido (não há a mínima referência aos seus gostos literários, à aquisição de literatura).

Mas não é só relativamente a Emilia que Philipp utilizará referências literárias para se "situar" no mundo. Quando sai com Kay da conferência de Edwin, pensa se ele próprio, naquela situação, não será como Maulius, o prostituto da Porta Nigra, de Stefan George[17].

Para Philipp, a literatura é algo de vivo; nada mais natural que prefira interlocutores que sintam a literatura do mesmo modo. Já vimos que a relação de Emilia face à literatura é ambígua, e até certo ponto negativa. Em Kay, Philipp encontra o oposto: ela gosta de literatura, conhece autores americanos[18] e alemães (destes sobretudo os nomes mais conhecidos no estrangeiro: Goethe,

Schiller, Kleist, Thomas Mann, cf. TG, 48-49). Como leitura de viagem trouxe o romance de Hemingway Across the river and into the trees[19]. Aliás, a situação diegética do romance de Hemingway não deixa de ter alguns paralelismos com a situação de Kay e Philipp. No texto de Hemingway são relatados os três últimos dias do general Cantwell em Veneza, onde encontra uma condessa bastante jovem, Renate, com quem vive durante dois dias. Kay está também em viagem, em Munique e encontra-se com alguém da terra visitada. Kay chega mesmo a pensar se conseguirá a ligação com Philipp tão depressa como o velho general ("ob ich auch so schnell" (TG, 49)). Esta mesma situação será focada de outra perspectiva, a da professora americana, Mildred:

> ... Komtesse geht mit altem Major ins Bett, Kay ginge auch mit Hemingway ins Bett, ist aber kein Hemingway da (TG, 49).

Kay é superficial, como já foi dito, mas não deixa de representar um tipo de leitor que vive a literatura, sem contudo se deixar prender por ela; neste sentido, ela é um contraponto não só de Emilia mas de Philipp.

Edwin é outra personagem muito marcada pela literatura.

Há quem pretenda ver nesta personagem uma paródia de T. S. Eliot, também ele vindo dos EUA para a Europa (TG, 100), ambos defendendo o cristianismo como a força que permitirá o equilíbrio e a conciliação; ambos sendo críticos e pensadores humanistas; ambos vendo Virgílio e Dante como modelos; e enfim, ambos tendo um nome de cinco letras, iniciado por "E". Mas o próprio Koeppen adverte que o seu romance não é um romance-chave (TG, 7).

Edwin também relaciona a sua vida com a de outros autores. Ao chegar à Alemanha, sente-se no país de Goethe, de Platen, de Winckelmann, de George (TG, 41, 49) e mais tarde referirá o país

como a terra de Goethe e Platen (TG, 103).

A sua visão humanista da vida, a sua ligação à tradição, levam-no a repudiar o grito de Dostoiewski,

> dieses Russen, des Heilig-Kranken, des Besessenen, des grossen Unweisen... (TG, 100),

numa alusão ao romance que, em alemão, apareceu com os títulos Die Besessenen e Die Dämonen. Edwin admira o escritor Dostoiewki, mas não aceita o "demoníaco" da sua obra, uma vez que o seu mundo de referências é o racionalismo helénico-cristão. Por isso, durante a conferência, refere os marcos desse tipo de cultura, desde Santo Agostinho a Pascal, incluindo Kierkegaard (TG, 196), recusando Hemingway e Gertrud Stein.

Na sequência homo-erótica de Edwin, que analisámos no capítulo anterior, os valores referenciais literários são Platão, Platen, Oscar Wilde e Thomas Mann[20].

Neste romance há outras figuras que se referem a autores ou a obras literárias. A sua função reside nas informações que dão sobre os próprios enunciadores e contribuem para o papel importante que as referências literárias têm neste texto.

Richard recorda Heine a propósito do Reno (TG, 37), Ezra Gallagher lembra-se dos contos de Grimm que ouvira na sua infância (TG, 73), Washington refere a parábola bíblica do filho pródigo (TG, 57), o Dr. Frahm cita Goethe (TG, 61-62).

A personagem de Odysseus tem, a este nível, uma grande importância. A escolha deste nome não é uma mera escolha erudita: de facto, há paralelismos que nos levam a ver no trajecto de Odysseus uma paródia do trajecto de Ulisses. Comum ao texto homérico e ao texto koeppeniano é o avanço da acção de aventura em aventura. O próprio narrador estabelece a ligação entre os dois textos, chaman

do ao soldado "König Odysseus" (TG, 76).

Noutra passagem, de perspectiva ambivalente (narrador-figura) há uma alusão ao final do conto Ein Landarzt, de Franz Kafka: o Dr. Behude desloca-se de bicicleta, com o seu dedo indicador esquerdo na campainha:

> Ein Fehlläuten konnte töten, eine Fehlleistung entlarven, das Fehlläuten der Nachtglocke, verstand er Kafka? - (TG, 43, sublinhado nosso, correspondendo à transcrição do texto de Kafka).

O artificialismo desta ligação não permite, a nosso ver, considerá-la como muito conseguida. Do "Klingel" da bicicleta ao "Nachtglocke" vai uma diferença muito grande. Contudo, cria-se uma relação dialógica entre os dois textos. Ambos os protagonistas são médicos, ambos se deslocam (ainda que um, prosaicamente, de bicicleta, o outro num carro com cavalos com características sobrenaturais, símbolo das forças vitais).

No conto de Kafka não se sabe por que é que o médico considera um toque falso o que o levou até a um paciente. É neste ponto que Koeppen utiliza a situação final do conto. O facto é que o médico da aldeia foi chamado para resolver um caso clínico: o rapaz estava, de facto, doente. Mas o médico é impotente para curar aquele tipo de doença. Considera-se por isso traído porque seguiu um chamamento que não lhe devia dizer respeito.

Na utilização do hipotexto interessa-nos sobretudo o lexema "Fehl":

> Betrogen! Betrogen! Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt - es ist niemals gutzumachen[22].

"Fehlläuten" surge, no hipertexto, ligado a "Fehlleistung". Mas de quem? Do "médico da aldeia" ou do Dr. Behude? É o narrador que perspectiva a fala ou trata-se de um discurso indirecto livre?

De qualquer modo, o leitor deve tentar estabelecer a relação entre os dois textos: "verstand er Kafka?" torna-se em "verstehst du, Leser, Kafka?". Porque essas linhas nada têm a ver com a diegese: elas servem de "desembraiador" para o pensamento do narrador/Behude. "Fehlleistung" corresponde, contudo, a uma interpretação do texto kafkiano: o médico da aldeia "descobre" o seu próprio erro, tal como Behude. E este vê também os fracassos dos outros, mas sem grande capacidade de intervenção. Nenhum parece conseguir curar o seu paciente (o rapaz acamado/Emilia), por não serem capazes de descobrir a doença.

A seguir à pergunta, o narrador coloca um travessão: é o sinal de paragem para o leitor, pois a pergunta também se lhe dirige.

Refiram-se ainda algumas alusões feitas pelo próprio narrador: por exemplo, alude ao poeta persa Hafis (TG, 77). O nome deste poeta do século XV não é referido nos meios de comunicação social, quando se refere ao conflito do Médio Oriente. Mas ele vive nas suas canções de amor e de taberna, nos seus "Gazel", que influenciaram Goethe, Rückert e Platen[23].

7.1.2. DAS TREIBHAUS

Dada a estrutura simples deste romance, com um perspectivador figural dominante, o número de referenciadores de textos/autores literários é reduzido: é sobretudo Keetenheuve (e através dele, Elke). As figuras Korodin e o bispo (este através do narrador) fazem também alusões intertextuais, mas sem grande relevância para a obra. O narrador é também um referenciador.

Iniciaremos a nossa análise precisamente pelas referências

da responsabilidade do narrador.

Na introdução faz-se uma ligação a um campo referencial muito alemão, os Nibelungos. A nível diegético, trata-se da referência ao nome de um comboio, o "Nibelungenexpress" (TH, 7). O narrador transporta esse nome para o domínio da intertextualidade. O hipotexto é sobretudo o tratamento que Richard Wagner deu ao Nibelungenlied; trata-se pois de uma intertextualidade de dois níveis. Do texto wagneriano, o narrador alude também a Götterdämmerung, título da última parte da tetralogia Der Ring des Nibelungen. É também tirada da tetralogia um dos "leitmotive" da obra: "Wagalaweia" (da primeira intervenção de Woglinde, em Das Rheingold). No texto de Koeppen surge como "leitmotiv" quando a acção se desenrola junto ao rio Reno, sobretudo durante a viagem de comboio (TH, 7, 12, 22, 23, 146), voltando a surgir numa metadiegese (no nosso esquema 20, M_{S-3}), quando Keetenheuve imagina as filhas do Reno a cantar:

> Wagalaweia, du Kommst nicht nach Amerika, wagalaweia, du bleibst da (TH, 95).

Estas referências ao texto de Wagner são quer responsabilidade do narrador quer da personagem ou são ambivalentes, havendo uma contaminação discursiva.

Keetenheuve não utiliza o hipotexto somente por erudição: Wagner tinha tido para ele uma conotação muito negativa por causa do seu aproveitamento pelo nacional-socialismo. Daí que o próprio nome da mulher, Elke, lhe faça lembrar

> Wagner und seine hysterische Helden, an eine verschlagene, hinterlistige und grausame Götterwelt (TH, 12).

Hitler utilizava as óperas de Wagner para fortificar o espírito nacionalista alemão. Keetenheuve ridiculariza essa prática, ligando-a aos rios de lágrimas, que salvam a herança de Wotan (TH, 23). Ao

passar pelo Reno, lembra-se da situação diegética da tetralogia - o ouro guardado no Reno. Alguns motivos são nomeados:

> List, Hinterlist, Trug, Mord, Tapferkeit, Treue, Verrat und Nebel,

a que se acrescenta uma referência universalizante, do domínio litúrgico cristão, introduzindo um tom satírico no discurso:

> In Ewigkeit Amen (TH, 23).

Os sujeitos das acções referidas acima são marcados negativamente (excepto "Tapferkeit" e "Treue", ligadas a personagens como Siegfried); são "vistos" como passageiros do comboio em que viaja: Hagen, Kriemhild, Alberich (TH, 7, 34). Os políticos e os cardeais do presente são comparados a essas figuras. Para Keetenheuve, nem os políticos nem a Igreja parecem mostrar atitudes diferentes das dos heróis wagnerianos.

As filhas do Reno "aparecerão" ainda numa eleição da rapariga mais bela daquela noite (TH, 146) e numa excursão de autocarro (TH, 187). Keetenheuve lembra-se ainda da poção mágica de Sieglinde, ao ver, numa montra, um modelo do corpo humano, onde circulava um líquido a imitar sangue (TH, 133).

As referências à tetralogia servem todas para caracterizar na perspectiva da personagem e do narrador, de modo negativo, o presente alemão, uma vez que não houve distância relativamente ao tempo do nacional-socialismo em que a obra wagneriana era vista como o supremo da arte.

São ainda da responsabilidade do narrador as referências a Schiller, Goethe, Kafka e Musil.

A referência a Schiller diz respeito ao diálogo entre Stauffacher e Gertrud, do Wilhelm Tell de F. Schiller:

> Die letzte Wahl steht auch dem Schwächsten offen,
> Ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei[24].

O narrador utiliza só a segunda parte da citação, deixando a primeira em vazio, que o leitor pode preencher, fazendo assim a "ponte" entre os dois textos. Nesse vazio, há uma caracterização negativa implícita da personagem, que o narrador cala, cabendo ao leitor reconstituir essa faceta; o narrador considera Keetenheuve um fraco e isto apesar do muito que o une a ele. Este tipo de discurso é, assim, claramente difónico, o que implica dois contextos de enunciação[25]: o primeiro é o de Schiller, o segundo o de Koeppen. Na nova contextuação recebe uma nova orientação semântica, mas sem perder a primeira.

Este final não deixará, também, de lembrar o final do conto "Das Urteil", de Kafka:

> Noch hielt er (Georg) sich mit schwächer werdenden Händen fest, erspähte zwischen den Geländerstangen einen Autoomnibus... und liess sich hinabfallen[26].

O segundo contexto modifica o primeiro, mas vários traços são comuns aos dois:

HIPOTEXTO	HIPERTEXTO
hielt sich mit schwächer werdenden	Keetenheuve fasste das Brücken
Händen fest	geländer
erspähte zwischen den Geländerg-	... unwirklich aussehenden
stangen einen Autoomnibus	Strassenbahnen

(sublinhados nossos)

As razões que levam Georg e Keetenheuve a uma situação semelhante não deixam também de estar relacionadas: Georg é incapaz de resolver o seu conflito com o pai e sucumbe por não ser capaz de atingir um equilíbrio entre o seu próprio Ego e o Super-ego; Keetenheuve é incapaz de resolver o conflito entre o seu eu e o seu "Vaterland", entre o ideal e o real, entre ele e os outros.

O narrador refere Goethe em vários situações. Ainda durante a viagem, Keetenheuve está

> im Zuge ost-westlich gebettet (TH, 22),

uma alusão ao título West-östlicher Diwan. Mas é sobretudo o Faust que o narrador vai utilizar[27]:

> Keine Stimme: ist gerettet? Keine Stimme. Nacht Nacht Lemuren (TH, 146).

A primeira parte cita a frase da "Stimme von oben", do final do Faust I. Enquanto este texto se refere à salvação de Gretchen, em Koeppen a interrogação mostra uma dúvida, logo desfeita pela frase que se lhe segue: "Keine Stimme" implica que não há salvação para Keetenheuve. Mas não se trata do mesmo tipo de "salvação": em Goethe, trata-se da salvação divina, em Koeppen trata-se da salvação de Keetenheuve na terra.

Quanto às Lémures: estas figuras da mitologia romana surgem no Faust II, nas cenas "Grosser Vorhof des Palasts" e "Grablegung"[28]. O narrador associa explicitamente essas figuras a "Nacht". A repetição insistente deste motivo serve para caracterizar o estado de espírito de Keetenheuve nesta sequência. Já não vê homens, vê lémures. O narrador acompanha ritmicamente o estado de espírito da personagem, juntando as duas linguagens, através da alternância não marcada do discurso de ambos. A insistência naquele motivo não pode indiciar algo de bom para a personagem, para aquele "Mann ohne Anstand" (TH, 184), nas palavras do narrador, transformando o título do romance de Musil, Der Mann ohne Eigenschaften.

Keetenheuve não pode deixar de se referir a autores, uma vez que, para além da sua actividade profissional, se dedica a actividades literárias. Neste ponto, como vimos, a personagem e o narrador estão próximos um do outro, de tal modo que, por vezes, não é

fácil distinguir a origem da perspectivação.

O trajecto de Keetenheuve inicia-se com uma referência ao Kafka de Der Prozess:

> Er hatte es nicht getan (TH, 7),

a partir da formulação do início do romance kafkiano:

> Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte... (sublinhado nosso)[29].

Trata-se de uma aproximação formal, não apontando para, características semelhantes das figuras reflectoras de ambos os romances.

Kafka vai ainda aparecer indirectamente aludido, em conjunto com textos do Velho Testamento:

> Aus dem Paradies war man vertrieben worden.
> Das stand fest. Gab es einen Weg zurück? Zu sehen war auch nicht der schmalste Pfad, aber vielleicht war er unsichtbar, und vielleicht gab es Millionen und aber Millionen unsichtbarer Steigen, die ständig vor jedem lagen und nur darauf warteten, begangen zu werden (TH, 83).

O ponto de partida é uma referência à terra onde corre o leite e o mel (Êxodo, 3, 17) que se liga à expulsão do Paraíso (Génesis, 3, 22-24). Kafka também se refere num dos seus textos à Bíblia: "... sind sie aus dem Paradiese vertrieben worden"[30]. Mas o texto de Koeppen faz sobretudo lembrar dois outros textos do autor de Praga. O primeiro, é uma carta escrita ao seu amigo Robert Klopstock, em que diz que um caminho vai dar a um segundo, este a um terceiro e por aí em adiante, "und dann noch lange nicht der richtige kommt..."[31]. Os "caminhos" no hipertexto são "unsichtbar", no hipotexto o caminhante é dominado pela "Unsicherheit". Mas lembremo-nos também de Der Prozess: aí Josef K. descobre, por acaso, uma das muitas portas invisíveis, a do quarto de Titorelli. Mas é so-

bretudo a pequena parábola Vor dem Gesetz que serve aqui de hipotexto, substituindo-se "Tür" por "Pfad" e "Steigen". A porta do homem do campo está na sua frente, mas ele não se apercebe que "dieser Eingang war nur für dich bestimmt"[32]. "Tür", "Pfad", "Steigen" ou "Weg" esperam "begangen zu werden"; para tal o sujeito tem que tomar a iniciativa, após o seu reconhecimento. E aqui é que o "homem do campo" e Keetenheuve parecem ter pontos em comum, o que o leva precisamente a utilizar no seu discurso as ideias e a imagem (ainda que modificada) dos textos kafkianos.

No comboio, Keetenheuve sente-se acompanhado, além das personagens wagnerianas, pelo aventureiro Cagliostro (que inspirou autores como Goethe, Dumas Père, Thomas Carlyle, Schiller) e por Michael Kohlhaas, de Kleist.

Noutra situação, Keetenheuve lembra-se de Jonathan Swift, sentado entre Stella e Vanessa (TH, 39). Swift escreveu Cadenus and Vanessa e Journal to Stella. Nesta última, Swift conta a Esther Johnson (a "Stella") as suas experiências londrinas. É conhecida a relação algo estranha entre Swift e as mulheres. Certo é que recusou viver com Esther em Dublim, apesar das boas relações que nutriam um pelo outro. A relação entre os textos de Swift e o de Koeppen reside precisamente no relacionamento difícil de Keetenheuve com as mulheres. Em Swift a estranheza é mais em relação ao corpo da mulher; em Keetenheuve encontramos uma relação difícil em geral com os seres do sexo oposto. Um outro ponto relaciona Swift e Keetenheuve: ambos sofreram grandes desilusões face à política dos seus tempos respectivos. Só que Swift faz reflectir essa desilusão em textos satíricos[33], enquanto Keetenheuve, após tomadas de posição corajosas no tempo pré-diegético, já não consegue manifestar criativamente a sua desilusão.

Keetenheuve compara muitas das suas vivências com situa-

ções literárias. Assim, o amor que tem por Elke é definido com a expressão de Novalis "Appetit auf Menschenfleisch" (TH, 12); a sua luta política é comparada à luta de D. Quixote (TH, 19). Quando pensa nas bandeiras que as pessoas mudam consoante os tempos, referindo-se ao oportunismo, lembra-se do poema de Hölderlin, "Hälfte des Lebens", adaptando os dois últimos versos ao seu próprio discurso:

> Die Mauern stehn
> Sprachlos und Kalt, im Winde
> Klirren die Fahnen (sublinhado nosso)[34].

Estes versos terminam a segunda estrofe do poema, dedicado ao lado invernoso da vida, sem sol, sem flores, com os muros mudos e frios. As repetições dos sons (i) (v) acentuam essa ideia do vento frio, sons que serão retomados no penúltimo verso do lexema "Winde", o que faz unir "Winter" e "Winde"; tudo isto contrasta com a primeira estrofe, com grande coloração vocálica, e com grande riqueza de adjectivos, o que falta na segunda estrofe.

Ao citar este poema de Hölderlin, Keetenheuve não traz para o seu discurso só a imagem das bandeiras[35], ou a semelhança do significante, mas também o contexto do poema de origem. Para Keetenheuve, o frio do poema corresponde a uma ausência de vida, a uma projecção sombria do futuro. Ao verão das esperanças - as esperanças do pós-guerra que o levaram a ingressar na vida política - segue-se o inverno da desilusão. Mas as bandeiras ganham na transposição um sentido político que falta no hipotexto (sobretudo se se interpretar "Fahnen" como cataventos). O responsável pela situação invernosa é a política alemã desde a fundação da R.F.A.. Há, portanto, um desvio do hipotexto, sem contudo se abandonar o seu "ambiente".

Muitas outras alusões e citações são utilizadas ao longo

do texto. Quando Keetenheuve levanta a tampa do lavatório para se lavar, lembra-se de Pôncio Pilatos (TH, 32). Ambos se sentem inocentes perante o que se passa. Mas Keetenheuve continua a diegese bíblica, perguntando a Pilatos:

was ist Unschuld, was Wahrheit (TH, 32).

Mas o que é inocência, o que é verdade? De facto, Pilatos pode ser individualmente inocente, mas não o é como representante do poder. Keetenheuve também se acha inocente, mas está consciente de que faz parte da máquina do poder, pois por ele passam as medidas que acabam por reprimir o povo. Só que Keetenheuve é mais impotente que Pilatos. Ambos procuram a verdade, mas as circunstâncias exteriores impedem-nos de ser instrumentos com força para imporem o que acham ser a verdade. Poderíamos dizer que nesta relação intertextual, Keetenheuve toma uma posição de solidariedade política, mas crítica. Uma identificação com Pilatos não é possível porque este pôde agir e não o fez; e, pelo contrário, Keetenheuve não pode agir.

Ao ver uma baleia exposta junto ao Reno (TH, 177-8), recorda-se de Jonas e do seu trajecto até Ninive, citando mesmo o texto bíblico, em itálico:

Es sind noch vierzig Tage, so wird Ninive untergehen.

Este tratamento é uma crítica a Jonas. Segundo Keetenheuve, Jonas talvez tenha sido expulso da baleia por causa de alguma indisposição estomacal e o povo de Ninive, perdoado por Deus contra o que Jonas esperava, dançou "Boogies"[36] em honra de Deus. Entre a "vida" e a "norma" deve vencer a primeira. O hipotexto é parodiado no hipertexto, conduzindo a uma distanciação em relação aos que se orientam por princípios rígidos: Jonas, mas também Heineweg, Bierbohm e outros.

Versado na literatura moderna, francesa e americana, o

deputado . Keetenheuve conhece de cor poemas de Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, Baudelaire e Cummings (TH, 92).

Em determinada circunstância, lembra-se de um cantor, junto a uma praia na Holanda, a que associa, no seu pensamento, o título Sagesse, um poema de Verlaine que dá o nome a uma sua antologia, de 1881, onde trata sobretudo da sua própria modificação. Verlaine estivera dois anos preso por ter ferido Rimbaud. Durante esse período decide aproximar-se dos valores da sua infância, ganhando a sua obra uma nova dimensão, por vezes transpirando melancolia dos seus versos, como Keetenheuve refere (TH, 87). Em alguns poemas, Verlaine evoca a paisagem marítima, o que justifica a associação feita pela personagem.

"Sagesse" é a consequência de uma "conversão" e Keetenheuve está numa situação em que o querem converter. Está aberto ao "schön und melancholisch", mas não ao dizer "sim" à sociedade, como ela quer. Na perspectiva desta, ele não é "sage". A mesma recordação marítima (que provocara a alusão a Verlaine) leva Keetenheuve até À la recherche du temps perdu (TH, 89): recordação e textos literários fundem-se.

Quando pensa na Revolução, lembra-se de Walt Whitman e dos seus cantos sobre a liberdade. Perante a visão do poeta americano, Keetenheuve pensa no que se tornou aquele país, através dos epígonos de Whitman: um país consumista, sem alma (TH, 109). Quanto ao seu país, Keetenheuve receia que possam aparecer capitães de Köpenick, numa alusão à conhecida peça de Carl Zuckmayer, Der Hauptmann von Köpenick (1951). Noutra situação, refere Holzwege (1950), de Heidegger e Der Waldgang (1951), de Ernst Jünger. O ponto de partida para estas duas alusões é um quadro do pintor amador (TH, 179): os vários caminhos das florestas são o símbolo dos diferentes caminhos filosóficos; mas todos eles se encontram na mesma

floresta (Holzwege), cheia de "Waldgänger". Aqui, a floresta representa a liberdade do homem perante o poder tecnocrático. Os "Waldgänger" são livres perante a lei. Visão elitista, que Keetenheuve parece repudiar, mas, por outro lado, está preso a ela[37], pois o seu mundo não deixa de se refugiar, também ele, num elitismo literário, que é a sua "floresta".

Tal como a sequência do pintor deu origem a alusões literárias, também a campainha da porta do bar, quando as raparigas do Exército de Salvação abandonam o local, justifica a associação às bruxas da peça Macbeth, de Shakespeare. Aqui, é citado o grito das três bruxas do I acto, 1a. cena;

schön ist wüst und wüst ist schön (TH, 137).

Anacronicamente, as bruxas vêm ao presente da metadiegese (e portanto também à própria diegese). Keetenheuve vê as prostitutas como bruxas. Elas riem-se, provocam sexualmente, mas não são condenadas como más; o mal não aparece só como tal, e o bem, representado pelo Exército de Salvação, não aparece só como o lado bom.

Concentremo-nos agora nos autores mais referidos pela personagem: Goethe, Cummings e Baudelaire.

De Goethe é sobretudo o Faust que é referido, tal como no discurso do narrador, conforme foi já referido.

Keetenheuve sente-se um Mefistófeles, que, querendo o bem, acaba por criar o mal (TH, 72), numa inversão do texto de Goethe. Quer o bem do Homem e acaba por provocar o mal (por exemplo, a Elke e depois a Lena). Em duas situações refere o pacto com o demónio: ele recusa-se a assinar o pacto com o consumismo (não querendo deixar-se levar pelas tentações) (TH, 134); e identifica Frost-Forestier a um Mefistófeles (TH, 161). Já nos referimos à utilização das figuras das Lémures, do Faust II.

Goethe aparece ainda através de uma comparação do Parlamen

to à "pädagogische Provinz" (TH, 54), através de uma referência a "Iphigenie auf Tauris", que ouve na rádio (TH, 106), e na sua metadiegese Keetenheuve põe Musäus[38] a ler Goethe.

Outro autor presente neste texto é Cummings[39], que, tal como Keetenheuve, é um individualista e um pacifista.

Deste poeta americano, contemporâneo de Koeppen, são citados alguns versos:

> (kiss me) you will go (TH, 33-34) (3 vezes);
> he was a handsome man and what I want to know is how
> do you like your blue-eyed boy Mr. Death (TH, 34).

de que serão retomadas algumas palavras, quando pensa na Guatemala como a sua morte:

> E.E. Cummings' "handsome man" trank begierig; US-Dichter Cummings' "blueeyed boy" trank begierig in tiefen Zügen; Mr. Death' "blueeyed boy" Abgeordneter trank begierig in tiefen Zügen... (TH, 181-2).

Aqueles versos, apresentados em linha corrida e com pequenas alterações gráficas, pertencem a um poema da secção "portraits" de Tulips and chimneys, de 1923, nomeadamente "Buffalo Bill's"[40]. O referente é modificado pela exclusão da primeira parte do poema. Deste modo, nasce uma nova contextuação. O motivo da morte, muito frequente em Cummings, é justificado, no hipertexto, pela própria diegese. O texto de Cummings surge como uma voz outra, reflectindo no seu novo contexto a atitude de resignação do novo enunciador. Esta interpretação é justificada pela repetição de palavras do poema, em que Keetenheuve se identifica com o "handsome man" e o "blue-eyed boy", pouco antes da sua morte, já não conseguindo reencontrar o equilíbrio.

As referências a Baudelaire têm várias funções: por um lado, mostram o seu amor à literatura, por outro lado mostram uma

certa afinidade entre os textos de Les fleurs du mal e o discurso interior de Keetenheuve.

A sequência da tradução de "Le beau navire" não pode deixar de ser vista como uma paródia da sequência da tradução da Bíblia por Fausto, na obra de Goethe (p. 74). Em ambos os casos, a actividade da tradução liga-se a uma procura, não tanto da forma "mais poética", mas da forma mais adequada ao estado de espírito do tradutor. É pensando em Elke que Keetenheuve corrige o seu texto, procura "das richtige wort, den adäquaten Ausdruck" (p. 74). Corrige "digo" por "confesso", pois também ele quer confessar-se através da tradução; recorde-se que "Les fleurs du mal" são vistas pelo próprio Baudelaire como uma confissão.

A ligação entre os dois textos pressupõe o conhecimento dos respectivos contextos. Segundo Schütz, o que os une é a imagem obsessiva do medo da técnica e da mulher homossexual[42]. Pela parte de Keetenheuve, a sua recusa da mulher homossexual tem a ver com o seu domínio privado: não é a questão do lesbianismo em si, mas o facto de Elke o ter preterido por uma mulher lésbica. Por outro lado, nos dois textos expressa-se, de modo muito diferente, o receio da desumanização do homem na sociedade tecnocrática (Frost-Forestier é bem o paradigma dessa situação).

O poema "Le beau navire" tem como objecto a mulher com corpo de criança, como era o de Elke. Aquele poema torna-se assim um poema-confissão de Keetenheuve à sua mulher. O poema faz parte de "Spleen et idéal". "Spleen" é a sensação de sufocação, de impotência, de isolamento moral, de tédio incurável. O outro lado desta polarização é o "idéal". Keetenheuve também vive numa polarização, onde o "ideal" é um dos polos: a sua tendência para a abstracção e a fantasia confrontam-se com a necessidade de agir sobre a realidade concreta; o seu espírito "missionário" opõe-se à sua incapacida

de de se relacionar com os outros. A incapacidade de resolver a polarização leva-o à queda. A destruição, portanto, reside nele: o que não deixa de lembrar uma estrofe de outro poema de Baudelaire, da mesma colectânea, "L'héautontimoroumênos":

> Je suis de mon coeur le vampyre,
> - Un de ces grands abandonnés
> Au rire éternel condamnés,
> Et qui ne peuvent plus sourire.

O vampiro como elemento de destruição, de morte: mas a morte, em Baudelaire, é vista como uma esperança, um desejo, dado que a vida não tem sentido, e portanto não pode saciar o seu desejo do infinito. Em Keetenheuve esses traços são calados, a sua recusa em aceitar o cargo de Guatemala implica a sua vontade de continuar a luta.

Por outro lado, o facto de estar a traduzir um texto publicado em 1857 e que mantém a sua actualidade aponta para uma temática universal[44]: apesar dos contextos diferenciados do autor-Baudelaire e do tradutor-Keetenheuve, ambos se mostram presos nas malhas da sociedade técnica e ambos caem numa concepção literarizante da vida, o que dificulta ainda mais a adaptação ao real.

Uma das causas que o leva ao suicídio é a sua incapacidade de se adaptar a uma ordem política que tende para o gigantismo, para o "Superweltstaat" e para o"Uberpiefke" (TH, 187). Estas formulações apontam para os romances Kallocain, da sueca Karin Boye, e para Nineteen Eighty Four, de Orwell, respectivamente[45].

Keetenheuve é ainda responsável por uma sequência imaginada onde intervêm personagens ligadas à política (Hitler, Chamberlain e McCarthy) e à literatura (Stendhal) (TH, 93-96). Uma vez que já analisámos este sonho no capítulo 4, limitar-nos-emos agora à referência a Stendhal.

A referência a este escritor tem em conta sobretudo dados biográficos: são conhecidas as muitas movimentações de Stendhal para obter um posto consular. Tendo-lhe sido vedado o consulado de Trieste, foi nomeado para uma cidade portuária, perto de Roma, Civitavecchia. Keetenheuve põe na boca de Stendhal frases que este poderia ter dito a Napoleão, não a Hitler. Mas as situações referidas aplicam-se todas a Hitler.

Contudo, nestas tiradas de Stendhal há traços que revelam algumas atitudes comuns aos seus heróis - uma delas é o que se chamou "beylisme" (do nome próprio de Stendhal, Henri Beyle): o prazer é o grande critério, estético e moral. Stendhal gosta dos espíritos vivos, originais e apaixonados. Por outro lado, o seu amor pela verdade encontra-se aqui patenteado; de facto, Stendhal escolhe como pano de fundo para as histórias dos seus heróis acontecimentos reais.

Colocar na boca de Stendhal um louvor a Hitler é contrariar a própria mundivisão do escritor francês, que defendera a revolução de Napoleão e era inimigo da monarquia de Julho. É certo que o escritor teve muitas vezes atitudes ambíguas, dissimulando as suas próprias ideias para evitar dissabores. Poderemos, assim, ver no louvor de Hitler que Keetenheuve põe na boca de Stendhal um mero jogo de dissimulação.

Em toda esta encenação surge ainda uma citação de um texto de Brecht, a única em toda a trilogia. Trata-se de um verso da canção "Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens", da ópera Dreigroschenoper.

Ja, mach nur einen Plan[46] .

No novo contexto, trata-se da luta entre três altifalantes: o primeiro grita "Planmässig!", o segundo "Plansoll", o terceiro grita o verso acima citado (TH, 94-95). Como o terceiro põe

em causa o primeiro e o segundo, estes unem-se para lhe bater. O primeiro e o segundo lembram os discursos políticos em geral, enquanto o terceiro mostra uma posição céptica, não acredita nos grandes planos dos outros. Por isso, é preciso calar a voz que põe em causa o discurso e a acção públicos: Keetenheuve vê-se como o terceiro altifalante, como alguém que tem que ser calado.

Neste mundo imaginado, Keetenheuve antevê o seu futuro como embaixador pronunciando discursos de cariz político, com os quais não se pode identificar, tal como Stendhal em Civitavecchia.

A nível das outras personagens, as referências intertextuais são muito reduzidas, como é, aliás, reduzido o papel que lhes cabe na economia do romance.

Como passageiro no mesmo comboio que Keetenheuve utiliza está o político Von Timborn, que se torna perspectivador durante escasso tempo. Imagina-se numa embaixada e no seu discurso interior surge a seguinte reflexão:

> Das Tor nach Indien war geöffnet. Alexander tötete den Freund mit dem Speer (TH, 41),

o que remete o leitor para Der Neue Advokat, de Kafka. O paralelismo reside mais no aspecto formal do que no semântico, dado que a primeira frase no texto de Koeppen surge como o inverso da frase do hipotexto:

> Schon damals waren Indiens Tor unerreichbar[47].

"Indien" refere-se nos dois textos a coisas diferentes: no texto de Kafka, a Índia só diegeticamente corresponde ao território geográfico (através de uma situação histórica referida, a de Alexandre o Grande e seu pai Filipe): a Índia representa sobretudo uma meta a atingir, uma finalidade, um ideal que se tornou inacessível, nem mesmo se sabendo se já foi algum dia atingido[48]. Para Timborn,

a Índia representa novos postos, e estes estão-lhe abertos com a nova situação, após ter passado pelas cadeias de Nürnberg (TH, 40). O texto de Kafka é marcado pela negatividade (expressa a nível lexical pelos lexemas "niemand", "unerreichbar"). Pelo contrário, para Timborn a situação é positiva ("geöffnet").

Quanto à segunda frase, ambas referem uma situação idêntica. No texto kafkiano não é dito que Alexandre mata um amigo com a espada: em vez de "Alexander" surge "manche" (que pode ou não incluir Alexandre). Se for necessário, também von Timborn passará mesmo por cima de amigos para chegar à "Índia". São ainda referidos pelo narrador, na perspectiva da personagem Korodin, os escritos de Bernanos e Bloy que o deputado leu e que o influenciaram (TH, 48). Bloy, levado por circunstâncias da própria vida, foi um acusador virulento do clero, mas sob uma perspectiva de fé muito grande e de solidariedade com os pobres e oprimidos. Bernanos foi influenciado por Bloy e lutou também por uma renovação espiritual do catolicismo. O narrador corrige a perspectiva da personagem: de facto, os padres-operários não leram nem Journal d'un curé de campagne, de Bernanos, nem os escritos de Bloy. Por outro lado, e completando a observação de Korodin, o narrador marca a posição da Igreja oficial face a essa actividade dos padres-operários, que reprova. O bispo, amigo de Korodin, não se sente atingido por Bernanos (TH, 49). No fundo, o narrador critica a Igreja por não reconhecer valor àquilo que, dentro do seu seio, escapa ao seu controle.

Como conclusão da análise das relações transtextuais neste romance, poderemos afirmar que Keetenheuve é o principal responsável por essas relações, que se situam sobretudo no campo da alusão, e por vezes, da citação. Quando cita, o hipotexto parece surgir

isolado do seu contexto original, servindo como suporte literário referencial de uma determinada ideia.

A quantidade de relações transtextuais aponta para um diálogo permanente entre Keetenheuve (e também o narrador) e o mundo literário. Esse diálogo tem também como função o relativizar aquilo que observa e que caracteriza precisamente através de textos-outros, atenuando contornos, introduzindo um factor de insegurança que ele nota não existir nos seus contemporâneos, o que os leva a tomadas de posição que Keetenheuve vê como negativas. Por outro lado, o seu intensivo diálogo com a literatura vai causar um mais difícil diálogo com a realidade.

No discurso do narrador notam-se relações transtextuais com a mesma função das de Keetenheuve, mas que, por vezes, surgem como demasiado formais e artificiais, o que dificulta o verdadeiro diálogo. O hipotexto surge mais como suporte material do que semântico.

7.1.3. DER TOD IN ROM

TR é dos três romances o mais pobre no que diz respeito a relações transtextuais literárias, o que se justifica pelo tipo de personagens em cena. A personagem-artista é um músico, não está ligado à literatura como Philipp e Keetenheuve. Apesar disso, é ele que mais referências faz a textos e autores literários.

As ligações mais evidentes são com Der Tod in Venedig, de Thomas Mann. Já analisámos a relação transtextual entre os dois textos quando focámos o homo-erotismo e a figura do narrador naquele romance. O título cria algumas expectativas ao leitor conhecedor do hipotexto, que é, aliás, citado em epígrafe. Até certo ponto, pode ler-se este romance como uma paródia da novela de Mann, so

bretudo no aspecto da relação homo-erótica, mas também quanto à posição do artista face à realidade[50].

Na análise anteriormente feita ficou claro que Aschenbach e Siegfried, apesar das suas diferenças, têm alguns pontos em comum, que aqui recordamos: ambos são artistas, sentem uma atracção pelo "Phaidros", pela Itália, por Platão e têm uma relação difícil com a burguesia materialista e sem interesses espirituais[51]. Alguns pontos da sintagmática narrativa de ambos os textos têm paralelos: a acção decorre em Itália; ambas as personagens sentem-se atraídas por um belo jovem; ambas referem textos de Platão; ambas vão arranjar-se ao barbeiro; em ambos os textos há uma morte. A função destes momentos é, contudo, diferente nos dois textos - mas o hipotexto é sempre mantido no campo referencial do hipertexto.

Mas não é só entre o romance de Koeppen e a novela de Mann que é possível estabelecer relações. A personagem de Siegfried tem também, segundo Bo Ullman, alguns traços de Adrian Leverkühn, do Doktor Faustus, de Thomas Mann[52]. Um dos traços notados por aquele estudioso é o facto de estas duas figuras centrais serem compositores dodecafónicos. As músicas de ambos são vistas por Ullman como "verhängnisvoll repräsentativ und zeit-symbolisch"[53]; o desenho do maestro Kürenberg tem paralelos com o de Saul Fitelberg[54]. Enquanto a Ilse, no concerto ("ein deutscher Mystiker" "Pestprozession", "Nebelunheimlichkeit" TR, 144), a música de Siegfried faz lembrar a atmosfera dos flageladores da Idade Média na cidade natal de Leverkühn, a reacção de Adolf, como nota Ullman ("Kein Lied an die Freude zwar", TR, 147) tem reminiscências da última obra de Leverkühn, que é referida como a anulação da ode à alegria da "Nona Sinfonia" de Beethoven:

... es ist gleichsam der umgekehrte Weg des

> Liedes an die Freude, das kongeniale Negativ jenes Uberganges der Symphonie in den Vokal-Jubel, es ist die Zurücknahme[55].

De facto, nem a música de Adrian Leverkühn, sobretudo a sua cantata sinfónica "Dr. Fausti Weheklag", nem a música de Siegfried, sem título, tocada em Roma, servem "to glorify man and his deeds, as the praiseworthy deeds become fewer in number, and the antithetical barbarism increases, and has also lost faith in its own capacity to affect or change man and his destiny", nas palavras de Craven[56]. A obra de Leverkühn é a sua obra final, é o grande lamento ("Klage des Höllenssohns, die furchtbarste Menschen-und Gotteslage..."[57]. A de Siegfried é da fase quase inicial da sua carreira, ainda tem um vasto caminho à sua frente. Thomas Mann fecha o trajecto do compositor (como já o fizera ao do escritor Aschenbach), Koeppen, pelo contrário, mantém-no aberto.

Também outra personagem recebe traços de uma figura literária: trata-se de Dietrich Pfaffrath, que tem paralelos com Diedrich Hessling, de Der Untertan, de Heinrich Mann, como já referimos na análise dessa personagem. O traço mais saliente, além do nome, é a submissão ao poder e o espírito carreirista.

Apesar de não estar directamente ligado à literatura, o músico Siegfried tem em comum com as outras personagens-artistas da trilogia o facto de relacionar muitas vezes as suas vivências com acontecimentos literários, com obras lidas ou com autores que conhece. Lera em Hemingway que em Itália se bebe Grappa; por isso, quer ter a mesma sensação e bebe: mas sabe-lhe tão mal que se lembra das bebidas falsificadas logo a seguir à guerra (TR, 12 e 174).

Observando a rua enquanto bebe, vê uma mulher que faz contrabando de cigarros; imediatamente liga-a à imagem bíblica do bezerro de ouro (TR, 12 referindo-se a Êxodo, 32, 1-6). Siegfried

acha que a mulher seria capaz de adorar esse bezerro, que representa a riqueza. Ainda voltará a recordar a Bíblia a propósito da Fontana di Trevi, uma autêntica torre de Babel, tantas são as línguas normalmente aí faladas (TR, 78, o texto bíblico referido é Génesis 11, 1-9). Babel não é uma ameaça para Siegfried (como era no texto original), a ameaça reside na presença do grupo alemão, imbuído de um espírito nacionalista, como ele depreende da canção "Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum".

Quando Siegfried vê o carro de Judejahn, sem saber ainda quem ele era, vê logo que ele nunca poderia transportar o herói homérico Ulisses (TR, 15).

Siegfried lera muito: durante o período do nacional-socialismo conseguira roubar alguns livros dos que tinham sido apreendidos aos judeus Aufhäuser, pais de Ilse Kürenberg. Entre esses livros contavam-se obras dos clássicos e românticos, do naturalismo, dos irmãos Mann, de Hofmannsthal, de Rilke, dos expressionistas, de Kafka e também revistas como Blätter für die Kunst e Neue Rundschau (TR, 47). Um grande leque de produções literárias, apontando para um homem culto: mas é precisamente esse homem culto, o judeu Aufhäuser, que é preso e morto por aqueles que desejavam, como Judejahn afirma:

> Aus Weimar kam nie Gutes (TR, 27)[58] e
>
> Eine Epoche ohne Goethe (TR, 38).

Passando pela Piazza del Popolo, Siegfried lembra-se de Goethe, que também por ali passara, assim como pela Portale Flaminio (TR, 153).

Aquando de uma discussão com Adolf, sente-se como Caliban, da peça The Tempest, de Shakespeare (TR, 123). Apesar de proferir esta comparação perante um espelho, é evidente que não se trata de uma semelhança física, mas da rudeza interior que ele sente por

ter reagido daquela maneira com o primo.

Siegfried ainda referirá duas figuras literárias: Fedro e Petrónio.

O que provocou a ligação ao Fedro (de Platão) foi o facto de Adolf ter dito algumas palavras gregas, que aprendera no seminário (TR, 163). O Fedro tematiza o amor, o assunto da conversa entre Siegfried e Adolf. As palavras gregas sobre o amor entram, implicitamente, em conflito com as que Adolf aprendeu no seminário católico, espelhando, por isso, a moral daquela religião e a de Platão, tal como são interpretadas pela personagem. Na mesma linha, poderíamos situar a sequência onde Siegfried abandona Adolf e Laura para se dirigir ao "Albergo di giorno", junto à estação, onde vai ao barbeiro (TR, 174). Aí sonha ser Petrónio, falando num banho público com sábios e com rapazes e lembra-se da morte desse poeta romano, autor do Satyrikon, ordenada por Nero, num banquete.

Poucas mais referências literárias encontramos neste romance. Friedrich Wilhelm Pfaffrath, na sequência do quarto do cunhado, onde este mostra a fotografia do filho publicada num jornal romano acha que essa fotografia ficaria bem junto à edição de Goethe que possui (TR, 101), isto é, a arte surge como desfuncionalizada, como objecto de decoração.

Judejahn, por seu lado, refere apenas Karl May nas muitas tiradas de que é perspectivador (TR, 39), além do livro "Sünde wider das Blut", de Artur Dinter (TR, 157), o que aponta para o seu baixo nível cultural.

Judejahn é ligado pelo narrador a Wallenstein (TR, 69): referindo-se às constelações, nas quais a personagem de Schiller acreditava, o narrador modifica o sentido do lexema "constelação", que aqui aponta para um grupo sócio-político. Assim, trata-se de uma relação por oposição implícita.

Como acabamos de ver, este romance é o mais pobre da trilogia quanto a relações intertextuais literárias. A personagem principal é um músico, com menor relação com a literatura do que Philipp ou Keetenheuve. A ausência de referências por parte das outras personagens é significativa: elas nada ligam à literatura; esse vazio caracteriza-as de maneira negativa.

7.1.4. CONCLUSÃO

Após termos analisado as referências intertextuais explícitas em cada um dos romances, é tempo de fazer uma sucinta conclusão.

São referidos 68 autores e obras literárias (alusões, citações de títulos e partes de obras, sempre muito curtas). 41 são só referidos numa única situação diegética e 4 são referidos várias vezes mas num só romance. Estes autores/obras não estão "topicalizados"[59] na consciência do autor abstracto.

O autor mais referido é Goethe: nos três romances é referido em 22 situações. Segue-se a Bíblia em 8, Thomas Mann em 7, Kafka em 6, Shakespeare em 4, Schiller e Karl May em 3. Outros são só referidos em dois romances: Der Ring der Nibelungen e Wagner em 7 situações, Baudelaire e Hemingway 6, Hofmannsthal 4, George, Kierkegaard, Proust e Homero em 3, Rimbaud, Heidegger, Rilke, Vergílio e Platão em 2.

É de notar que não são referidos autores do pós-guerra. Thomas Mann, Heidegger, Ernst JÜnger, Brecht, Benn, Sartre, Bernanos, Gide, Cocteau, Zuckmayer, Cummings, Hemingway, Faulkner, O'Neill, T. Wilder, Santayana, eram autores que estavam no fim da sua carreira ou tinham falecido recentemente (de autores recentes não há a menor referência). São autores que Koep-

pen conhece como leitor de uma geração anterior à das personagens e projecta essas experiências de leitura em personagens, cuja idade poderia implicar a referência a outros valores mais recentes da literatura mundial[60].

Não deixa de ser também curioso observar que os autores que o influenciaram na escrita destes romances não aparecem referidos directamente nenhuma vez: Joyce, Döblin, Dos Passos (no que respeita à construção dos romances e à técnica da montagem).

Vemos assim que as referências literárias feitas, na sua maior parte, pelas personagens são testemunho de uma concepção literária da vida, como se os heróis vivessem a vida não como algo real, mas como, nas palavras de Erlach, um "Abklatsch von Literatur"[61]. É como se a vida tivesse como coordenadas a literatura e não a realidade. De facto, quanto mais próximo está o narrador da personagem, mais esta refere "textos" literários e quanto mais distanciado, menos referências literárias são utilizadas.

As alusões e citações são, como se viu, de reduzida dimensão. Mas "basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. Torna-se significante, sem deixar de ser significado", como diz Jenny[62]. À volta da alusão cria-se um ponto vazio a preencher pelo leitor: a grande quantidade de referências intertextuais dificulta a sua tarefa.

Por isso, como já afirmámos, a trilogia exige um leitor com uma relativa competência de leitura literária, para conseguir apreender toda a carga de significação investida nos textos.

Tal como as vivências literárias dificultam a comunicação das personagens que as "vivem", também o seu excessivo peso na trilogia dificulta a comunicação entre o texto e o leitor - mas não a impossibilita.

7.2. PREFIGURAÇÕES - RECORRÊNCIAS TRANSTEXTUAIS DO MITO

Neste subcapítulo abordaremos um outro tipo de texto pré-figurado utilizado por Koeppen: o mito. Em Koeppen, a utilização do mito é uma forma transtextual literária, porque o tipo de mito que ele utiliza é essencialmente o veiculado através de textos literários. É a utilização de "schon Bekanntes, Vor-Geschriebenes"[63]. Mas o mito tem uma função diferente da transtextualidade puramente literária, precisamente por serem os porta-vozes dos mitos que alimentam a consciência colectiva desde há milénios. O modo como Koeppen utiliza o mito está relacionado, como veremos, com as estratégias gerais dos romances: os mitos não aparecem isolados, mas como elementos de um discurso crítico sobre o modo de viver na jovem R.F.A.[64].

O mito em geral pode ser considerado como pertencendo a dois campos diversos: o clássico, pré-figurado, normalmente veiculado pela literatura, e o que se vai formando a partir de determinadas personalidades ou acontecimentos da vida real; tanto um como o outro têm pontos em comum: o facto de ambos serem objectos de narrativa e de serem falas com um máximo de não-relacionalidade e um máximo de discurso dilemático, para utilizarmos as definições de Durand[65].

Os mitos, na primeira acepção, são narrações ou efabulações de determinados povos, centrados em figuras sobrenaturais[66]. Na civilização ocidental, este tipo de mitos provém sobretudo do mundo da antiguidade clássica greco-romana e do mundo germânico. Estes mitos são histórias, fábulas construídas para explicar determinados fenómenos da natureza para que não se encontraram respostas racionais. Têm assim um carácter de parábola[67]. São constituídos por núcleos de sentido que são estáveis, "para além de todas as metamorfoses", como João Barrento

refere a propósito do mito de Fausto[68]. Neste sentido, os mitos não são eternos, têm a sua origem na história, são, como diz Barthes, "uma fala escolhida pela história"[69]. As circunstâncias que levam a essa escolha, à sua actualização e modificação são históricas e sociais. Barthes refere justamente a capacidade de os mitos se alterarem ou mesmo se desfazerem,novas condicionantes podem originar a sua mudança ou a sua supressão, ou ainda a criação de novos mitos[70]. "A actualidade dos mitos manifesta-se, assim, nas actualizações concretas e diversificadas - nas metamorfoses - de um núcleo de significação abstracto universal, mas não rigidamente unívoco", como escreve Barrento[71].

Através do mito e das histórias que o formam o homem é confrontado "mit sich selbst, mit seiner Vergangenheit, seinen Zielen, seinen Wünschen, Ängsten, Hoffnungen...", como afirma Breuel[72].

A sociedade moderna, altamente tecnocratizada, tende a esquecer o passado, a história. O homem de hoje pensa analiticamente, o que o leva a recusar o mito por este ser essencialmente analógico. Com o desaparecimento do mito desaparece também algo do património cultural do homem.

A literatura tem sido um dos bastiões que mantêm os mitos vivos, protestando desse modo contra a sociedade tecnocrática, que tende a ignorá-los. Mas também a própria literatura contrói os seus próprios mitos, aquilo que C. L. Lewis denomina de histórias com qualidades míticas, como o The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, de Robert Louis Stevenson ou Das Schloss, de Kafka[73].

Em qualquer dos tipos de mitos, os "clássicos" e os formados a partir de figuras históricas ou literárias, encontramos um traço comum: "... os mitos, porém,como os seus textos, são pretextos (...). Dos mitos tira-se o que neles se investe, ou seja nós próprios, os nossos fantasmas e as nossas ideologias", como diz

Barrento[74].

Consideraremos na trilogia de Koeppen apenas a presença dos mitos básicos, dos mitos "mitológicos", daquelas histórias que pretendem analogicamente falar de problemas que dizem respeito ao homem. Não teremos em conta neste capítulo os mitos "míticos" que se vão formando ao longo do tempo e que fazem parte da consciência colectiva: alguns desses mitos já foram referidos ao longo da análise dos romances, como o mito da família como sustentáculo da sociedade, o mito da traição, o mito do consumo, o mito de Hitler, etc. Mas, em si, não formam "histórias" completas, não servem de pré-textos[75] a outros textos.

Como já acontecera com os textos literários, Koeppen utiliza sobretudo a alusão, quer através da mera referência ao mito, quer através da utilização de uma sequência narrativa de um ou outro mito. Também aqui, o leitor é chamado a estabelecer as relações entre o texto e os mitos, não havendo instruções explícitas por parte do autor.

O mito funciona como totalidade e não de forma atomizada[76]. Sendo assim, o mito surge, mesmo que só através da alusão, como um texto completo, o fragmento aponta para o todo.

Depois de uma apresentação geral das principais alusões e referências mitológicas utilizadas na trilogia, faremos uma análise da sua utilização em cada um dos romances.

Uma rápida visão estatística sobre a utilização do mito permitir-nos-á aferir da sua importância:

- 8 referências gerais aos deuses e à Antiguidade Clássica (TG e TR)
- 4 referências gerais à mitologia nórdica (TH e TR)
- 59 referências a deuses, figuras e situações mitológicas:

- 38 do mundo grego
- 12 do mundo romano
- 8 do mundo nórdico
- 1 do mundo egípcio

Destas, 3 do mundo greco-romano surgem nos três romances, 14 em dois romances e 42 num só romance. A sua distribuição pelos romances torna-se visível através do seguinte quadro:

Origem do mito referido	TG	TH	TR
Deuses greco-romanos (geral)	2	-	6
Grécia	16	13	19
Roma	6	4	10
Regiões Nórdicas	-	8	5
Egipto	1	-	-
	25	25	40

Estes números referem-se aos mitos aludidos e citados; alguns aparecem mais do que uma vez em cada romance, o que aumenta o número total de referências mitológicas.

As figuras mitológicas greco-romanas que são referidas nos três romances apontam para o mesmo tema: a História como um ciclo de guerras: são elas Clio, a deusa da História, e Marte, deus da guerra (TG, 101; TH, 24; TR, 69; resp. TG, 17; TH, 17, 161; TR, 15, 69), sempre acompanhadas das Erínias (TG, 15; TH, 174; TR, 133, 140 e sob o nome de Fúrias, TG, 34). Estas referências acentuam um conceito universal de História, imanente à trilogia, pois pertencem a mitos que são, por definição, supra-históricos.

As figuras que aparecem em mais do que um romance têm geralmente como função marcar negativamente aquilo a que surgem ligadas. Já referimos as Lémures no capítulo anterior, mas é de mencionar também Mercúrio, deus do trânsito e do comércio (TG, 101;

TR, 69), Pã, causador do pânico (TG, 24; TR, 121), Plutão, deus do submundo (TG, 85; TR, 15), Medusa, uma das três Górgones (TH, 109; TR, 127), a Hidra das nove cabeças (TG, 140; TR, 40) e ainda Pandora e a sua caixa (TH, 161; TR, 104); todos contribuem para uma caracterização negativa da sociedade presente. As referências com sinal positivo têm um peso reduzido, sobretudo por aparecerem, por vezes, de modo ambíguo. Positivo só Apolo, deus da sabedoria (TH, 41; TR, 7); e quer como positivo quer como negativo as vítimas dos deuses Ifigénia (TG, 31, 205; TH, 106) e Ícaro (TG, 120; TR, 147).

Do domínio nórdico, há referências negativas às Nornas, que tecem o destino e que habitam por baixo do carvalho Yggdrasil (TH, 44; TR, 86). Este campo é visto através da recepção criativa que Wagner fez dele.

7.2.1. TAUBEN IM GRAS

Neste romance predominam os mitos da Antiguidade Clássica. A personagem que mais referencia mitos e que é mais caracterizada através deles é Emilia. Philipp vê-a como uma Fúria (TG, 34), quando está como "Mr. Hyde", e como uma Hidra, não deixando de mencionar a linha narrativa do mito ("Herkules schlug die Hydra", TG, 140). O motivo das nove cabeças, que passam aqui a 365, é utilizado para caracterizar a luta diária de Emilia contra a pobreza: mas o ameaçador da figura mitológica é transferido para a sociedade, que, tal como Hércules, corta as cabeças de Hidra/Emilia.

Emilia vê-se como Ifigénia no altar do sacrifício (TG, 31): ela sente-se simultaneamente a vítima, mas também a sacerdotisa. Em vazio fica a questão de saber quem é o Agamemnon que sacrificou Emilia e quem será a Artemisa que a irá salvar. Por outro lado, Emilia refere que ainda não chegou a hora de atravessar o rio Estige (TG, 86), a sua herança permite-lhe adiar esse passo. Mas,

por outro lado, ela sente-se ligada a Plutão (TG, 85). Deste modo, a insegurança de Emilia (ela nem se encontra no reino dos vivos nem no dos mortos) encontra a sua expressão num conjunto de referências mitológicas. A estas junta-se a referência ao Centauro (TG, 202): o ponto de partida é um quadro, que ela interpreta como estando a troçar dela. Da figura representada no quadro, a personagem passa para a comparação da sua situação com a da narrativa mitológica. Os centauros eram conhecidos pela sua atracção pelas mulheres; Philipp teria sido como um Centauro que a desviara da linha a que ela estava destinada, a da riqueza (como um rapto de Emilia por parte de Philipp) tal como os Centauros na festa de casamento de Pirítoo, em que um deles tentou mesmo raptar a noiva. Mas o mito é aqui referido através de várias leituras: é a imagem copiada de outra imagem, em Pompeia, onde o mito grego é transposto para a mitologia romana. Por isso, o mito perde aqui a sua força. Esta imagem é vista por Emilia como "ausdruckslos".

Philipp, por seu lado, vê o seu tempo dominado pelas Erínias (TG, 15), mas neste contexto há uma bagatelização do mito: a personagem utiliza-o para caracterizar o tempo atmosférico!

Já nos referimos à ligação de Odysseus ao mito de Ulisses[77]: o seu trajecto é uma paródia do trajecto de Ulisses. O narrador informa-nos, de modo bastante forçado, que a relação entre Odysseus e Joseph nada tem a ver com Édipo (TG, 28). Susanne surge comparada pelo narrador a figuras do mito homérico:

> Kirke, und die Sirenen, vielleicht Nausikaa (TG, 145, 151, 180, 187, 188, 206, com variações na formulação).

Circe e as Sereias servem assim para a caracterização negativa da figura. Enquanto a linha narrativa do mito de Circe é mantida - depois da "transformação" de Odysseus pelo roubo, Susanne ajuda-o - a linha narrativa das Sereias surge invertida: Odysseus dirige-se

à Sereia, esta não o devora, mas também não se atira ao mar (não tem razões para tal, como no mito). Susanne, através destes mitos, surge como "tentadora"/sedutora e transformadora. Surge uma terceira figura mitológica, com a mesma origem hipotextual: Nausica, introduzida pelo modalisador "vielleicht". A segurança da comparação é relativizada. Nausica ajuda Ulisses a salvar-se, tal como Susanne a Odysseus. A diegese aponta para a ajuda real; então porquê "vielleicht"? O narrador não se quer prender a certezas positivas: o futuro desta relação é incerto, não se sabe se Susanne voltará a ser Circe ou Sereia[78]. Em Susanne encontram-se forças arquetípicas, como se nota na afirmação:

in Susannes Haut steckten uralte Wesen (TG, 145).

Mas o paradoxo que constitui a ligação dos três mitos não é resolvido, mantém-se como tal.

Outros mitos são aludidos para a caracterização de determinados objectos e situações.

Edwin relaciona Munique com a cabeça da Medusa (TG, 100), decapitada por Perseu. A cidade foi castigada, tal como Sodoma, a cidade bíblica, referida pelo Dr. Behude (TG, 24), por ter "olhado" para a terrível Górgone, que neste contexto é Hitler. Edwin vê o seu tempo dominado pelo

Mercurius mit dem gefüllten Beutel

e não pela "verwirrte Klio" (TG, 101). O comércio, ligado ao consumismo, é visto, não só neste romance, como em TH, como uma marca muito negativa do presente narrado.

A visão do artista é apresentada através do mito egípcio da Fénix, por Edwin (TG, 42). Fénix está sempre preparada para ir para a fogueira; mas o mito é abandonado a meio da narração: o passado, que Edwin defende, irá com ele para a fogueira do tempo, mas tal como Fénix, renascerá das chamas. No entanto, para ele, o mo-

mento é o do desaparecimento, o do sem sentido. Os deuses já não têm um grande papel a desempenhar: numa perspectiva duoscópica, Kay e o narrador vêem a Casa da América como

ein kolossales Grabmal der Antike (TG, 204).

A tecnocracia - de que os E.U.A. são vistos como o paradigma - não é mais do que o túmulo do que a antiguidade representa.

O tempo histórico é caracterizado pelo narrador através da referência aos augures (TG, 9, 210). Na velha Roma, os augures liam o futuro através do voo das aves. O narrador lê o futuro através do movimento dos aviões militares. Os augures sorriem (TG, 9) e, no final, serão publicados nos jornais os seus vaticínios (TG, 210). Narrador e augures vêem os aviões, mas têm atitudes opostas: o narrador não esboça o mínimo sorriso, muito pelo contrário. Os augures, contudo, são tão cegos como toda a gente, apesar de "belügen" e "betrügen" os cidadãos (TG, 157).

Outras referências apontam para diferentes aspectos da sociedade: já durante o nacional-socialismo, Orfeu (deus do canto) e Marte (deus da guerra) andaram de mãos dadas (TG, 17). O leitor é levado a pensar na música marcial, nas canções nacionalistas, na utilização abusiva de Wagner, enfim na música como instrumento de guerra. Mas este Orfeu não corresponde às características do Orfeu mitológico. Marte espera; mas o início e o fim do romance apontam para a hipótese de o compasso de espera até uma nova guerra não ser muito longo. Que Orfeu voltará então a aparecer? As pessoas aceitarão, de novo, a união de Marte com Orfeu? O narrador não dá a resposta, mas transmite a sua visão pessimista.

O desaparecimento de Pã, referido pelo Dr. Behude (TG, 24) causou a desorientação de muitos artistas, que precisavam dessa figura dionisíaca. A morte de Pã e a ligação de Orfeu a Marte é uma das causas da dificuldade da produção artística.

7.2.2. DAS TREIBHAUS

Além dos mitos greco-latinos, aparecem neste romance os mitos nórdicos, veiculados por Wagner, que o referenciador principal - Keetenheuve - usa para uma caracterização negativa de personagens e situações.

Já nos referimos no parágrafo anterior à utilização do mito dos Nibelungos e do mito de Fausto. A mitologia nórdica surge também ligada ao nome de Elke - Keetenheuve relaciona esse nome com essa mitologia, utilizada pelos nacional-socialistas para incutir um espírito nacionalista aos alemães.

Keetenheuve identifica-se quatro vezes com Teseu: uma, quando está no parlamento (TH, 112), outras duas, no cinema (TH, 122, 127) e a última, de novo no Parlamento, após a sessão em que discursou (TH, 174). O mito de Teseu[79] surge aqui parodiado. Comum aos dois é o sentido de justiça; ambos sofreram uma grande desilusão com a política; Teseu foi afastado de Atenas, Keetenheuve irá ser afastado da Alemanha[80]. Mas Keetenheuve não é como Teseu, como também não é Fausto, mas somente um Prometeu fraco (TH 190): o seu desejo de justiça tinha-o levado no passado ao exílio e depois aos microfones da BBC e agora dedica-se às lutas parlamentares. Mas estas assemelham-se ao labirinto de Creta. Os corredores do Parlamento são labirínticos, o indivíduo não consegue controlar o que lá se passa. Keetenheuve/Teseu não matou o Minotauro (TH, 127), foge do Parlamento, como já fugira da sala do cinema, ajudada por uma Ariadne cuja única função é indicar os lugares vagos e a saída. As forças arquetípicas do mito estão totalmente ausentes.

A caracterização negativa da política por Keetenheuve surge também através da referência à caixa da Pandora: o deputado gostaria de oferecer a Knurrewahn uma caixa de Marte, uma vez que tam

bém aquele chefe parlamentar favorece a política armamentista oeste-alemã. Ninguém parece aperceber-se de que Clio acaba por estar dominada por Marte. Mas nos dias de hoje ninguém ouve a Cassandra[81]. E depois de uma assembleia plenária do Parlamento, Keetenheuve sente-se perseguido, mas não por qualquer Erínia: já não são necessárias forças mitológicas para a perseguição, as instituições políticas já inventaram os seus substitutos.

Keetenheuve caracteriza diversas personagens por associações mitológicas: Wanowski é vista como uma Trîbade ao serviço do templo de Vesta, deusa do fogo e da família (TH, 10). Mas a função de Wanowski surge dessacralizada: as jovens que ela arranja não são para cumprirem as funções das vestais (TH, 20). É também associada a Príapo, o deus do prazer sensual, mas aqui dado como impotente; é também a Pentesileia gorda e má, o oposto à rainha das Amazonas.

Como vemos, Keetenheuve utiliza as narrativas mitológicas, mas inverte-as para caracterizar a desespiritualização do seu próprio tempo.

7.2.3. DER TOD IN ROM

Neste romance só duas instâncias fazem uso recorrente da mitologia: o narrador e Siegfried.

As outras personagens fazem poucas alusões mitológicas: Judejahn vê os seus inimigos como uma Hidra com milhões de cabeças, já não sendo suficiente um herói para conseguir dominá-la (TR, 40). Eva deseja que o seu marido se junte aos heróis de Walhalla (TR, 28, 133, 135). Adolf vê os pais como Laocoonte e os seus filhos, na praia, envolvidos pela serpente (TR, 135). A comparação não nos parece muito conseguida porque pressupõe um comportamento comparável de Laocoonte e de Judejahn, o que de facto não acontece. Laocoonte

tentara salvar os seus, aconselhando os troianos a não aceitarem o cavalo de madeira. Mas foi castigado pelos deuses, segundo a interpretação dos troianos. O ódio que devorou Laocoonte é exterior à personagem. Ora em Judejahn e Eva o ódio é interior: eles são sujeitos e objectos do seu ódio, do desejo de vingança. O que justifica que uma das "leitwörter" desta sequência seja "Verrat", o que não se coaduna com a figura de Laocoonte, a não ser na perspectiva dos troianos, antes de reconhecerem a verdade. Nesta comparação, Adolf empresta a Laocoonte propriedades que essa figura, de facto, não tinha.

Concentremo-nos na utilização do mito pelo narrador. Na sua introdução expositiva do enquadramento geral da acção, o narrador recorre a várias referências mitológicas greco-romanas.

Roma é ligada aos deuses que outrora a habitaram. Através desta ligação, a oposição "Passado-Presente" percorrerá todo o texto. A evolução é vista como negativa: se no tempo de Rafael (1483-1520) Apolo ainda tinha algum lugar, depois disso deu-se um aburguesamento dos deuses: Danae já não tem preocupações com a sua viagem, faz tudo através de uma agência; e já não precisa de levantar a saia para que possa conceber Perseu, o que tem como consequência o não nascimento do herói que mataria a Medusa. O narrador pergunta por Júpiter e constata que a loba já não pode alimentar Rómulo e Remo.

O narrador caracteriza duas personagens através do mito. Ilse é como uma Euménide, uma Erínia bondosa, mas que não esquece que também é terrível. Em Ilse, este lado terrível de Erínia só surge no sonho, ela quer mantê-lo fora da sua vida. Eva é vista como uma norna (TR, 86), um fantasma nórdico, nebulento (TR, 29) ou ainda como uma Erínia nórdica (TR, 133, 140).

Por sua vez, Siegfried refere vários mitos. Ao pensar em

Roma refere-se ao

Jupiters unergründliches Meer (TR, 48).

É curiosa esta aproximação do céu de Roma ao mar, o que implica que o homem está "versunken", e que por cima dele, numa "blendende Woge", passam "nie von uns gesehene Schiffe". Esta "paisagem" contrasta com a da realidade, aquela que sofre os efeitos da caixa da Pandora, a miséria, o medo, a guerra (TR, 104).

Por outro lado, Siegfried vê os outros também através do mito. Quando avista Judejahn pela primeira vez e não sabendo quem é, liga-o a Plutão e a Marte e recusa-lhe qualquer ligação a Ulisses (TR, 15). Repare-se na caracterização que Siegfried faz dos Pfaffrath e dos Judejahn:

> ... der Judejahn-Pfaffrath-Klingspor-Mief, die Schwestern Klingspor waren unsere Mütter, und das bedeutete ein Jahrhundert nationaler Dummheit (TR, 112)[82];

e quando os vê na sala dos artistas associa-os a Górgones (TR, 151), tal como Ilse Kürenberg os associa a "Feuerkobolde" e "Mordlemuren" (TR, 152). Ilse é vista por Siegfried como Polímnia, uma das nove musas (TR, 94, 104). O mundo da música ligado à mitologia aparece também quando o compositor se encontra junto à Ponte do Santo Anjo com Adolf. Ele está um pouco eufórico após o encontro com "Ganimedes" e após o seu banho no Tibre, e para animar Adolf pede-lhe para imaginar Pã tocando saxofone e Orfeu cantando ao som do banjo (TR, 121), numa actualização do mito. A sua própria música é vista como sendo impregnada pelo orgulho e pela loucura de Ícaro (TR, 147). Mas também imagina os Faunos e as Ninfas rindo-se, ao ver o modo como as pessoas se vestem para ir ao concerto (TR, 176).

Como se deduz desta apresentação, os mitos ainda "vivem" em Siegfried, contrariamente à maioria das outras personagens e figuras da trilogia, que os desfuncionalizam e lhes tiram o seu va-

lor inicial.

7.2.4. A FUNÇÃO DO MITO NA TRILOGIA

Vimos que muitos mitos são referidos ao longo desta trilogia. Independentemente da sua utilização e da sua transformação, o núcleo do mito referido mantém-se inalterado, como hipotexto que é. Mas perde uma das suas funções: o mito não traz soluções, à sua volta surge um vazio, para cujo preenchimento pelo leitor o texto não fornece muitas instruções[83].

Wieckenberg nota que a mera referência não tem a força do mito, mas, pelo menos, fica a sua presença[84]. Muitos dos mitos surgem parodiados, as narrativas mitológicas são alteradas. Desse modo, o núcleo do mito e a sua transformação surgem como dois textos em confronto. Compete ao leitor unir, se o conseguir, os horizontes dos dois textos.

Alguns críticos têm visto na utilização do mito uma tendência ahistoricista de Koeppen[85]. Esta tendência é um facto e já nos referimos a ela noutros capítulos. Desaparecem as forças arquetípicas dos mitos do passado. Mas nunca deixam de ser um termo de comparação entre o mundo do passado e o mundo do presente, que sufoca o mito. Não interessa à sociedade do presente um sistema que responda, como os mitos, aos problemas do homem, porque as respostas seriam forçosamente contra a sociedade. Deste modo, o mito aponta para uma visão histórica, concreta, ou melhor, para uma tensão dialética entre o ahistórico e o histórico, o que se vê também em muitos outros aspectos dos romances.

A utilização de fragmentos de mitos(e não do mito na sua totalidade) tem a sua correspondência no mundo contemporâneo: tudo é visto de um modo fragmentário, atomizado, desligado de uma mundivisão total. Assim, o próprio modo como a referência mitológica é

apresentada acaba por ser uma crítica ao presente histórico, que fomenta uma atomização da realidade. A mistura de mitos, a sua inversão, a sua atomização dão, desse modo, uma impressão de caos, de incerteza, de insegurança; nem o mito escapa à sua destruição pelas forças do presente. Neste sentido, o tratamento do mito na trilogia além de apontar para o ahistoricismo, para certas constantes invariáveis que percorrem a história humana, adquire também uma certa dimensão de crítica concreta pelo modo como o mito é destruído, desfuncionalizado[86]. Através das diferentes perspectivas, o mito surge como uma das várias linguagens históricas que perderam o seu sentido; - assim, podem ser utilizados fragmentariamente, como qualquer outra linguagem, uma vez que nada aparece como uma totalidade.

Isto não permite ver a obra de Koeppen como uma obra imbuida de conservatismo mitológico[87] ou de fatalismo mítico[88]. A utilização do mito é um modo de mostrar, de modo resignado, como o homem destrói o que ele próprio construiu e como ele foge de si próprio.

Poder-se-á criticar um certo artificialismo na utilização do mito por Koeppen, como, aliás, também de algumas prefigurações literárias. Este artificialismo dificulta o diálogo transtextual, sobretudo quando a base da utilização do hipotexto mitológico é quase só de carácter formal. Mas ele faz parte do discurso de resistência de Koeppen. Através dele mostra o que a sociedade destruiu e leva o leitor a reconstruir a sintagmática do mito através do fragmento desfuncionalizado.

NOTAS

1 - Jenny, 1979, p. 14.

2 - Genette, 1982, pp. 7-12. Não englobaremos as relações metatextuais, por não serem importantes no nosso objecto de análise.

3 - Cf. Uske, 1984, p. 135.

4 - Cf. Genette, 1982, p. 11.

5 - Topia, 1979, p. 175.

6 - Herman Meyer apud Durzak, 1973, p. 175.

7 - Segundo Topia, 1979, p. 142, esta é a função tradicional da alusão.

8 - Cf. Jenny, 1979, p. 35.

9 - Limitar-nos-emos à "Belletristik", praticamente o único tipo de literatura referido por Koeppen, exceptuando as alusões às leituras da Sra. Behrend e da filha da porteira. Estes tipos de literatura pertencem a sistemas diferenciados, pelo que não serão englobados na nossa análise. Cf. Rosenberg: "Mass literature and elite literature, then, may be seen as two different systems, each with its own organizations and institutions for the production, distribution and consumption of its own type of literary products" (1983, p. 11). Os títulos de jornais foram já anteriormente analisados; também eles formam um diálogo com textos-primeiros, mas não são de carácter literário.

10 - Vd. Blume, 1954, pp. 110-112.

11 - Ibidem, p. 117.

12 - É de notar que Keetenheuve traduz um poema deste ciclo.

13 - In G. Benn, 1975, p. 57. Note-se que no texto de Koeppen aparece "dunkele-süsse" e não "dunkle süsse", como no texto benniano. O hífen justifica-se pela prática gráfica deste romance, onde muitas citações intertextuais são marcadas desse modo, ganhando assim uma autonomia quer em relação ao hipotexto quer em relação ao hipertexto.

14 - Do poema "Gott und Welt", in Urworte-Orphisch, in J. W. Goethe, Werke, Band 4 - Gedichte und Epen, Hoffmann und Campe, ²1960, p. 191.

15 - Cf. o poema em "Von der Pilgerschaft", do Das Stundenbuch, in R. M. Rilke, Sämtliche Werke (Band 1), Frankfurt/M, 1970, pp. 323-4:

'Manchmal steht einer auf beim Abendbrot/und geht hinaus und geht und geht und geht, -/weil eine Kirche wo im Osten steht".

16 - Craven vê em Philipp "shades of Hans Castorp, a deep, subconscious yearning for the illusions of childhood, or what the fantasy could salvage to them" (1982, p. 197).

17 - Vd. Stefan George, Werke. Ausgaben in 2 Bänden, München e Düsseldorf, 1958, pp. 233-4.

18 - Todos os autores norte-americanos nomeados por Kay, excepto George Santayana, são referidos por Koeppen ou em artigos que lhes são dedicados ou noutros artigos.

19 - Dado tratar-se de um romance de 1950, é possível que a sua leitura por parte de Koeppen tenha influenciado o desenho da relação entre Kay e Philipp.

20 - Ullman vê no tratamento desta sequência o motivo de "Sokrates und Alcibiades", de Hölderlin (1974, p. 129). De facto, além da ligação pelo título, poderemos ver um certo paralelismo sobretudo nos últimos dois versos: "Und es neigen die Weisen/Oft am Ende zu schönen sich".

21 - Vd. Lucas, 15, 11-32.

22 - "Der Landarzt", in F. Kafka, Sämtliche Erzählungen, editado por Paul Raabe, Frankfurt/M, Fischer, 1971, p. 128.

23 - Cf. O. Caeiro, 1968, pp. 406 - 407 e 1983, p. 321.

24 - Da 2a. cena do 1º acto. F. Schiller, Schillers Werke in 5 Bänden, Band V, Berlin und Weimar, Aufbau, 1974, p. 407. Cf. Peters, 1977, p. 314.

25 - Quanto a esse tipo de discurso, cf. Todorov/Bakthine, 1981, p. 110.

26 - In F. Kafka, Sämtliche Erzählungen, Frankfurt/M, Fischer, 1971, p. 32.

27 - Cf. Ullman, 1974, p. 129. Koch critica Koeppen pela utilização pouco criteriosa de clichés literários, tirados de Wahlverwandschaften de Goethe e do poema "Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht" de Stadler (1973, p. 102).

28 - Goethe, Faust, Hamburg, Wegner, 1968, pp. 145, 346-349.

29 - F. Kafka, Der Prozess, Frankfurt/M, Fischer, 1982, p. 7.

30 - Id., "Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg", in F. K. Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass, editado por Max Brod, Frankfurt/M, Fischer, 1980, p. 30.

31 - Id. Briefe 1902-1924, editado por Max Brod, Frankfurt/M, 1975, p. 398. Poderemos aqui referir Koeppen, que, em Jugend escreve: "Wir sind von Anbeginn verurteilt" (JU, 68), o que remete para Der Prozess e outros textos não literários de Kafka.

32 - Id., Der Prozess, Frankfurt/M, Fischer, 1982, p. 183.

33 - Koeppen referirá um desses textos, em "Ein Fetzen von der Stierhaut", de Nach Russland und anderswohin: "Swift empfahl eine solche Verwertung der Säuglinge zur Linderung der Armut", referindo-se ao tratamento destes como dos leitões'. (W. K., Gesammelte Werke, 4, p. 47).

34 - F. Hölderlin, Werke und Briefe, Bd. 1, Frankfurt/M, Insel, 1969, pp. 134-35.

35 - Keetenheuve interpreta "Fahnen" como bandeiras utilizando assim a semelhança do significante. Paulo Quintela, na sua primeira tradução de 1945, também traduz por "bandeiras". Contudo, na segunda edição, de 1959, traduz por catavento, seguindo as interpretações de Lachmann e Bertaux (cf. 1a. edição, de 1945, p. 203, e 2a. edição, 1959 p. 252).

36 - Esta dança dos anos 50 já surgira referida em TG, através do rádio de Odysseus (TG, 151).

37 - Não concordamos totalmente com E. Schütz (1981, p. 77), quando defende que Koeppen faz surgir caricatural e denunciadoramente um pintor de uma paisagem alemã. A perspectiva é claramente a da personagem, que naquele momento, quase no final do romance, já surge ao leitor como não sendo digna de confiança.

38 - Johann Karl Musäus (1735-1787), conhecido sobretudo pelas suas lendas e pela sua posição contra os excessos da moda.

39 - Sem efeito.

40 - Cummings distinguia o público entre os indivíduos representados pelo "You" e pelo "I".dos "most people", com os quais ele nada quer ter. Poderemos adaptar esta posição a Keetenheuve, também ele não é como os "most people" políticos, até lê poesia (cf. introdução à obra de Cummings in Cummings, 1975).

41 - Vd. E. E. Cummings, A Selection of poems, com uma introdução de Horace Gregory, New York, A Harvest book, 1975.

42 - Schütz, 1981 b), p. 79.

43 - C. Baudelaire, Les fleurs du mal, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 99.

44 - Cf. E. Schütz, 1981a, p. 80.

45 - Em Kallocain, Boye divide o mundo em dois estados: o Estado Mundial ("Weltstaat", na tradução alemã) e o Estado Universal ("Universalstaat"). Ambos se encontram em guerra pelo controle total da humanidade. No Estado Mundial, onde decorre a acção, todos os cidadãos pertencem ao serviço militar vitalício. Quanto ao "Überpiefke", aproxima-nos do "Big Brother", da utopia negativa de Orwell. Ambos os romances tinham sido traduzidos para alemão em 1947 e 1950, respectivamente, o que torna possível que Koeppen os conhecesse e tivesse retirado daí estas ideias. Contudo, Koeppen não refere em artigo nenhum, de modo explícito, nenhum destes autores.

46 - B. Brecht, Die Dreigroschenoper, in Gesammelte Werke 2/Stück 2, Frankfurt/M, 1973, p. 465.

47 - In F. Kafka, Sämtliche Erzählungen, Frankfurt/M, Fischer, 1971, p. 123.

48 - Cf. G. Vilas-Boas, 1984, p. 192.

49 - Koeppen escreve: "Literaten haben ihre unglücklichen Lieben, aber sie sterben nicht an ihnen, die nähren sie" (vd. nota 50).

50 - Koeppen escreveu dois artigos sobre a novela de Mann: "Die Be-

schwörung der schweren Stunde" e "Die Beschwörung der Liebe", in WK., Gesammelte Werke, 6, 1986, respectivamente p. 194 e 201 (a citação da nota anterior corresponde a esta página).

51 - Gunn limita demasiado as relações entre os dois textos, vendo a semelhança apenas no facto de dois alemães se encontrarem em Itália. Cita Love, onde esta estudiosa defende que a intenção de Koeppen é salientar as diferenças entre as obras (Gunn, 1983, p. 136). Thomas/van der Will vêem que Koeppen parodia em certos pontos o texto de Mann (1969, p. 47) e Koch refere-se a uma ligação irónica entre os dois textos (1973, p. 104).

52 - Cf. B. Ullman, 1974, pp. 128-129.

53 - Ibidem, p. 129.

54 - Cf. T. Mann, Doktor Faustus, cap. 37. Fitelberg promete levar Leverkühn a todos os sítios, e arranjar-lhe orquestras e solistas.

55 - Id. ibidem, p. 489 (Frankfurt/M, Fischer TB, 1975).

56 - In S. Craven, 1982, p. 262.

57 - T. Mann, Doktor Faustus, 1975, pp. 484, 485, 487.

58 - Esta posição de Judejahn relativamente a Goethe corresponde à do nacional-socialismo. Do autor de Weimar só tentaram aproveitar a primeira parte do Faust, sobretudo pela importância aí concedida à acção e à aspiração ilimitada. O resto era-lhe sus

peito, pelo que, depois da tomada do poder, Goethe foi sendo substituído por Wagner, e Fausto por Siegfried (cf. João Barrento, 1984, pp. 204, 212, 213).

59 - Segundo Rosengren, 1968, p. 27: "If the mentions of a given writer could be used as an indicator of the topicality or sucess...". Limitamos aqui o uso de "topicalização" a um indivíduo e não a um determinado período literário, como é o caso de Rosengren.

60 - Koeppen escreveu várias dezenas de artigos sobre autores para revistas e jornais. Dos autores referidos na trilogia, por exemplo, escreveu sobre Hemingway, Thomas Mann, Schiller, Rilke, Kafka, Proust, Wilde, Flaubert, Benn, Gide, Heine, Stein, Musil, Kleist George, Faulkner. Numa entrevista de 18.04.1980, Koeppen responde à pergunta de quem é o seu herói preferido e refere Karl, do romance Amerika, de Kafka. Como líricos prefere Baudelaire, Rimbaud e Goethe. E como heroína, Ofélia. Como se vê, são autores e uma figura literária "topicalizados" na trilogia (vd. Buchholz, 1982, p. 183).

61 - Erlach, 1973, p. 121. Este estudioso cita na mesma página Hans Mayer: "Inmer wieder erlebt Koeppen (...) die Lebensvorgänge als Plagiate nach vorher geschaffener Kunst und Literatur".

62 - Jenny, 1979, p. 22.

63 - Cf. Eisele, 1984, pp. 206-7.

64 - Numa entrevista Koeppen afirma: "Ich glaube an die Realität

der Mythologie" (In Arnold, 1975, p. 138). Compare-se com a posição do escritor sueco Torgny Lindgren sobre esta matéria: "... diese Mythen sind Ubersetzungsmuster, die wir anwenden können, um unser eigenes Leben zu verstehen". Volkhard Bode, "Literatur ist wie ein Gespräch", in Sonntag, Berlin, 29.6.86, p. 11.

65 - Vd. Durand, 1983, pp. 10 e 27.

66 - As informações sobre os mitos são baseadas em H. Jensen, 1958 e E. Hamilton, 1979.

67 - Cf. Breuel, 1984, p. 61.

68 - Barrento, 1984, p. 107.

69 - Barthes, 1978, p. 182.

70 - Ibidem, p. 191.

71 - Barrento, 1984, p. 108.

72 - Breuel, 1984, p. 64.

73 - C. S. Lewis, 1966, p. 45.

74 - Barrento, 1984, p. 227.

75 - Surgem várias referências a situações e personagens históricas que, com o decorrer do tempo, se tornaram mitos, ou, pelo

menos, figuras com características míticas: o rei Gambrino (TG, 183), o inventor da cerveja, o Dr. Fausto, a guerra de Tróia. Alguns nomes de personagens apontam também para mitos: Alexander, Philipp, Messalina, Eva, Siegfried.

76 - Cf. Breuel, 1984, p. 70, e Haberkamm, 1975, p. 247: "Die dem Mythosbegriff innewohnende Ganzheitsvorstellung, die keine Teilung durch Alternativen zulässt..."

77 - Segundo Von Hofe e Pfaff, Tauben im Gras roda à volta do mito de Ulisses. De acordo com os autores, tudo faria parte de uma correia interminável (1980, pp. 94-95).

78 - Erlach diz que Susanne tem que cumprir os ditames do mito e por isso não pode abandonar Odysseus (1973, p. 119). Discordamos desta interpretação, pois pressupõe que os mitos são tomados como um todo; ora aqui são tomados mitos que se opõem. Susanne é caracterizada por paradoxos; a sua atitude liberta-se da obrigatoriedade do mito, justamente por ser uma figura paradoxal.

79 - Cf. Van Hofe/Pfaff, 1980, p. 94.

80 - Lindner caracteriza Keetenheuve da seguinte maneira: "Keetenheuve, der der Gorgo ins Gesicht sehen will..." (FR, 15.5.71). O olhar das Górgones tinha um efeito petrificador. Era, por isso, perigoso aproximar-se delas. Keetenheuve quererá, tal como Perseu, vencê-las, para estabelecer a justiça. Só que ele não está armado nem como Perseu nem como Teseu para enfrentar os perigos.

81 - O próprio Koeppen refere várias vezes o seu próprio papel de Cassandra (Cf. eg. Isani, 3.12.1973): "Wer soll sonst in unserer Gesellschaft die Rolle der Kassandra spielen?" A ligação a Cassandra aponta para uma concepção de literatura não directamente intervencionista, mas essencialmente observadora, e ficcionalizando o observado. Dado o modo negativo como o autor percepciona o mundo, não pode deixar de ser um grito, que, como as profecias de Cassandra (incluindo a da destruição de Tróia) não é ouvido, por ser incómodo. Cf. também Mauranges, 1978, p. 251, onde Koeppen responde àquele estudioso: "Ich glaube dass ich als Schriftsteller, wie wohl jeder Schriftsteller, immer eine Kassandra bin, nur hat auf Kassandra niemals jemand gehört".

82 - O contexto aponta para as figuras wagnerianas que surgem no Parsifal. Só que aí as figuras são as "Klingsors Zaubermädchen", enquanto no original elas são "Klingschor". Klingspor é o nome de uma famosa família de tipógrafos, cuja casa em Offenbach se tornou um museu tipográfico. Não é impossível que tivesse havido contaminação dos nomes.

83 - Discordamos de Richner, quando afirma: "Der Mythos des Wolfgang Koeppens hat demnach auch die Funktion, Antwort auf die zahllosen existentiellen Fragen semer Protagonisten zu geben" (1982, pp. 70-71). Tal como é utilizado, o mito esboça uma possibilidade de resposta. Mas não dá respostas existenciais, porque, para tal, o autor teria que utilizar o mito na sua totalidade, o que não faz.

84 - Wieckenberg, 1972, p. 199. Scherpe afirma que o mito fica "nu", aberto para o seu preenchimento, longe do sentido original (1984, p. 18).

85 - Cf. Haberkamm, 1975, pp. 248 e 256; Von Hofe/Pfaff, 1980, p. 94; Richner, 1982, p. 72; Uske, 1984, p. 24.

86 - Concordamos com a posição de Erlach, que vê a função parodística do mito em Koeppen em "die in die Augen springende Diskrepanz zwischen mythischem Urbild und heutiger Gestalt" (1973, p. 119). Haberkamm discorda desta posição, notando essencialmente o mito como marcando fortemente "das ewig Wiederkehrende", na obra de Koeppen (1975, p. 262). Julgamos que Haberkamm, no seu valioso artigo, não vê o mito de modo polissêmico, recusando uma dimensão que está implícita. Vd. tb. Scherpe, 1984, p. 18.

87 - Cf. Von Hofe/Pfaff, 1980, p. 84.

88 - Cf. Haberkamm, 1975, p. 250.

CAPÍTULO 8

O AUTOR ABSTRACTO E O AUTOR REAL

Neste capítulo abordaremos quer o nível de comunicação entre o autor abstracto e o leitor implícito (Nível 3) quer os níveis extra-textuais (4 e 5). Quanto a estes últimos, limitar-nos-emos ao lado da produção, uma vez que o lado da recepção extra-textual exigiria um estudo de cariz sociológico que não está no âmbito deste trabalho.

Dado que as estratégias de leitura e as estruturas apelativas são semelhantes nos três romances, o Nível 3 será analisado em conjunto. A organização homogénea dos três textos neste ponto permitem-nos, mais uma vez, vê-los como uma trilogia, independentemente da intenção inicial de Koeppen.

O autor real interessa-nos apenas na medida em que ele é o sujeito do discurso, a instância responsável por todos os níveis comunicativos textuais. Koeppen pouco deixou transparecer do seu trabalho como escritor. Todavia, através das várias entrevistas e de alguns escritos autobiográficos é possível conhecermos algo do autor, ligado aos textos que produziu.

A nossa intenção não é detectar os traços autobiográficos na trilogia, mas verificar que o autor, através da ficção, fala também de si, das suas preocupações, da sua maneira de ver o mundo.

Mostraremos, por último, que os três romances são a variação de poucos temas, que têm como origem a própria vivência do autor. Através do conhecimento do mundo do escritor e de algumas das suas vivências torna-se mais fácil compreender o mundo que ele criou ficcionalmente.

Será então possível concluir que a origem da incomunicação ou da dificuldade de comunicação que encontra expressão na trilo-

gia, quer a nível temático quer a nível formal, reside no próprio autor, na sua visão do mundo.

8.1. ESTRATÉGIAS TEXTUAIS: O AUTOR ABSTRACTO, O LEITOR IMPLÍCITO E O LEITOR REAL

O autor abstracto é a consciência estruturante do texto, isto é, o medianeiro, sem discurso próprio, entre o autor real e os mundos de narração (N2) e narrado (N1). Por isso, para o estudo desta figura partiremos de dois factores: dos próprios textos e de informações dadas pelo autor real ou sobre ele. Pode-se concluir que o autor utiliza o eixo "autor abstracto - narrador" como canal para "falar" das suas preocupações e observações sobre o mundo. De facto, muitos dos comentários do narrador (e das personagens que lhe estão próximas) têm paralelos com afirmações do próprio Koeppen. Neste ponto interessa-nos sobretudo focar as semelhanças entre os emissores dos Níveis 3 e 2 e algumas personagens. Sendo o emissor do Nível 3 a instância textual hierarquicamente mais importante, será ele que escolhe, segundo as suas estratégias, as instâncias que lhe estão mais próximas. Nos romances de Koeppen detecta-se facilmente uma grande aproximação entre os autores abstractos e os narradores.

Os três romances são informados de uma mesma atitude perante o mundo, que encontra eco nos discursos perspectivados pelos narradores e por algumas personagens[1], nomeadamente as personagens-artistas. Os romances são reacções a um mundo que Koeppen experimentou. Mas as estratégias narrativas apontam não para o mundo real, a R.F.A. dos primeiros anos da sua existência, mas para uma visão perspectivada desse mesmo mundo, uma visão subjectiva. O autor reage às deficiências que encontra e que recria no mundo narrado[2]: a ausência de contextos comunicativos adequados, a ausência

da arte na sociedade, a não existência de um sentido para a vida e para a História. Desse modo, a arte acaba por surgir como uma necessidade, para que a sociedade possa melhorar sob o ponto de vista humano, para que se torne em algo onde as relações intersubjectivas não corram perigo.

Apesar de existir uma grande sintonia a nível das ideias e atitudes, os autores abstractos não se identificam com as personagens-artistas, que são apresentadas com alguns traços negativos.

Em Tauben im Gras, há uma aproximação entre o autor abstracto e Philipp, apesar de algumas características que apontam para uma relativa distanciação (por exemplo, a sua total incapacidade de enfrentar a realidade, ainda que haja elementos que tornem tal atitude compreensível); mas também existe uma grande aproximação em relação a Washington Price, pois é através dele que é veiculada uma certa utopia positiva. É, aliás, esta a única personagem não-artista em toda a trilogia que o autor abstracto utiliza para apresentar os seus pontos de vista. Em contraste com Philipp e Washington, muitas personagens e figuras servem para mostrar o lado negativo da vida social, que merece a reprovação do autor abstracto. E ao apresentar essas personagens desse modo, os valores que elas representam são também denunciados.

Em Das Treibhaus, as ideias do autor abstracto encontram o seu "canal" em Keetenheuve. Mas neste romance predomina a visão negativa, não é apresentada nenhuma personagem do tipo de Washington. Assistimos à derrocada da sua utopia. A nível das ideias, o autor abstracto serve-se desta personagem, mas distancia-se das suas vivências e do seu trajecto.

Em Der Tod in Rom a relação entre o autor abstracto e personagens é semelhante aos outros dois romances. Kürenberg apresenta o programa estético do autor abstracto (e de Koeppen, como refe

riremos mais tarde), enquanto Siegfried representa uma possibilidade de realização. A utopia é possível, mas só numa fuga radical do indivíduo. A propósito deste romance poderíamos falar de utopia da resignação: a atitude básica é a resignação, mas esta não deverá levar à passividade; devem aproveitar-se as últimas portas que a sociedade ainda deixa abertas.

Em qualquer dos romances o desenho das personagens e figuras com que o autor abstracto antipatiza é de tal modo negativo que impossibilita qualquer tipo de empatia por parte do leitor. Mas o leitor também não se pode identificar com as personagens com que o autor abstracto mais simpatiza, o seu desenho dificilmente o permite.

Em Tauben im Gras e Der Tod in Rom as linhas narrativas são constantemente interrompidas, cruzadas por outras que nada têm a ver com elas, sendo retomadas mais tarde. Cria-se a impressão de uma grande desordem, em que as personagens são vítimas do seu próprio tempo. Nada surge como um todo, as acções aparecem atomizadas, retalhadas nos seus vários momentos constitutivos, como fruto do acaso. As situações aparecem decompostas em parcelas, de que só são apresentados alguns elementos. O leitor terá a tarefa de as completar e sobretudo de as ligar, tendo em conta as várias perspectivas apresentadas. A estrutura de Das Treibhaus é diferente, dada a existência de uma única linha narrativa dominante. Mas também aqui o trajecto da personagem principal é dominado pelo acaso.

Neste caos aparente, as personagens-artistas não conseguem encontrar ordem na sua vida, o que as impossibilita de se realizarem como indivíduos em toda a sua plenitude. Só Siegfried tira algumas conclusões, ainda que estas também não sejam seguras.

O autor abstracto duvida da possibilidade de serem encontradas respostas e a mesma atitude é prevista para o leitor. Mas o

leitor real pode ir mais longe do que o autor abstracto prevê para ele, através da instância do leitor implícito. É essa, aliás, a aposta dos romances: a irritação causada obriga o leitor a tentar ir mais longe, apesar da dúvida e da resignação por ela transmitida. O caminho é indiciado: a fuga da sociedade desumanizada é possível; mas, simultaneamente, esse caminho também não é apresentado como seguro. De qualquer modo, o leitor é levado a tomar uma atitude de recusa do mundo narrado; a indiferença está excluída pelas próprias estruturas narrativas. E não é apenas o leitor dos anos 50: como nota Götze, todos os problemas levantados pelos movimentos contestatários, exceptuando os relacionados com questões ecológicas, estão presentes nos romances de Koeppen[3]. O leitor de hoje, face a qualquer um dos três romances, não tem que fazer um grande esforço para reconstituir o mundo narrado, este continua a ter demasiadas semelhanças com o mundo real. Sendo assim, uma das principais estratégias apelativas da trilogia é, na nossa leitura, o aproximar o leitor real do autor abstracto, das ideias e preocupações que o definem, através da concretização do papel definido pelo leitor implícito.

Apesar das diferenças nos três romances, as estruturas apelativas são semelhantes, partindo do olhar cheio de apreensão de um "betroffener Beobachter", como o autor se define. Os romances são variações desse olhar preocupado. Mas são também apelos para que o leitor veja, para que partilhe das mesmas preocupações que o autor. Koeppen acredita que

> ein Buch mit der Zeit viel ändern, das Bewusstsein, den Weltblick, die Lebensauffassung seiner Leser beeinflussen kann, ohne dass sie es vielleicht überhaupt merken[4].

A atitude do autor abstracto face ao mundo é marcada por

uma concepção pessimista da História[5]. Esta não é mais do que uma sucessão de guerras, de permanentes lutas pelo poder, muitas vezes em nome de belos ideais. Para se justificarem, os poderes dominantes formam consciências colectivas que sirvam os seus interesses, disfarçando-os através da ética social, de formas de pensamento e comportamento "nobres". Os enquadramentos dos três romances apontam precisamente para essa visão da História, repetida ao longo dos tempos[6].

Por outro lado, o único quadro ideológico apresentado é precisamente a recusa de qualquer ideologia, de quaisquer modelos. Desse modo, os romances recusam-se a interpretações de cariz mono-ideológico[7]. As suas estratégias apontam, como vimos, para o facto de o mundo exterior, uma vez interiorizado, conscientemente ou não, dificultar ou tornar mesmo quase impossível a comunicação no seu seio. Fala-se muito: os romances não o mostram, mas esse facto está implícito: essas falas pouco mais são do que "plágios" do grande discurso da consciência colectiva. Lembremo-nos das falas e monólogos da Sra. Behrend, de Mergentheim, dos Pfaffrath. A segurança dos discursos destes contrasta com o vazio que deles emana e com a insegurança dos discursos de outras personagens, mais conscientes.

Dada a perspectiva poliscópica de Tauben im Gras e de Der Tod in Rom, as estratégias de redundância[8] são maiores do que em Das Treibhaus. Nos romances, o mundo é visto através de várias focalizações e, dada a submissão de muitas à consciência colectiva, o focalizado aparece através de estratégias de redundância. Não só o destinatário sabe do que se trata, porque conhece um mundo semelhante, como ainda é obrigado a ser múltiplas vezes informado das mesmas coisas. Tal estratégia provoca uma irritação no leitor, que o leva a recusar as atitudes veiculadas por tais focalizadores.

Contudo, os textos limitam-se a dar determinadas informações, consideradas suficientes para uma reconstrução adequada por parte do leitor: é-lhe exigida uma certa competência sócio-histórica. Assim, além das estratégias de redundância face a determinados factos, o leitor vê-se confrontado com estratégias de elipse, que não são sempre de fácil reconstrução, sobretudo as ligadas à transtextualidade e à montagem. O autor apresenta factos, não os criticando ou analisando. Mas o modo como a apresentação é feita leva o leitor à crítica desejada. O leitor ter-se-á de mover entre o formulado e o não-formulado. Terá de completar o contexto negativo das realidades narradas e descobrir até que ponto esses contextos determinam os comportamentos das personagens, até que ponto influenciam as suas competências comunicativas. O leitor implícito é levado, assim, ao questionamento dos problemas veiculados pelos romances, mantendo a mesma insegurança e atitude resignativa (mas dinâmica) dos autores abstractos e do próprio Koeppen. Além disso, as estratégias romanescas não fornecem ao leitor centros de orientação seguros. Sem dúvida que os narradores podem desempenhar essa função: mas, como vimos, eles retraem-se e preferem quer as figuras reflectoras quer a apresentação das focalizações dos outros. Nem os comentários dos narradores conseguem provocar uma sensação de segurança no leitor, pois são comentários de um inseguro, tal como as personagens em que se apoia. Tal situação não pode deixar de criar uma grande insegurança no leitor, acrescida da ausência de um modelo do mundo mais ou menos completo, que fornecesse algumas respostas às questões levantadas.

Estes romances utilizam intensamente a técnica dos pontos vazios, cujo preenchimento é por vezes fácil, outras vezes muito difícil. Os comentários do narrador, que frequentemente aparecem ao longo dos romances, diminuem a margem de manobra dos preenchi-

mentos dos pontos vazios[9]. Mas não são comentários completos e só se referem a pequenas parcelas, pelo que é pressuposto que o leitor tenha uma grande competência para projectar na leitura os seus próprios horizontes. Os pontos vazios apontam para uma ausência de respostas, mas simultaneamente para a necessidade de estas serem encontradas.

Os títulos e as epígrafes são também instruções de leitura, criando expectativas e indicando orientações de leitura, ao mesmo tempo que funcionam como comentários dos próprios textos.

Tauben im Gras é um título metafórico, apontando para o facto de as personagens serem vítimas do acaso e impotentes quanto ao controle da própria vida. O título é reforçado pelo verso de Gertrude Stein, em epígrafe:

> Pigeons on the grass alas (TG, 5),

e pela referência de Kay e de Edwin a este verso (TG, 158-9, 198). De facto, os homens são mais objectos do que sujeitos dos seus trajectos, num mundo sem orientação possível.

Das Treibhaus é também um título metafórico - mas de âmbito mais restrito do que o anterior. Com este título caracteriza-se a instituição parlamentar e as esferas do poder na R.F.A.: tudo parece artificial, sufocante, como o ar de uma estufa. O trajecto de Keetenheuve e das outras figuras é muito influenciado, senão determinado, pelo clima dessa "estufa". As duas epígrafes são também instruções de leitura, dando uma certa orientação ao leitor. A primeira epígrafe é de Harold Nicolson:

> Gott allein weiss, wie kompliziert die Politik ist und dass Hirne und Herzen der Menschen oft nur wie hilflose Hänflinge in der Schlinge flattern. Doch wenn uns über ein grosses Unrecht nicht genügend empören können,

werden wir niemals rechtschaffene Taten vollbringen (TH, 6).

Esta epígrafe é uma variação da do romance anterior. Aqui os homens surgem também como pássaros, como pintarroxos, vítimas da política, a ela entregues sem hipótese de defesa. Para fazer algum acto justo, o homem tem de ser capaz de se indignar em relação às grandes injustiças.

A segunda epígrafe deste romance é de Novalis:

Der Prozess der Geschichte ist ein Verbrennen (TH, 6).

"Verbrennen" implica destruição. "Pombos" e "pintarroxos" representam a impotência do homem face ao mundo que os rodeia - mas trata-se do mundo dos homens que tornaram a História num processo destruidor. E da História é difícil conseguir fugir.

Der Tod in Rom é um título com uma função diferente. Remete para a própria acção do romance, é um título de carácter prolép tico, antecipando parte da acção. Mas é também um título que aponta para um outro texto literário, a novela Der Tod in Venedig, cujas últimas linhas formam a segunda epígrafe do romance koeppeniano, relação essa que analisámos no capítulo anterior. A primeira epígrafe é retirada do Inferno, de Dante:

il mal seme d'Adamo

Através desta citação, o autor abstracto reforça a ideia que já estava implícita nas epígrafes anteriores: o homem é a origem dos males, não há qualquer força metafísica que dirija os destinos dos homens de modo tão negativo.

Em conjunto, as epígrafes apontam para uma certa resignação face à impotência do homem, mas fazem também parte do libelo acusatório que são os romances.

8.2. A CONVERGÊNCIA ENTRE O AUTOR REAL E A TRILOGIA

Neste parágrafo iremos apresentar certas posições de Koeppen como indivíduo social, baseando-nos nas suas próprias afirmações, e a convergência dessas posições na trilogia.

Ao escrever, um autor como Koeppen está também a escrever-se, isto é, ele próprio projecta-se nos seus textos:

> Das Autobiographische ist bei gewissen Schreibenden immer irgendwie vorhanden, der Schreibende kann sich ja gar nicht völlig von seinem Text lösen, und ich weiss nicht, ob das wünschenwert wäre[10].

Koeppen escreveu alguns textos autobiográficos, como Autobiographische Skizze e Jugend, mas é sobretudo nas entrevistas que se encontram mais informações para a análise que nos ocupa.

Assim, procuraremos estabelecer paralelismos entre traços da vida de Koeppen e afirmações suas (ou que sobre ele foram feitas) e tomadas de posição nos três romances.

Da sua juventude são de salientar dois traços essenciais para a compreensão das personagens que Koeppen criou: a sua marginalidade e o seu amor pela leitura.

Desde cedo que se sente como um marginal, desligando-se das actividades dos outros rapazes da sua idade. Em Autobiographische Skizze relata:

> ... ich schwänzte die Schule (...) ich blieb im Bett liegen (...) Da es auf dem Gymnasium zum guten Ton gehörte, Monarchist zu bleiben, vertrat ich die Ansichten der Republik[11].

Afastando-se do seu meio social e etário, enquanto vivia em pequenas cidades do leste alemão (Greifswald e Ortelsburg), foi-se apoderando dele um isolamento conscientemente querido, a que se juntou um inconformismo em relação às instituições sociais[12]. Procura

outros ambientes, mas para deles também se afastar: em todos eles reinava o conformismo e é contra isso que o jovem Koeppen se revolta[13].

Se ele fosse educador de homens, aconselhá-los-ia a

> ... allein sein, einsam das Leben und das Sterben zu ertragen[14].

Esta característica do autor projecta-se no desenho de muitas personagens e figuras da trilogia: recordemos Philipp, Emilia, Keetenheuve, Siegfried, Adolf. E recordemos o conselho de Kürenberg a Siegfried:

> Aber bleiben Sie einsam! Sie haben das Glück, einsam zu sein (TR, 52).

Este isolamento social vai levar Koeppen a procurar algo que o preencha como ser social. Referimo-nos à sua actividade como leitor. Desde cedo a literatura serviu-lhe de refúgio e simultaneamente de meio de observar o mundo. Em 1974 escreve, olhando para o seu passado e referindo-se à literatura:

> So öffnete sich mir früh schon neben der enttäuschenden realen Welt eine andere verheissungsvolle, eine Uber-, Unter-, Vorder- und Hinterwelt...[15]

O autor confessa que já como criança vivia no mundo da literatura[16].

Esse seu amor pela literatura teve uma dupla consequência na sua actividade de autor: por um lado, nos seus textos aparecem traços dessas leituras e algumas personagens vivem a mesma experiência de leitura (Philipp e Keetenheuve). Por outro lado, vê o mundo literariamente.

Algumas afirmações de Koeppen comprovam esta importância da literatura:

> Mein Tag ist mein grosser Roman...[17]
>
> Ich lebe literarisch...[18]

> Mein ganzes Leben ist Literatur, weil ich literarisch lebe[19].

Não admira, pois, que Koeppen se veja como uma figura de um romance e que ele escreva

> ... im Grunde nur die Fortsetzung meines Romans[20].

Tudo se relaciona com a literatura, encontrando nela o seu "centro vital".

Esta característica do autor não pode ser vista desligada da anterior: é que o viver literariamente contribuiu, em larga medida, para a sua marginalidade e para as suas difíceis relações com o mundo real. Talvez por esta razão, Koeppen nunca foi um autor de primeira página, mas um autor em fuga, sem contudo nunca perder de vista o que lhe interessa: a observação do mundo. É fácil ver que o autor emprestou estas suas características às personagens-artistas dos três romances e também aos três narradores.

O que representa para ele a literatura? As observações de Koeppen podem parecer, por vezes, contraditórias: por um lado, duvida da eficácia da literatura como meio de melhorar as condições de vida. Por outro lado, acredita que a literatura tem uma função social, não no sentido de fornecer respostas, mas de ajudar a ver. A literatura é

> vor allem anderen dazu berufen (...), ein Ärgernis zu geben[21];

ela pode

> zu einer Revolution beitragen, es kann eine Veränderung der Stimmungslage, der Bewusstseinslage anregen, es kann den Aufstand vorbereiten...[22].

A J. H. Sauter Koeppen diz:

> Ich hoffe auf Veränderung und bilde mir ein, manchmal zu dieser erhofften Veränderung etwas beizutragen[23].

Os seus romances reflectem um olhar literário sobre o mundo.

Os textos da trilogia não são romances-chave, como alguns críticos e leitores consideraram aquando do lançamento dos dois primeiros romances do pós-guerra. O autor não precisou de imitar modelos concretos, copiar figuras humanas reais: o seu olhar profundo penetra para além das paredes, das portas:

> ... und er sieht im Herzen der Menschen die Wahrheit, die Süsse und die Bitternis des Lebens, sein Geheimnis, seine Angst, seinen Schmerz, seinen Mut[24].

Nesse sentido, o autor pretende contribuir com as suas obras, para a "Gegenwartsbewältigung"[25], não através do olhar dum analista, mas sim daquele que diz de si:

> Ich gab meinem Unbehagen laut[26].

Os seus textos são como os ditos da Cassandra[27]. O seu papel de Cassandra face ao mundo hetero-referido pode ser encontrado tanto em textos não-literários como nos seus romances.

O mundo que é apresentado na trilogia é essencialmente o mundo da pequena-burguesia e da burguesia nacionalista, o mundo do consumismo e da tecnologia, que reduz cada vez mais o espaço individual do cidadão. Perante esse universo, Koeppen tem uma atitude de resignação amarga. Esta também é a atitude das personagens principais. Uma possível reacção a este mundo está no programa de Siegfried, que, no fundo, corresponderá ao programa de Koeppen.

Por outro lado, Koeppen reage pelo silêncio, silêncio de produção literária e silêncio relativamente a tomadas de posição públicas. Após a trilogia e os relatos de viagem seguiu-se uma década de silêncio. O nacional-socialismo já o tinha silenciado em 1935 (o mesmo tendo acontecido a Philipp). Depois dessa época cus-

ta-lhe a reencontrar a sua voz; como tem uma visão literária da realidade, tem dificuldade em falar sobre si próprio: ele é como uma personagem de um "romance" a falar de outras personagens romanescas. O silêncio dos vários períodos da sua vida acaba por ter uma paralelo nos muitos silêncios presentes nos três romances. A linguagem do dia-a-dia é incapaz de quebrar a onda de silêncio imposta sobre o homem. Koeppen distancia-se não só de certas práticas linguísticas como sobretudo das máscaras que os homens usam e às quais obedecem. A linguagem literária, porque mais livre, pode ir além dessas máscaras, mostrando-as e mostrando o que está por trás dela. Pode assim tornar-se numa linguagem acusatória, mas simultaneamente impotente, agindo apenas, se é que o consegue, a longo prazo. As personagens criadas por Koeppen vivem também este tipo de situações, sentem-se impotentes e fracassam, total ou parcialmente. Mas fracassam não só por causa da realidade político-social, mas também, nas palavras de Laemmle,

> an der Unvereinbarkeit ihrer utopischen Wunschbilder mit der Gegenwart[28].

Koeppen e as suas personagens são assim duplamente vítimas: vítimas das suas próprias utopias e esperanças e vítimas da realidade política que reduz o lugar do indivíduo, que reduz o papel e a incidência da linguagem.

Poderemos ainda notar uma característica comum ao autor e às personagens: é a sua grande dificuldade ou mesmo a impossibilidade de tomar decisões. No autor real, essa característica é visível no facto de ele relativizar constantemente as suas afirmações, dando-lhes um carácter de vago, de impreciso, de ahistórico. Várias vezes se tem recusado a assinar manifestos relativamente a questões que lhe merecem a sua reprovação, como, por exemplo, a questão da energia nuclear (que já em Tauben im Gras é implicita-

mente criticada, TG, 10). As suas personagens têm também dificuldade em tomar decisões, porque raramente têm certezas e metas precisas a atingir, se exceptuarmos o caso de Siegfried.

Há, em Koeppen, uma certa "Weltentfremdung"[29], que lhe dificulta quer a comunicação quer as tomadas de posição. No fundo, esta característica koeppeniana liga-se com a sua vivência literária do mundo: a tensão entre os mundos real e ficcional dificulta a sua integração e a sua capacidade de agir. É que

> La seule solution pour moi consistait à construire un autre monde, à vivre dans l'imaginaire[30].

8.3. A POLARIZAÇÃO COMO PRINCÍPIO CONSTRUTIVO DA TRILOGIA E A SUA CORRESPONDÊNCIA NO AUTOR REAL.

Um dos princípios estruturantes da obra romanesca de Koeppen é o facto de ser construída à volta de polos extremos, de acordo com o princípio da polarização[31], que está ligada à técnica contrapontística utilizada pelo autor.

Tudo se desenvolve a partir de oposições-base, não havendo, na trilogia, qualquer aproximação entre os dois polos da oposição. Situações de compromisso são raras e surgem como contrapontos a um ou a outro polo dentro da linha axiológica de cada romance.

Uma das oposições é entre a arte (e o espírito artístico) e a realidade burguesa. O fluxo diegético é movido pela tensão que se cria entre eles. Esta polarização não surge somente na estruturação dos romances; ela é também objecto de reflexão na comunicação entre personagens e no seu discurso interior.

Já referimos este tipo de construção na análise individual a que submetemos os três romances. Interessa-nos aqui mostrar que esta polarização tem a sua origem no sujeito emissor da trilogia (em Koeppen como indivíduo).

A polarização "arte/realidade burguesa" atravessa toda a trilogia, mas aparece permanentemente variada. À volta do polo "arte" são construídas personagens-artistas e outras relacionadas com elas. O outro polo, a "realidade burguesa", surge através de duas constelações, com funções distintas: a primeira constelação reúne a pequena e a média burguesia, as classes sociais a que pertencem a maioria das personagens e figuras; a outra é mais universal, inclui a política mundial, e tem como função servir de macro-enquadramento da acção.

Não há na trilogia qualquer explicação analítica da tensão existente entre a "arte" e a "realidade burguesa". É o próprio autor que diz:

> Jeder Schriftsteller wirkt irgendwo politisch oder analytisch (...) Wenn ein Schriftsteller politisch wirkt, ist es im Grunde eine Voraussetzung, dass er auch analytisch wirkt[32].

O tratamento da tensão é feito através da própria concretização ficcional, através do mostrar.

O polo "arte" tem um tratamento preferencial, o que se explica pela própria posição do autor face ao narrado. Nesse polo, encontramos as personagens mais complexas, que sentem dificuldades em se realizar nas condições sócio-históricas referidas. São personagens que reflectem, que tentam ver, que não aceitam o discurso rígido que domina a "realidade burguesa". Correspondendo a uma ausência de vida espiritual e cultural das personagens deste polo, os narradores não lhes dão grandes oportunidades para exprimirem a sua vida interior. Judejahn surge como uma excepção, mas ele não é senão uma caricatura daquilo que foi a mais nefasta consequência do domínio da ideologia burguesa. O polo "realidade burguesa", além da sua posição marcadamente anti-artística, caracteriza-se pe

la intolerância, pelo dogmatismo, pelo nacionalismo, pela massificação, oposta ao individualismo do outro polo.

Ora, a origem desta oposição-base encontra-se fora do texto, nomeadamente no próprio autor. Cada livro seu é uma variação dessa oposição. De facto, o autor tem em várias ocasiões apresentado a sua preocupação face ao mundo em que se integra. Para ele, uma literatura

> ... die sich auseinandersetzt mit dem, was um sie vorgeht selbstverständlich[33].

Este "um sie", referido à literatura, poderia ser substituído por "um mich", no sentido de que esse "eu" vive intensamente e de modo preocupado o mundo à sua volta.

Koeppen é assim um escritor que marcou profundamente os seus textos, podendo o leitor reconhecer no seu discurso as marcas individuais do autor. É fácil detectar para que lado vão as suas simpatias, ainda que a construção das personagens dificilmente leve a uma empatia por parte do leitor. Koeppen aproveita traços seus para desenhar sobretudo as personagens-artistas: Philipp, Edwin, Keetenheuve, Siegfried, Kürenberg. Todos partilham da mesma posição face à arte, deixam-se "viver" nela e, por isso, têm dificuldades com o mundo burguês onde estão inseridos.

A posição destas personagens e de Koeppen face à "realidade burguesa" é semelhante: é necessário defender o individualismo face à crescente massificação. Nenhuma destas personagens ou Koeppen conseguem ver aspectos positivos nessa parcela da sociedade. A sua apresentação nos romances é claramente negativa e unilateral.

O que acabámos de expor mostra que Koeppen aproveita para os seus romances fragmentos da sua própria vida. Não se trata, naturalmente, de "retratos" do autor, mas de projecções parciais. Au

tor e personagens continuam autónomos uns em face dos outros. Mas o autor real está bem presente nos seus textos. Ele comunica desse modo o seu apelo aos leitores: um apelo, expresso literariamente, para que os leitores observem o mundo à sua volta. Um apelo que é, como vimos, um misto de crítica, de denúncia, mas também de resignação e de esperança. Nesse apelo encontra-se expresso o que Koeppen designa por "mein eigenes Prinzip Hoffnung"[34].

NOTAS

1 - Discordamos da ligação entre protagonista e narrador proposta por Uske. Há vários protagonistas que não têm traços do narrador. Uske refere-se às personagens-artistas Philipp, Keetenheuve e Siegfried. Mas também Washington e Judejahn são protagonistas (vd. 1984, pp. 53-59).

2 - Vd. Krusche; "... setzt der Text ihn (ao leitor implícito) als von eben der historischen Problemlage Betroffenen voraus, auf die er selbst eine Reaktion darstellt" (197, p. 20); Iser afirma que o texto é uma "Reaktion auf Wirklichkeit" (1975, p. 232) e defende também que "wenn es richtig ist, dass fiktionale Texte eine Reaktion auf die Welt darstellen, so kann sich diese Reaktion nur dergestalt materialisieren, dass sie eine Reaktion auf die bestimmte, in den Text eingezogene Welt hervorzurufen vermag" (1970, p. 167).

3 - Götze, 26/27.6.1986, p. 11.

4 - Entrevista a Sauter, 1986, p. 547.

5 - Esta perspectiva da História nos três romances leva Uske a referir-se ao autor abstracto como "Geschichtsbildschöpfer" (1984, p. 66).

6 - Cf. Craven, 1975/76, p. 210: "A sense of the cyclical repetitiveness of human activity is conveyed by initial and terminal events in the novels". Craven refere o início e o final de Tauben im Gras, mas também de Das Treibhaus: aqui Keetenheuve regressa do funeral da sua mulher, no final ele vai ter com a

morte. Mas estes enquadramentos são de tipo diferente: o de Das Treibhaus é diegético e é a figura da morte que permite essa repetição (que só o é parcialmente). No caso de Tauben im Gras, essa construção é dada por um comentário do narrador e não se refere a um ciclo existencial, mas histórico. Contudo, comum a ambos e também a Der Tod in Rom é a presença da morte.

7 - Compare-se o que acabámos de afirmar com o que Koeppen disse numa entrevista com Josef-Hermann Sauter: "Natürlich arbeite ich auf Veränderung hin (...) Aber was er (o leitor) tun soll, wie er handeln soll, das weiss ich nicht. Ich kann ihm keinen Rat geben. Ich möchte - natürlich möchte ich das! -, dass er sich wehrt, nicht länger vorhandene Zwänge anerkennt, sondern dass er aufsässig wird" (Sauter, 1986, p. 550). Por isso, não podemos aceitar a opinião de Ghurye, que, a dado passo do seu trabalho sobre o autor, escreve: "one cannot help wishing that Koeppen had made such appeal to his fellow citizens to encourage a more positive attitude toward participation in political affairs" (1971, p. 66).

8 - Quanto às estratégias "de redundância", "de elipse" e de "nível de informação", vd. K. Bartoszyński, 1975, pp. 155-162. Na estratégia de redundância, o narrador dá informações que já se pressupõe sabidas pelo leitor, levando-o a uma certa irritação. Pelo contrário, na estratégia de elipse, o narrador pressupõe certos conhecimentos por parte do destinatário, o que permite elidir muitas informações (que o leitor real terá que adquirir, se não as partilha com os destinatários textuais). Quanto às de "nível de informação", situam-se entre as duas: informa-se o suficiente para que estranhos possam apreender a mensagem,

sem cair na redundância.

9 - Cf. Iser, 1975, p. 241, referindo-se à maior ou menor abertura do texto relativamente aos pontos vazios.

10 - In Estermann, 1982, p. 17. Linder afirma também que a escrita de Koeppen é sempre autobiográfica (vd. 15.5.71) e Döhl refere que por detrás dos observadores das reportagens e as personagens dos romances e contos se encontram traços do autor (Döhl, 1970, p. 144). A Arnold Koeppen diz: "Jedes Buch ist der Roman des Verfassers" (Arnold, 1975, p. 118).

11 - In WK., Gesammelte Werke, Band 5, 1986, pp. 250-252. Também em Jugend são relatadas muitas atitudes do Eu textual (que tem muito do próprio Koeppen), que o diferenciam dos seus colegas de escola, por exemplo. Margarete Mitscherlich considera que a relação de Koeppen com a mãe e a avó contribuiram para o afastamento do seu meio burguês (1983, p. 139); esta relação teria servido para descrever a relação de Siegfried com a avó (TR, 8-9).

12 - Koeppen apreciou Shelley, também ele inconformista: "Er passte nicht in die gewöhnliche Welt, er war ein Nonkonformist und wurde für den Teufel gehalten" (in "Shelley, das brennende Herz", ES, p. 40). O que Koeppen diz de Shelley aplica-se a ele próprio. O artigo data de 1958, mas Koeppen escolhe-o como objecto de leitura nas Conferências sobre Poética, em Frankfurt , em Novembro de 1982, o que indicia a ligação àquele poeta inglês.

13 - Veja-se em Jugend; aí Koeppen relata o episódio dos marinheiros que só lhe têm a dizer: "... hol dir den Krankenschein zum Haareschneiden" (WK, Gesammelte Werke, 1986, Band 3, p. 88).

14 - Koeppen a Schröder, in Schröder, 1969. No agradecimento, aquando da atribuição do Prêmio Büchner, confessa: "Ich geniesse gern die Einsamkeit in der Menge (In WK, Gesammelte Werke, Band 5, 1986, p. 253).

15 - In "Eine schöne Zeit der Not" (1974), in WK, Gesammelte Werke, Band 5, 1986, p. 310. Este tema é referido em muitos outros artigos do autor, além de Jugend, por exemplo: "Der geborene Leser, für den ich mich halte" (ibidem, pp. 322-329), "Umwege zum Ziel. Eine autobiographische Skizze" (ibidem, pp. 250--252); Em Jugend lê-se: "Die Bibliotheken zogen mich an. Ich suchte sie heim, gierig und süchtig" (in WK, Gesammelte Werke, Band 3, 1986, p. 89).

16 - Entrevista a A. Bauer, 24.4.1977. A Arnold, Koeppen confessa que aos 8 anos já lia as páginas culturais (cf. Arnold, 1975, p. 112. Vd. tb. W. Koeppen, "Märchendank" e "Nur eine halbe Wahrheit", in Gesammelte Werke, Band 5, 1986, respectivamente págs. 344 e 352.

17 - In C. Linder, 24.9.71.

18 - Idem, in Greiner, 1976, p. 259.

19 - In Claudio Isani, 3.12.1973.

20 - Ibidem.

21 - In Bauer, 29.4.1977.

22 - In Linder 1971, in Greiner, 1976, p. 261. Vd. tb. Le Rider, 1981 (1984, p. 138).

23 - Entrevista a S. H. Sauter, 1986, p. 550.

24 - In "Die elenden Skribenten", in W. K., Gesammelte Werke, Band 5, 1986, p. 235.
Koeppen responde a uma carta de um jornal com um artigo intitulado "Die elenden Skribenten" (15.3.1952). Aí critica a prática de confundir personagens ficcionais com personagens da vida real - desde Aristóteles a Hemingway, passando por Strindberg e Proust, muitos autores foram vítimas dessa prática de recepção.

25 - Greiner, 29/30.5.1980.

26 - In Arnold, 1975, p. 132.

27 - Koeppen utiliza esta comparação no discurso de agradecimento do prémio Büchner. Desde aí muitos críticos e o próprio Koeppen referiram várias vezes essa comparação (vd. eg. Jens, 1963, p. 97; Bienek, in Greiner, 1976, p. 254; Craven, 1975/76 p. 207; Brettschneider, 1981, p. 72; Mauranges, 1982, p. 25). A personagem Keetenheuve também surge ligada àquela figura mitológica (TH, 27).

28 - Laemmle, 1972, p. 47.

29 - Döhl, 1970, p. 141.

30 - In Le Rider, 1984, p. 140.

31 - "Polarização" é utilizado segundo Krusche, 1978, pp. 129-130.

32 - Koeppen a Sauter, 1986, pp. 554-555.

33 - Koeppen a Hebell, 11/12.10.1980.

34 - Koeppen a Bauer, 29.4.1977.

CONCLUSÃO

Após o estudo a que submetemos os três romances que Koeppen escreveu no pós-guerra, salientaremos nesta conclusão os aspectos que nos pareceram mais relevantes.

Baseando-nos em teorias da comunicação narrativa, estudámos os diferentes níveis intra-textuais, tendo encontrado estratégias relativamente idênticas nos três romances. Os três narradores utilizam o mesmo tipo de discurso, oscilando entre a situação narrativa autorial e a figural, apesar de apresentarem algumas diferenças na construção narratológica: Das Treibhaus segue uma única linha diegética, enquanto Tauben im Gras e Der Tod in Rom contêm várias linhas, que convergem para e divergem de determinados locais. As simpatias dos narradores dirigem-se para as personagens-artistas e para as que se marginalizaram em relação à sociedade, resistindo ao discurso colectivo.

Os constantes comentários dos narradores e a montagem de títulos de jornais mostram também as suas preferências e as suas posições face ao mundo: posições de recusa e de resignação, sem esperança de ver os seus ideais concretizados. Os comentários sobre a História, na linha do "eterno retorno", são disso prova. O discurso da trilogia pretende resistir e levar a resistir face aos valores dominantes e às respectivas ideologias.

As realidades diegéticas são construídas de maneira a comprovarem as teses dos narradores. As personagens-artistas e as marginalizadas tentam resistir ao discurso colectivo, mas tornam-se vítimas dessas suas tentativas. São mais conscientes, vêem mais, mas isso traz-lhes maiores dificuldades, pois sentem-se impotentes para alterar a realidade. Essa realidade - que corresponde aos primeiros anos da R.F.A. - é caracterizada pela permanência do espírito nacio

nalista, pela intolerância, pelo consumismo, pelo jogo da política, pelo peso das instituições, com particular relevo para a família. Estes temas são apresentados poliscopicamente, quer através das perspectivas dos narradores quer através das perspectivas das personagens, nos seus diálogos ou monólogos. Todos eles contribuem para uma relação negativa com o mundo, para uma dificuldade em se atravessar a fronteira que conduz ao outro através da linguagem, em quebrar a "Wand aus dünnstem Glas" (UL).

As personagens-artistas têm um discurso essencialmente diferente, que se manifesta, por um lado, numa intensa produção discursiva interior, e, por outro lado, na linguagem artística. Assim, parece existir, pelo menos, uma possibilidade de comunicação: a que se realiza através da arte, quer durante a produção quer durante a recepção, e que se encontra mais liberta dos condicionamentos inibidores do mundo social. Perante este mundo, as instâncias autor abstracto, narrador e algumas personagens reagem com um certo tipo de resignação que poderíamos chamar "resignação activa". A resignação não leva a uma estagnação; leva, pelo contrário, a uma intensa actividade interior e a uma procura de soluções na criação de uma resistência individual. Os trajectos de Washington Price e de Siegfried Pfaffrath são os exemplos "positivos" desta resignação, enquanto os trajectos de outras personagens, nomeadamente de Emilia, de Philipp e de Keetenheuve, representam os aspectos negativos dessa procura.

Os romances organizam-se à volta da oposição entre o polo "arte" e o polo "realidade burguesa". O primeiro é apresentado como positivo, o segundo é visto essencialmente nos seus traços negativos. O polo "arte" é caracterizado por uma atitude de resistência ao discurso e aos valores dominantes, onde não está ausente uma certa atitude de resignação.

A perspectiva apresentada por Koeppen nos três romances é

unilateral. Apesar de o polo "arte" ser apresentado também nos seus aspectos negativos, não é dada ao polo "realidade burguesa" qualquer possibilidade de "defesa". Por não ver capacidades, neste último, de se atingir uma verdadeira realização individual, o autor limita-se a criar algumas figuras-tipo e caricaturas de tipos. O autor mostra ficcionalmente o que observa no mundo à sua volta: na sua perspectiva, a morte das esperanças de 1945 face a uma sociedade mais humana. Koeppen não tem preocupações analíticas, pelo que não sente necessidade de apresentar todos os aspectos da realidade: foca aqueles que o preocupam. Os valores pelos quais se parece orientar - o mesmo acontecendo com os narradores - são absolutos, de ordem essencialmente ética, transmitidos através de uma grande preocupação estética. Estes valores são pouco permeáveis a outros, dificilmente entrando em compromissos. Ao mesmo tempo, são valores vagos e abstractos, o que levou muitos críticos, como referimos, a acusar Koeppen de fazer uma crítica demasiado a-historicista.

Desse modo, só parece haver comunicação desejada quando se resiste ao discurso colectivo, isto é, quando se consegue criar um discurso próprio, recusando os valores vazios veiculados pela linguagem oficial.

No mundo narrado (Nível 1) surgem vários tipos de situações comunicativas, através de um texto relativamente pobre em acção. Interessa ao autor mais o que se passa à volta dessas situações do que elas próprias. Aparecem poucas relações comunicativas entre sujeitos. Sintomático deste facto é a densidade de auto-comunicação, sobretudo nas personagens-artistas, e em Washington Price, as personagens reflectoras mais importantes. Aí o discurso interior é usado pelas personagens principalmente como reflexão acerca das condições das relações de comunicação em que participam e acerca da sua dependência social, no passado e no presente.

O leitor segue, no lado do polo "arte", o processo de frustração de uma comunicação que, ou não se chega a realizar (por exemplo, entre Philipp e Edwin) ou que não é desejada (por exemplo, entre Messalina e Philipp ou Emilia, ou entre Keetenheuve e Korodin ou entre Siegfried e os seus familiares) ou ainda que esbarra em dificuldades de vária ordem (por exemplo, entre Philipp e Kay ou entre Keetenheuve e Lena ou Elke). Uma situação diferenciada surge com Siegfried: de facto, ele vai mais longe nas situações comunicativas em que se vê envolvido, porque, contrariamente a Philipp e a Keetenheuve, conscientemente recusa a sociedade inibidora e foge dela.

Ao nível das personagens do polo "realidade burguesa", o problema da incomunicação não se coloca: há circulação de linguagem, expressando não a dúvida mas certezas; porém, o discurso que produzem não vai além de um conjunto de frases feitas, de ideias estereotipadas. Não há expressão de interioridade, mesmo quando lhes é facultada a possibilidade de discurso interior, e as personagens e figuras acabam por ficar isoladas. Aquilo que dizem e que defendem é o que interiorizaram de modo acrítico da consciência colectiva. É um discurso que aparenta segurança, radicalmente positivo face aos valores defendidos pela consciência colectiva e radicalmente negativo face a outros valores (lembremo-nos da Sra. Behrend e dos Pfaffrath). Quantitativamente, este tipo de discurso - que é afinal uma faceta do discurso do poder - tem um peso reduzido nos romances: o vazio criado à volta dele é facilmente preenchível pelo leitor. Por outro lado, estas personagens e figuras não têm qualquer relação dialógica com a arte. Quando mantêm algum contacto com ela é apenas com a função de entretenimento (veja-se, por exemplo, a reacção dos Pfaffrath à música de Siegfried). Substituem essa relação pelo consumo de literatura de cordel ou outras actividades culturais que não exigem nenhum esforço crítico por parte do receptor. Deste grupo, só uma persona-

gem tem grande peso num dos romances: trata-se de Judejahn, cujo desenho é, como vimos, caricatural; o seu discurso não é mais do que um discurso-plágio do discurso oficial nacional-socialista. A sua caricatura mostra que, para Koeppen, este tipo de personagem não representa qualquer perigo na sociedade oeste-alemã do pós-guerra. Perigo existe, sim (na perspectiva apresentada pelo autor abstracto), naqueles que ordeiramente vão continuando a defender valores que também tinham validade no III Reich, nomeadamente os Pfaffrath. Algumas das suas manifestações discursivas, directamente apresentadas ou através da mediação do narrador, são suficientes para mostrar que tipo de personagem eles são e o que representam.

As personagens e figuras deste polo não entram em verdadeira relação comunicativa umas com as outras, nem no plano linguístico nem no plano sexual, embora não tenham consciência desse facto, porque nunca se questionam.

Há contudo aí algumas excepções, mas com uma importância reduzida na economia dos romances, precisamente por serem, de um modo ou de outro, marginais face ao colectivo dominante: o Sr. Behrend, o Dr. Behude, Susanne e Laura. Elas criaram, cada uma a seu modo, resistências individuais, valores próprios, o que lhes permite não serem tão absorvidos pelo mundo que as rodeia. O seu futuro pós-diegético é deixado em aberto, enquanto o das personagens e figuras "normais" é relativamente previsível, uma vez que são apresentadas como não passíveis de evolução. No romance Tauben im Gras surgem duas personagens que sabem criar resistências: são os soldados negros norte-americanos Washington Price e Odysseus Cotton. O facto de serem negros e americanos já em si os marginaliza face à sociedade apresentada. Mas enquanto que o trajecto do aventureiro Odysseus não abre perspectivas novas, mantendo-se indefinido, mas mostrando que a tolerância rácica só existe fora da "normalidade", o de

Washington fica em aberto, apontando para algo de possivelmente diferente. Ele consegue mesmo desviar Carla da "norma", trazê-la para o seu caminho, em função de um mundo onde "niemand ist unerwünscht". A sua "vitória" sobre Carla indicia a possibilidade de resistir ao estereotipo social. Mas, para isso, Carla tem de mudar, tem de abandonar a linguagem das revistas e do mundo de sua mãe, à Sra. Behrend. A modificação do discurso de Carla mostra que esta personagem não é estática, como a mãe, a qual não aparenta o menor sinal de evolução. Ao aceitar a sua marginalização, Carla ganha novas capacidades comunicativas. As pedras que atingem Carla e Washington no final do romance não tornam o sonho impossível, mas mostram as grandes dificuldades que encontrarão na tentativa de realizarem os seus próprios percursos.

A dificuldade comunicativa das personagens não se baseia numa descrença face à linguagem. O factor inibidor reside fora dos emissores: é a sociedade em que se encontram integrados e cujos valores dominantes acabaram por interiorizar, total ou parcialmente. Parte integrante das personagens é também a respectiva vivência do nacional-socialismo, cujas marcas ainda as condicionam no presente narrado. Philipp foi silenciado durante o III Reich e não se consegue integrar na nova sociedade do pós-guerra, procura uma voz que não encontra. Esta personagem, para além das situações comunicativas estereotipadas, tem dificuldade no contacto com os outros (lembremo-nos das relações com Emilia, Edwin e Kay). A sua grande produção discursiva, tal como é apresentada ao leitor, é sobretudo interior. A dificultar a integração de Philipp e de Keetenheuve na sociedade há a adesão a valores demasiado abstractos e ideais. Essa tensão entre ideal e realidade aumenta a sua insegurança. Ambos lutam pela humanidade, mas são incapazes de viverem com o homem concreto. Keetenheuve desempenha a sua actividade política: mas o seu

idealismo vai-o marginalizando cada vez mais. Além disso, falha completamente ao nível da comunicação individual, como se vê na relação com Elke e Lena. A tensão interior que nele se gera inibe-o da produção artística, que, no seu caso, é a tradução de "Le beau navire", e leva-o até ao suicídio.

Perante o discurso essencialmente afirmativo face aos valores vigentes que caracteriza o polo "realidade burguesa", situa-se um discurso essencialmente negativo no polo "arte", uma recusa desses valores, por diminuirem a capacidade de realização individual. Este polo tem, quantitativa e qualitativamente, um peso muito grande nos três romances, apesar do reduzido número de personagens e figuras que o constituem. Esta situação justifica-se pela simpatia, ainda que crítica, dos narradores face a elas. As personagens-artistas e os Kürenberg são marginais relativamente à vida "normal" da sociedade burguesa apresentada. Mas nunca deixam de a ter como ponto de referência, pois movem-se nela e são vítimas dela. Philipp e Keetenheuve andam à deriva, sem conseguirem controlar os seus próprios passos; sentem-se inibidos, incapazes de terem relações com os outros de modo satisfatório. Tornam-se vítimas da posição que tomam face à sociedade: desprezam-na, mas querem ver-se integrados nela. A relação intensa com a literatura acaba por ser um dos factores que contribui para o seu isolamento. Siegfried tem uma atitude mais consciente, decide-se pelo isolamento produtivo. O exílio é condição da sua libertação, ainda que só relativa: para produzir abandona a Alemanha burguesa, a família, o bem-estar. Siegfried e Kürenberg só conseguem comunicar quando libertos, tanto quanto possível, do ambiente que os rodeia; são artistas "em viagem", não se deixando prender. Tal como o autor, também eles são capazes de produzir obras de arte ou executá-las, após a aceitação de uma auto-marginalização.

A atitude das personagens-artistas face à sociedade implica uma escolha seleccionada dos falantes com quem desejam relacionar-se. Para além do contacto superficial com algumas personagens e figuras e de uma intensa produção discursiva interior, Siegfried consegue uma relacionação comunicativa com Adolf, ainda que não deseja da. Mas esta personagem é uma das poucas que tenta a conciliação, sendo suficientemente aberta e tolerante para aceitar a marginaliza ção voluntária do primo Siegfried, embora não concordando com ela. Conciliação impossível, pois, no fundo, ele é o veículo de um discurso oficial, o católico, um discurso não individualizado, que impõe esquemas de pensamento, tal como os outros discursos oficiais.

Siegfried marginaliza-se não só no campo artístico, mas tam bém no campo sexual. Todos os aspectos apresentados da sua vida são dominados pela estética. Por isso, a sua caracterização é precisamente oposta à daqueles que constituem o polo "realidade burguesa".

Através do trajecto de Siegfried, Koeppen parece negar qual quer hipótese de melhoria da sociedade, uma vez que só quem se marginaliza consegue realizar-se. As oportunidades de evolução dadas às figuras do polo "realidade burguesa" são ínfimas, embora o exemplo de Washington/Carla, de Susanne e do Sr. Behrend ponha em causa o valor absoluto desta posição.

Mas o problema central da trilogia não é nem a incomunicabi lidade em sentido estrito, nem a impossibilidade absoluta de realização numa sociedade como a da R.F.A.. Koeppen tematiza, por um lado, a questão da qualidade da comunicação, por outro lado, as formas possíveis de resistência.

Enquanto a produção linguística se limitar à mera reprodução de discursos pré-existentes, nomeadamente da consciência colectiva, estamos perante uma pseudo-comunicação: não há produção, mas reprodução discursiva. É a situação que caracteriza o polo "realida

de burguesa". O outro polo, o da "arte", é essencialmente apresentado por uma intensa produção de discurso interior, onde a margem de liberdade é grande, contrariamente ao discurso exterior, mas contribuindo para uma crescente dificuldade comunicativa com os outros.

O texto literário que o leitor tem diante de si é o produto de uma exteriorização discursiva; isto é, a incomunicação torna-se objecto de comunicação, apesar de o ser em condições de produção muito diferentes. A comunicação literária, produto do isolamento de um emissor e de um receptor, escapa parcialmente aos constrangimentos da comunicação entre indivíduos. Isso permite ao autor e ao leitor do texto literário ter um discurso de "resistência" face ao dominante, lutar por um discurso pessoal, ainda que isso implique, na perspectiva apresentada, uma marginalização social.

Vista nesta perspectiva, a trilogia é a comunicação da incomunicação, mostrando através da ficção como as diferentes condições exteriores influenciam negativamente a capacidade de comunicação entre sujeitos, mas mostrando também como o discurso ficcional e a literatura em geral podem ser uma forma de resistência.

Através da trilogia, Koeppen vence o risco: publica três romances contra o discurso oficial e a consciência colectiva dominante. É evidente que não podia ser bem aceite pela burguesia que ele tão severamente critica. Mas o discurso koeppeniano "escolhe" o seu público: dirige-se ao polo "arte", onde os leitores têm uma competência de leitura superior ao do outro polo. De facto, o discurso deste autor é muito complexo, através da técnica das montagens, das acronias, da flutuação de perspectivas, da ausência de centros de orientação dominantes dignos de confiança - dada as posições tomadas pelos narradores - e ainda através do grande dialogismo transtextual literário, mitológico e jornalístico. É um discurso que exige muito do leitor, o que, à partida, constitui um factor de selec-

ção.

As estruturas apelativas dos romances, a apresentação de diferentes trajectos diegéticos, provocam no leitor uma dupla reacção: simpatia (ainda que crítica) pelas personagens e figuras marginalizadas e pelas que se enquadram no polo "arte", compreendendo os seus ideais, as suas lutas, os seus fracassos; e recusa das estratégias desenvolvidas pelas personagens e figuras do mundo burguês, com o grande vazio que as caracteriza.

No fundo, há na trilogia uma oposição entre ideal e realidade concreta, que condiciona as relações entre todos os intervenientes. O ideal é um modo de olhar a realidade, a partir de pressupostos abstractos. Quem vive a realidade através do ideal está condenado ao fracasso, uma vez que o mundo real não tem lugar para o ideal. A simpatia do autor reside, pois, nos que, directa ou indirectamente, lutam por um ideal, nos que resistem ao discurso colectivo. Mas como a sua caracterização contém traços negativos, o leitor não adere completamente a essas personagens, aproximando-se mais do ideal do que daquelas que lhe servem de porta-vozes.

Em suma, face a uma realidade que Koeppen vê de modo essencialmente negativo, a sua crítica é resignada e melancólica, por não ver indícios de que a sociedade se aproxime do seu ideal. Koeppen, com o seu papel de Cassandra, apela ao leitor para que veja e descubra o caminho em direcção a si próprio e aos outros, para que saiba criar o seu discurso de resistência.

B I B L I O G R A F I A

1) De Wolfgang Koeppen

- Gesammelte Werke, 6 vols., Frankfurt/M, Suhrkamp, 1986.
- Eine unglückliche Liebe, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1978 (ST 392).
- Die Mauer schwankt, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1983.
- Tauben im Gras, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1980 (ST 601).
- Das Treibhaus, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1979 (ST 78).
- Der Tod in Rom, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1980 (ST 241).

2) Sobre Wolfgang Koeppen

2.1. Sobre a obra em geral

ALKER, Ernst - Profile und Gestalten der deutschen Literatur nach 1914, Stuttgart, Kröner Verlag, 1977, pp. 852-854.

ANDERSCH, Alfred -"Die Geheimschreiber.1. Wolfgang Koeppen 2. Ernst Schnabel", in Merkur, nº 337 (1976), pp. 555 -559.

BERGLUND, Gisela - Deutsche Opposition gegen Hitler in Presse und Romane des Exils, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1972.

BRETTSCHNEIDER, Werner - Zorn und Trauer. Aspekte deutscher Gegenwartsliteratur, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1979, pp. 69-72.

BUCHHOLZ, Hartmut - Eine eigene Wahrheit: über Wolfgang Koeppens Romantrilogie: "Tauben im Gras", "Das Treibhaus" und "Der Tod in Rom", Frankfurt/M, Bern, Peter Lang, 1982.

CRAVEN, Stanley - "Wolfgang Koeppen and the Human Condition", in German Life and Letters, 29 (1975/76), pp. 201--215.

CRAVEN, Stanley - Wolfgang Koeppen. A Study in Modernist Alienation, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1982.

CWOJDRAK, Günther - "Rückzug vom Realismus. Zu einigen Büchern von H. E. Nossack, W. Koeppen und H. Böll", in Neue deutsche Literatur, 7.Jg., 4 (1959), pp. 113-124.

DEMETZ, Peter - Die süsse Anarchie. Deutsche Literatur seit 1945. Eine kritische Einführung, Berlin, Propyläen, 1970, pp. 197-202.

DOHL, Reinhard - "Wolfgang Koeppen", in Dietrich Weber (ed.), Deutsche Literatur in Einzeldarstellung, Stuttgart, Kröner, 1968, pp. 103-129.

DOHL, Reinhard - "Wolfgang Koeppen" in Ulrich Greiner, pp. 163-185.

ERLACH, Dietrich - Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1973.

GHURYE, Charlotte - The Movement toward a New Social and Political Consciousness in Postwar German Prose, Bern, Frankfurt/M, Herbert Lang & Cº, 1971.

GOTZE, Karl-Heinz - "Unzugehörig bis heute - Wolfgang Koeppen. Der literarische Chronist der Gründungsjähre wird achtzig", in Deutsche Volkszeitung/die tat, nº 26, 27.6.1986, p. 11.

GREINER, Ulrich (ed.) - Uber Wolfgang Koeppen, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1976.

GREINER, Ulrich - "Wolfgang Koeppen oder die Geschichte eines Misserfolgs" in Greiner, 1976, pp. 9-21.

GUNN, Richard - Art and Politics in Wolfgang Koeppen's Post-

war Trilogy, Bern, Frankfurt/M, New York, Peter Lang, 1983.

HABERKAMM, Klaus - "Wolfgang Koeppen. "Bienenstock des Teufels". Zum naturhaft-mythischen Geschichts- und Gesellschaftsbild in den Nachkriegsromanen", in Hans Wagener, Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts. Die Gesellschaft in der Kritik der deutschen Literatur, Stuttgart, Reclam, 1975, pp. 241-275.

HANBIDGE, Carole - The transformation of failure. A critical analysis of character presentation in the novels of Wolfgang Koeppen, Bern, Peter Lang, 1983.

HEISSENBUTTEL, Helmut - "Literatur als Aufschub von Literatur? Uber den späten Wolfgang Koeppen", in Wolfgang Koeppen, Text+Kritik, 34, München (1972), pp. 33-37.

HEISSENBUTTEL, Helmut - "Wolfgang Koeppen - Kommentar", in Greiner, 1976, pp. 151-162.

VOM HOFE, Gerhard/Peter PFAFF - "Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus" in Das Elend des Polyphem, Königsteim/Ts, Athenäum, 1980, pp. 93-108.

JENS, Walter - "Melancholie und Moral: Wolfgang Koeppen", in Von deutscher Rede, München dtv, 1972, pp.132-140.

KIPPHOFF, Petra - "Die unglückliche Liebe liegt weit hinter ihm", in Die Zeit, 29.4.1960.

KOCH, Manfred - Wolfgang Koeppen. Literatur zwischen Non-Konformismus und Resignation, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, W. Kohlhammer, 1973.

LAEMMLE, Peter - "Annäherung an die Wahrheit der Dinge. Wolfgang Koeppens Bildersprache zwischen Utopie und Re

signation", in Wolfgang Koeppen, text+kritik, 34 (1972), pp. 46-52.

LENZ, Siegfried - "Der Zeuge unserer Niederlagen", in FAZ, nº 131, 19.6.1976.

LINDER, Christian - "Im Ubergang zum Untergang. Uber das Schweigen Wolfgang Koeppens", in Akzente, Jg. 19 (1972), pp. 41-63.

LOVE, Ursula -"'Die geimpften Kreuzritter": Stellvertreter der amerikanischen Weltmacht bei Wolfgang Koeppen" in Wolfgang Paulsen (ed.), Die USA und Deutschland. Wechselseitige Spiegelungen in der Literatur der Gegenwart, Bern, München, Francke Verlag, 1976, pp. 92-102.

MAURANGES, Jean-Paul - Wolfgang Koeppen - Littérature sans frontières, Bern, Peter Lang, 1978.

MAURANGES, Jean-Paul - "Pour une relecture de Wolfgang Koeppen", in Revue d'Allemagne, tome VIII, nº 1 (1976) Strasbourg, pp. 110-113.

PETERS, Jürgen - "Wolfgang Koeppen, ein Schriftsteller der Bundesrepublik. Zu den Romanen", in Nicolas von Born, Jürgen Manthey, Literaturmagazin 7, Reinbeck, 1977, pp. 303-317.

QUACK, Josef - "Die Haltung des Beobachters. Pauschale Überlegungen zu Wolfgang Koeppen", in Frankfurter Hefte, 29 Jg., Heft 11 (1974), pp. 823-834.

RADDATZ, Fritz - Die Nachgeborenen. Leseerfahrungen mit zeitgenössischer Literatur, Frankfurt/M, S. Fischer, 1983, pp. 217-227.

RASCH, Wolfdietrich - "Wolfgang Koeppen", in Greiner, 1976, pp. 198-222.

REICH-RANICKI, Marcel - "Der Fall Wolfgang Koeppen", in Greiner, 1976, pp. 101-108.

REICH-RANICKI, Marcel - "Der Zeuge Koeppen", in Greiner, 1976, pp. 133-150.

REICH-RANICKI, Marcel - "Uber Wolfgang Koeppen", in Literatur und Kritik, 171/172 (1983), pp. 114-117.

REINHARDT, Stephan - "Politik und Resignation. Anmerkungen zu Koeppens Romanen", in Wolfgang Koeppen text+kritik, 34 (1972), pp. 38-45.

SCHUTZ, Erhard - "Wolfgang Koeppen", in Erhard Schütz, Jochen Vogt (ed.), Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts: Bundesrepublik und DDR, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 1980, pp. 71-81.

SCHUTZ, Erhard - "Ein normaler Mensch und ein fremdes Tier. Hinweise auf einen deutschen Ausländer, Schriftsteller und Leser, Wolfgang Koeppen", in Schreibheft, nº 17 (1981a), Essen, pp. 15-17.

SIBLEWSKI, Klaus - "Wolfgang Koeppen" in Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, München, text+kritik, 1980.

THOMAS, R. Hinton, Wilfried van der Will - "Wolfgang Koeppen", in Der deutsche Roman und die Wohlstandsgesellschaft, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer, 1969, pp. 38-56.

ULLMAN, Bo - "Der gerettete Koeppen und die Problematik der Interpretation von zeitkritischer Literatur", in Studia Neophilologica, Vol. XLVI, nº 1 (1974), pp. 120-135.

USKE, Bernhard - Geschichte und Ästhetisches Verhalten. Das

Werk Wolfgang Koeppens, Frankfurt/M, Bern, New York, Nancy, Peter Lang Verlag, 1984.

VILAS-BOAS, Gonçalo - "Wolfgang Koeppen - um escritor político?", in Runa 4 (1985), Lisboa, pp. 121-138.

VON VEGESACK, Thomas - Inte bara Grass... De tyska litteraturna efter kriget, Stockholm, Pan, 1970, pp. 128-131.

WIECKENBERG, Ernst P. - "Der Erzähler Wolfgang Koeppen", in Heinz Ludwig Arnold (ed.), Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945-1971, Frankfurt/M, Fischer Athenäum, 1972, pp. 194-204.

VON WIESE, Benno - "Preis a conto", in Die Zeit, 21.4.1967.

2.2. Sobre o autor (em aniversários, atribuições de prémios, conferências, etc.)

ANÓNIMO - "Ich glaube an das Wort. Die Darmstädter Akademie verleiht den Büchner - Preis an Wolfgang Koeppen" in Deutsche Zeitung, nº 248, 24.10.1962.

DEMETZ, Peter - "Die Tradition des Experiments", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.6.1976.

HARTMANN, Horst - "Ein Ankläger der Restauration. Wolfgang Koeppen zum 70. Geburtstag", in Die Tat, nº 26, 25.6.1976.

HARTMANN, Horst - "Romancier in der Postkutsche. Wolfgang Koeppen wird 60", in Vorwärts, 22.6.1966.

HEISSENBÜTTEL, Helmut - "Literatur und Politik als Schicksal. Wolfgang Koeppen zum 75. Geburtstag", in Süddeutsche Zeitung, 23.6.1981.

JOKOSTRA, Peter - "Dollars, Dirnen und Dämonen. Die Roman-

welt Wolfgang Koeppen - Zu seinem 65. Geburtstag", in Die Welt, 19.6.1971.

KARASEK, Hellmuth - "Büchner - Preis 1962", in Stuttgarter Zeitung, 22.10.1962.

KRUGER, Horst - "Orpheus, aus der U-Bahn steigend", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.6.1976.

NEUMANN, Clemens - "Zur Verleihung des Gryphius-Preises der Künstlergilde", in Süddeutsche Zeitung, 16.7. 1971.

REICH-RANICKI, Marcel - "Der Dichter der aggressiven Resignation", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.6. 1976.

ROMER, Elisabeth - "Der Dichter ist berufen Ärgernis zu geben", in Die Welt, 23.10.1962.

RUHLE, Günther - "Spuren in den Hades", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.10.1962.

SCHOFFER, Heinz - "Wolfgang Koeppen", in Deutsche Zeitung, 13.10.1962.

SCHUTTE, Wolfram - "Wolfgang Koeppen 70", in Frankfurter Rundschau, 23.6.1976.

VORMWEG, Heinrich - "Aussenseiter aus Einsicht. Wolfgang Koeppen zum 70. Geburtstag", in Süddeutsche Zeitung, 23.6.1976.

WIESE, Benno von - "Preis a conto. Literarisches Porträt des Schriftstellers Wolfgang Koeppen", in Die Zeit, 21.4.1967.

2.3. Entrevistas e relatos de conversas

ARNOLD, Heinz Ludwig - "Gespräch mit Wolfgang Koeppen", in Gespräche mit Schriftsteller, München, C. H. Beck,

1975, pp. 109-141.

BAUER, Alexander - "Wer Sprache so dicht um sich versammelt. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Wolfgang Koeppen", in Nordrhein-Westfälische Zeitung (Göppinger Kreisnachrichten), 29.4.1977.

BIENER, Horst - "Werkstattgespräch", in Greiner, 1976, pp. 247-256.

ESTERMANN, Monika und Alfred - "Gespräch mit Wolfgang Koeppen", in Wolfgang Koeppen (Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt), 1982.

HEBELL, Claus - "Warum nicht in den Rhein?", in Süddeutsche Zeitung, 11/12.10.1980.

KRUGER, Horst - "Der grosse Verberger. Ein Wiedersehen mit Wolfgang Koeppen", in Die Zeit, 24.5.1968.

LE RIDER, Jacques - "Entretiens avec Le Monde: Wolfgang Koeppen", in Entretiens avec Le Monde: 2. Littératures, Paris, 1984, pp. 133-142.

LINDER, Christian - "Mein Tag ist mein grosser Roman. Versuch, mit Wolfgang Koeppen über sein Schweigen zu sprechen", in Deutsche Zeitung/Christ und Welt, nº 39, 24.9.1971.

LINDER, Christian - "Schreiben als Zustand" in text+kritik, nº 34, München (1972), pp. 14-32.

MAURANGES, Jean-Paul - "Interview de Wolfgang Koeppen, le 22 juillet 1974, à Munich", in Mauranges, 1978, pp. 245-254.

SAUTER, Josef-Hermann - "Gespräch mit Wolfgang Koeppen", in Sinn und Form, 38 Jg., 3 (1986), pp. 543-555.

SCHRÖDER, Peter - "Lob der Einsamkeit", in Frankfurter Rund-

schau, 13.9.1969.

VELLINGHAUSEN, Albert S. - "Mittwoch, der 192./Wolfgang Koeppen mit und in der Kritik", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.12.1954.

2.4. Sobre os romances

2.4.1. Tauben im Gras

BEST, Otto - "Tauben im Gras", in Kindlers Literaturlexikon, Band 21, München, DTV, 1974, p. 9259.

BUNGTER, Georg - "Uber Wolfgang Koeppens Tauben im Gras", in Greiner, 1976, pp. 186-197.

EINSIEDEL, Erich von - "Ein dichterisches Zeitroman", in Greiner, 1976, pp. 33-35.

HERING, Gerhard - "Viele Geschicke weben neben dem meinen", in Neue Zeitung, München, 15.12.1951.

KAUN, Axel - "Tauben im Gras. Ein Roman aus unseren Tagen von Wolfgang Koeppen", in Weltstimmen. Weltbücher in Umrissen Stuttgart, 1951, pp. 707-711.

KOMAR, Kathleen - Pattern and Chaos. Multilinear Novels by Dos Passos, Döblin, Faulkner and Koeppen, Columbia, Camden House, 1983.

KORN, Karl - "Ein Roman, der Epoche macht", in Greiner, 1976, pp. 25-29.

KRÄMER-BADONI, Rudolf - "Sie werden "Kreuzige ihn!" schreien" in Greiner, 1976, pp. 30-32.

REICH-RANICKI, Marcel - "Tauben im Gras", in WK, Tauben im Gras, Stuttgart, Deutscher Bücherbund, 1984.

RÜDIGER, Horst - "Deutscher Roman ohne Urwald", in Der Standpunkt (Bozen), 18.1.1952.

SCHERPE, Klaus - "Ideologie im Verhältnis zur Literatur: Ver-

such einer methodischen Orientierung am Beispiel von Wolfgang Koeppens Roman "Tauben im Gras"", in The German Quarterly, vol. 57, nº 1 (Winter, 1984), pp. 6-26.

SCHEUZGER, Jürg - "München Transfer. Wolfgang Koeppen: "Tauben im Gras"", in Neue Zürcher Zeitung (Fernausgabe), nº 140, 21.6.1985.

SCHOFFLER, Heinz - "Ein Dichter schreibt Zeitgeschichte", in Konturen, H.1 (1952/3), pp. 1-5.

SCHURENBERG, Walter - "Neue Hoffnung für den Gegenwartsroman", in Der Tagesspiegel (Berlin), 18.11.1951.

SCHWAB-FELISCH, Hans - "Kritik und Widerruf", in Greiner, 1976, pp. 36-44.

WELZIG, Werner - Der deutsche Roman im 20 Jahrhundert, Stuttgart, Metzler, 1970, pp. 118-120.

2.4.2. Das Treibhaus

anónimo - "Aus dem politischen Dschungel", in Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland, 25.12. 1953.

anónimo - "Zum Zeitgeschehen: Treibhaus Bonn", in Hannoversche Allgemeine Zeitung, 20.11.1953.

anónimo (A.M.) - "Wolfgang Koeppen - der echte Zeitgenosse. Das Treibhaus - Bonn und die deutsche Nachkriegspolitik", in Das andere Deutschland, nº 25 (1953).

anónimo (C.F.) - "Wolfgang Koeppen - Das Treibhaus", in Nationale Zeitung (Basel), 8.5.1954.

anónimo (Tn) - "Literarische Lauge", in Deutsche Zeitung, 14.11.1953.

anónimo (Wipl) - "Treibhaus - Bundeshaus", in Stuttgarter

Nachrichten, nº 262, 7.11.1953.

ALLEMANN, Fritz R. - "Restauration im Treibhaus. Gedanken über ein Buch und eine Epoche", in Der Monat (Berlin), H.2 (1953/4), pp. 81-85.

ALLEMAN, Fritz R. - "Treibhaus. Bonn im Zerrspiegel", in Greiner, 1976, pp. 60-64.

BRAEM, Helmut - "Ein Bazillus der Unruhe", in Stuttgarter Leben nº 28 (1954).

FUHMANN, Franz - "Die Freiheit im Treibhaus", in Die Nation (Berlin/DDR), Jg. 4 (1951), pp. 194-201.

GILLES, Werner - "Unter dem Stuttgarter Marktplatz geschrieben: in Koeppens Treibhaus geht der Abgeordnete Keetenheuve ins Wasser", in Abendpost, 13.11.53.

GOTZE, Karl-Heinz - Wolfgang Koeppen: "Das Treibhaus", München, Fink (UTB), 1985.

HARPPRECHT, Klaus - "Die Treibhausblüte", in Christ und Welt, 17.12.1953.

HENSEL, Georg - "Elegie der Ratlosigkeit", in Darmstädter Echo, 5.12.1953.

HORST, Karl August - "Hase und Igel", in Merkur 8 (1954) pp. 1089-1093.

KARSCH, Walter - "Verpasste Gelegenheit", in Literaturblatt (West-Berlin), 24.1.1954.

KORN, Karl - "Satire und Elegie deutscher Provinzialität", in Greiner, 1976, pp. 45-49.

LAEMMLE, Peter - "Das Treibhaus", in Kindlers Literaturlexikon, Band 22, München, DTV, 1974, pp. 9539-9540.

LATTMANN, Dieter - Die lieblose Republik. Aufzeichnungen am Bonn am Rhein, München, Kindler, pp. 58-62.

LUFT, Friedrich - "Gelesen-Wiedergelesen" in Neue Zeitung

(München), 15.11.1953.

MAURANGES, Jean-Paul - "Pour une relecture de Das Treibhaus de Wolfgang Koeppen: l'actualité du message politique", in Seminar (Toronto), Vol. XX, 1/1984, pp. 53-66.

RUDIGER, Horst - "Wespennest im Treibhaus", in Greiner, 1976, pp. 54-59.

SALOMON, Ernst von - "Gewitter in der Bundeshauptstadt", in Greiner, 1976, pp. 50-53.

SCHÜTZ, Erhard - "Der Dilettant in der geschriebenen Geschichte. Was an Wolfgang Koeppens Roman "Das Treibhaus" modern ist", in Der Deutschunterricht, Jg. 33, 3 (1981-b),pp. 72-81.

STADELMAYER, Peter - "Felix oder die traurige Geschichte eines Beinahe-Moralisten", in Frankfurter Hefte, 8. Jg., 12 (1953), pp. 962-963.

ZELLER, Michael - "Satire und Resignation - "Fast ein deutsches Märchen". Zu Wolfgang Koeppens Roman "Das Treibhaus", in Greiner, 1976, pp. 230-243.

2.4.3. Der Tod in Rom

anónimo - "Krankenbett des Romans", in Der Spiegel, 17.11. 1954, pp. 44-45

anónimo (G.) - "Ein Mensch ohne Liebe", in Badische Neueste Nachrichten, 1.12.1954.

anónimo (G.W.) - "Wolfgang Koeppen -"Der Tod in Rom"", in Aufbau, Jg. 13, H.2 (1957), pp. 213-215.

anónimo (rd) - "Wolfgang Koeppen auf der alten Linie", in Badisches Tagblatt, 28.10.1954.

ANDERSCH, Alfred - Choreographie des politischen Augenblicks,

in Greiner, 1976, pp. 72-79.

BAIER, Lothar - "Ein nichtgeschriebener Roman. Zu "Der Tod in Rom"", in Greiner, 1976, pp. 223-229.

CWOJDRAK, Günther - "Kleines Rencontre mit der Restauration", in Neue deutsche Literatur, 3(1955), H.8, S. 104-142.

FRANZEN, Erich - "Römische Visionen", in Greiner, 1976, pp. 67-68.

HENSEL, Georg - "Zeitkritik und Kolportage", in Greiner, 1976, pp. 65-66.

HORST, Karl August - "Der ewige Judejahn", in Greiner, 1976, pp. 83-85.

HUHNERFELD, Paul - "Gespenster in Rom", in Greiner, 1976, pp. 69-71.

JENS, Walter - "Totentanz in Rom", in Greiner, 1976, pp. 80--82.

KOPELEW, Lew - "Ein Toter greift nach dem Lebenden. Zu Wolfgang Koeppens Roman "Der Tod in Rom", in L. K., Verwandt und verfremdet. Essays zur Literatur der Bundesrepublik und der DDR, Frankfurt/M, S. Fischer, 1976, pp. 111-122.

KUNZLI, Arnold - "Gespenster in der Ewigen Stadt", in National-Zeitung (Basel), 6.8.1955.

LAEMMLE, Peter - "Der Tod in Rom", in Kindlers Literatur Lexikon, Band 21, München, DTV, 1974, pp. 9422--9423.

LETSCH, Felicia - Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als Moment der Gegenwartskritik, Köln, Pahl-Rugenstein, 1982.

MITSCHERLICH, Margarete - "Wie haben sich deutsche Schrift-

steller gegen die Unfähigkeit zu trauern gewehrt? Dargestellt an Wolfgang Koeppens "Der Tod in Rom"", in Neue Rundschau, 94 Jg., 3 (1983), pp. 137-156.

MITTENZWEI, Johannes - "Die musikalische Kompositionstechnik des "inneren Monologs" in Koeppens Roman "Der Tod in Rom"", in Greiner, 1976, pp. 109-132.

RICHNER, Thomas - Der Tod in Rom. Eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman, Zürich, München, Artemis, 1982.

RÖDER, Eva M. - "Wolfgang Koeppen - Der Tod in Rom", in Die Weltwoche (Zürich), 24.12.1955.

TAMMS, Werner - "Perverser Reigen der Gespenster", in Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 26.11.1954.

TREICHEL, Hans U. - "Die Lebendigkeit des Bösen. Zur Gestalt Gottlieb Judejahns in Koeppens Roman "Der Tod in Rom"", in Neue Zürcher Zeitung, nº 225, 28/29.9. 1985.

) Geral

ADORNO, Theodor - "Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans", in Akzente, H.5 (1954), pp. 410-416.

ADORNO, Theodor - Noten zur Literatur, Frankfurt/M, Suhrkamp 1958.

ALLWOOD, Jens - On the Analysis of Communicative Action, Göteborg, Gothenburg Papers in Theoretical Linguistics, 1978.

ANDEREGG, Johannes - Fiktion und Kommunikation, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1973.

ANDRESEN, Sophia de M. B. - O Nu na Antiguidade Clássica,

Lisboa, Portugália, s.d..

BAKHTINE, Mikhail - Esthétique et théorie du roman, trad. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BAL, Mieke - Narratologie. Les instances du récit, Paris, Klincksieck, 1977.

BANFIELD, Ann - "Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire: le développement de la parole et de la pensée représentées", in Langue Française, 44 (1979), pp. 9-26.

BARRENTO, João - "Fausto, A ideologia fáustica e o homem fáustico", in J. Barrento (ed.), Fausto na literatura europeia, Lisboa, apáginastantas, 1984, pp. 199-228.

BARRENTO, João - "As metamorfoses de um mito", in J. Barrento (ed.), Fausto na literatura europeia, Lisboa, apáginastantas, 1984, pp. 107-137.

BARTHES, Roland - Mythologies, Paris, Seuil, 1957. Edição Portuguesa: Mitologias, trad. de José Augusto Seabra, Lisboa, edições 70, 1978.

BARTOSZYŃSKI, Kasimierz - "Probleme der literarischen Kommunikation in narrativen Werken", in Rolf Fieguth (Hg.), pp. 149-176.

BATAILLE, Georges - L'érotisme, Paris, 10/18, 1965.

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 20. 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.

BISANZ, Adam - "Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Gefüge", in Wolfgang Haubrichs, Erzählforschung 1, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 4 (1976), pp. 184-223.

BLUME, Bernhard - "Das Ertrunkene Mädchen: Rimbauds Ophélie und die deutsche Literatur" in Germanisch-Romanische Monatsschrift, Band IV, H.2 (1954), pp. 108-119.

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.

BUFFIÈRE, Félix - Eros adolescent. La Pédérastie dans la Grèce antique, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

BUUREN, Maarten van - "L'essence des choses. Étude de la description dans l'oeuvre de Claude Simon", Poétique, nº 43 (1980), pp. 324-333.

CAEIRO, Olívio - O Diário de Platen-Hallermünde. Expressão duma crise espiritual, Lisboa, 1968.

ČERVENKA, Miroslav - Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks, trad. Gisella Riff, München, Wilhelm Fink, 1978.

COHN, Dorrit - Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting consciousness in Fiction, Princeton University Press, 1978.

CONRADY, Karl Otto - "Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur", in Moderna Språk, 59 (1965), pp. 320-338.

COSTE, Didier - "Trois conceptions du lecteur", in Poétique, 43 (1980), pp. 354-371.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde - "La pierre descriptive", in Poétique, 43 (1980), pp. 293-304.

DOLEŽEL, Lubomír - "Die Typologie des Erzählers: "Erzählsituation" ("point of view" in der Dichtung), in B. Hillebrand, 1978, pp. 388-407.

DURAND, Gilbert - Mito, Símbolo e Mitodologia, trad. Helder Godinho e Vitor Jabouille, Lisboa, Presença, 1982.

DURAND, Gilbert - Mito e Sociedade. A Mitanálise e a Sociologia das Profundezas, trad. Nuno Júdice, Lisboa, A Regra do Jogo, 1983.

DURZAK, 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.

DURZAK, Manfred - Der deutsche Roman der Gegenwart. Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer, ^{3}1979.

ECO, Umberto - Leitura do Texto Literário, trad. Mário Brito, Lisboa, Presença, 1983.

EISELE, Ulf - Die Struktur des modernen deutschen Romans, Tübingen, Niemeyer, 1984.

ENDRES, Elisabeth - "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.

ENDRES, Elisabeth - Die Literatur der Adenauerzeit, München, Steinhausen, 1980.

FIEGUTH, Rolf (Hg.) - Literarische Kommunikation, Kronberg/

/Ts, Scriptor, 1975.

FIEGUTH, Rolf - "Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken", in Sprache im technischen Zeitalter, 47 (1973), pp. 186-201.

FLACELIÈRE, Robert - L'amour en Grèce, Paris, Hachette, 1961.

FRANZEN, Erich - "Der Roman und die Wirklichkeit", in Hillebrand, 1978, pp. 211-220.

FRIEDMAN, Norman - "Erzählperspektive im Roman: die Entwicklung eines kritischen Konzepts", in Bruno Hillebrand, 1978, pp. 141-176.

FUGER, Wilhelm - "Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen "Grammatik" des Erzählens"", in Poetica, 5 (1972), pp. 268-292.

GENETTE, Gérard - Figures III, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard - Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard - Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983.

GLOWIŃSKI, Michal - "Der Dialog im Roman", in Poetica, 6. Band (1974), pp. 1-16.

GLOWIŃSKI, Michal - "Der virtuelle Empfänger in der Struktur des poetischen Werks", in R. Fieguth, 1975, pp. 93-126.

GODINHO, Helder - O Mito e o Estilo. Introdução a uma mitoloestilística, Lisboa, Presença, 1982.

GRASS, Günter - "Geschenkte Freiheit. Versagen, Schuld, vertane Chancen", in Die Zeit, 10.5.1985, pp. 20-21.

GRIMM, Günter - "Einführung in die Rezeptionsforschung", in G. Grimm (Hg.), Literatur und Leser. Theorien und

Modelle zur Rezeption literarischer Werke, Stuttgart, Reclam, 1975, pp. 11-84.

GROSSER, Alfred - Geschichte Deutschlands seit 1945. Eine Bilanz, München, DTV, ^{10}1982.

GULICH, Elisabeth - "Ansätze zu einer kommunikationsorientierten Erzähltextanalyse am Beispiel mündlicher und schriftlicher Erzähltexte", in W. Haubrichs (Hg.), Erzählforschung 1. Zeitschrift für Literatur Wissenschaft und Linguistik. Beiheft 4, 1976.

GUMBRECHT, Hans - "Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie", in Poetica, Band 7, (1975), pp. 387-413.

HAMILTON, Edith - A Mitologia, trad. Maria Luísa Pinheiro, Lisboa, Dom Quixote, ^{2}1979.

HANSEN, Uffe - "Segmentierung narrativer Texte. Zum Problem der Erzählperspektive in der Fiktionsprosa", in Text & Kontext, 3 (1975), pp. 3-48.

HARTMANN, Karl-Heinz - Wiederholungen im Erzählen. Zur Literarität narrativer Texte, Stuttgart, Metzler, 1979.

HILLEBRAND, Bruno (Hg.) - Zur Struktur des Romans, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.

HILLMANN, Heinz - Alltagsphantasie und Dichterische Phantasie. Versuch einer Produktionsästhetik, Kronberg/ /Ts, Athenäum, 1977.

ISER, Wolfgang - Der Akt des Lesens, München, Fink (UTB), 1976.

ISER, Wolfgang - Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München, Fink (UTB), 1972.

JANIK, Dieter - Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiologisches Modell, Bebenhausen, Lothar Rotsch, 1973.

JANIK, Dieter - Literatursemiotik als Methode. Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks und der Zeichenwert literarischer Strukturen, Tübingen, Gunter Narr, 1985.

JAUSS, Hans-Robert - Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt/M, Suhrkamp, ^{4}1984.

JAUSS, Hans-Robert - "Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur", in Poetica, Band 7 (1975), pp. 325-344.

JAUSS, Hans-Robert - Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/M, Suhrkamp, ^{5}1974.

JENNY, Laurent - "A estratégia da forma", in Intertextualidades, Coimbra, Almedina, 1984, pp. 5-49.

JENS, Hermann - Mithologisches Lexikon, München, Goldmann, 1958.

JUHL, P. D. - "Life, Literature and the implied author", in Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 54 Jg., 2 (1980), pp. 177-203.

KAHRMAN, Cordula et alii - Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren, Band 1, 2, Kronberg/Ts, Athenäum, 1977.

KELLER, Ulrich - Fiktionalität als literaturwissenschaftliche Kategorie, Heidelberg, Carl Winter, 1980.

KETTELER, Volker - Soziale Erfahrung und Erzählen. Entstehungswege erzählender Literatur aus sozialpsychologisch-empirischer Sicht, Königstein/Ts, Forum

Academicum, 1979.

KLAUS, Peter - "Description and Event in Narrative", in Orbis Litterarum, vol. 37, 3 (1982), pp. 201-216.

KLOEPFER, Rolf - "Zum Problem des "narrativen Kode"", in Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 27/28 (1977) pp. 69-90.

KREIS, Rudolf - Ästhetische Kommunikation als Wunschproduktion. Goethe. Kafka. Handke. Literaturanalyse am "Leitfaden des Leibes"", Bonn, Bouvier, 1978.

KRUSCHE, Dieter - Kommunikation im Erzähltext 1., München, Fink (UTB), 1978.

KUMMER, Werner - "Sprechsituation, Aussagesystem und die Erzählsituation des Romans. Ein Beitrag zu einer Theorie der Kommunikationsspiele", in Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 5 (1972), pp. 83-105.

LAMMERT, Eberhard - Bauform des Erzählens, Stuttgart, Metzler, 1975 (1955).

LANDWEHR, Jürgen - Text und Fiktion. Zu einiger literaturwissenschaftlichen und Kommunikationstheoretischen Grundbegriffen, München, Fink, 1975.

LARSSON, Björn - "Litteratur, praxis och läsarfrihet" in Tidskrift för litteraturvetenskap, 2 (1979), pp. 68-85.

LAUSBERG, Heinrich - Elemente der literarischen Rhetorik, München, Hueber, ^{2}1973. Tradução portuguesa de R. M. Rosado Fernandes, Elementos de Retórica Literária, Lisboa, Gulbenkian, ^{3}1982.

LEWIS, C. S. - Über das Lesen von Büchern. Literaturkritik ganz anders, Freiburg, Herder, 1966.

LINK, Hannelore - Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer, 1976.

LINTVELT, Jaap - Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse, Paris, José Corti, 1981.

LUTHE, Rudolf - "Fiktionalität als konstitutives Element literarischer Rezeption", in Orbis Litterarum, vol. 29 (1974), pp. 1-15.

MARCUSE, Herbert - Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud, New York, Vintage Books, 1961.

MAYENOVA, Maria P. - "Textkohärenz und Rezipientenhaltung", in Walter Kroll/Aleksandar Flaker, Literaturtheoretische Modelle und kommunikatives System. Zur aktuellen Diskussion in der polnischen Literaturwissenschaft, Kronberg/Ts, Scriptor, 1974, pp. 297-328.

MAYER, Hans - "Verlorene Illusionen, Richard Wagner und die Nachwelt", in Die Tageszeitung, 10/1983.

MAYER, Hans - Deutsche Literatur seit Thomas Mann, Reinbek, Rowohlt, 1970 (1968).

MAYER, Hans - "Der Tod in Venedig. Ein Thema mit Variationen", in Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann, Tübingen, Niemeyer, 1981, pp. 711-724.

MEYERHOFF - Time in literature, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1955.

MEYERS, Jeffrey - Homosexuality and Literature 1890-1930, London, University of London/The Athlane Press, 1977.

MILLER, Norbert - "Erlebte und Verschleierte Rede", in

Akzente, Jg. 5, H.3 (1958), pp. 213-226.

MUKAŘOVSKÝ, Jan - Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte, Lisboa, Estampa, 1980.

MUKAŘOVSKÝ, Jan - Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, Frankfurt/M, Berlin, Wien, Ullstein, 1977.

MULLER, Günther - "Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst", in Bruno Hillebrand, 1978, pp. 64-82.

NAUMANN, Manfred et alii - Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption aus theoretischer Sicht, Berlin, Weimar, Aufbau, 1973.

NAUMANN, Manfred - "Das Dilemma der "Rezeptionsästhetik"", in Poetica, Band 8 (1976), pp. 451-466.

NEMEC , Solms - Literaturwissenschaft heute, München, UTB, 1979.

NEUHAUS, Volker - Typen Multiperspektivischen Erzählens, Köln, Wien, Böhlau Verlag, 1971.

NØJGAARD, Morten - "The Function of the Narratee or How we are manipulated by texts" in Danish Semiotics. Orbis litterarum, Supplement nº 4 (1978).

NØJGAARD, Morten - "Le lecteur et la critique. Quelques contributions récentes à l'étude de l'instance de la reception littéraire", in Degrés (1980), pp. 1-33.

NØJGAARD, Morten - Litteraturensunivers. Indføring i tekstanalyse, Odense, Odense Universitetsforlag, 1979.

OKOPIEŃ-SLAWIŃSKA, Aleksandra - "Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation", in Rolf Fieguth (Hg.), 1975, pp. 127-147.

OKOPIEŃ-STAWIŃSKA, Aleksandra - "Die Rolle der Konvention im literarischen Prozess", in Rolf Fieguth (Hg.),

1975, pp. 23-42.

OLSEN, Michel - ""Lécteur Modèle", Codes et Structures", in Orbis Litterarum, vol. 37, 1(1982), pp. 83-94.

PETTERSSON, Anders - "Berättare och fiktion", in Tidskrift för litteraturvetenskap, 1-2(1985), pp. 10-20.

PLATON - Le Banquet/Phêdre, ed. Emile Chambry, Paris, Flammarion, 1983.

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.

RIFATERRE, Michael - "L'illusion référentielle", in Littérature et realité, Paris, Seuil, 1982, pp. 91-118.

ROBERTS, David - "Nullpunkt und kein Ende? Perspectives and Theses on postwar German Literature", in Orbis Litterarum, 35(1980), pp. 250-273.

ROMBERG, Bertil - Att läsa epik, Lund, Liber Läromedel, 1977.

ROSENGREN, Karl Erik - Sociological Aspects of the literary system, Stockholm, Natur och Kultur, 1968.

ROSENTHAL, Erwin T. - Das fragmentarische Universum, München, Nymphenburger, 1970.

ROVAN, Joseph - História da Social-Democracia Alemã, trad. Eduardo Salõ, Lisboa, Perspectivas e Realidades, 1979.

RUTHROF, Horst - The Reader's Construction of narrative, London, Routledge & Kegan, 1981.

SANCHES, Manuela/Teresa R. Cadete - "Uma familiarização com a autoridade?" in Max Horkheimer, Autoridade e Família, Lisboa, apáginastantas, 1983.

SAUVY, Alfred - Mythologie de notre temps, Paris, Payot, 1971.

SCHÄFER, Hans Dieter - "Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930", in Nicolas Born/Jürgen Manthey, Literaturmagazin 7 - Nachkriegsliteratur, Reinbek, Rowohlt, 1977, pp. 95-115.

SCHEIFFELE, Eberhard - "Wege und Aporien der "Rezeptionsästhetik"", in Neue Rundschau, 90 Jg. (1979), pp. 520-541.

SCHMID, Wolf - "Besprechung zu Dieter Janiks Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks" in Poetica, Band 6 (1974), pp. 404-415.

SCHMIDT, S. J. (Hg.) - Text bedeutung ästhetik, München, Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1970.

SCHMIDT, S. J. - "Zu einer Theorie ästhetischer Kommunikationshandlungen" in Poetica, Band 10, (1978), pp. 362-382.

SCHRAMKE, Jürgen - Zur Theorie des modernen Romans, München C. H. Beck, 1974.

SCHUTZ, 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.

SIMONIN-GRUMBACH, Jenny - "Linguistique textuelle et étude des textes littéraires. À propos de LE TEMPS de H. Weinrich", in Pratiques 13 (1977), pp. 77-90.

SLAWIŃSKI, Janusz - Literatur als System und Prozess, München, Nymphenburger, 1975.

SØRENSEN, Peer - Elementare Literatursoziologie. Ein Essay über literatursoziologische Grundprobleme, Tübingen, Max Niemeyer, 1976.

STANZEL, Franz - Theorie des Erzählens, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979 .

STANZEL, Franz - Typische Formen des Romans, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, ^{4}1969 .

STANZEL, Franz - "Wandlungen des narrativen Diskurses in der Moderne", in R. Kloepfer/Gisela Janetzke-Dillner (Hg.), Erzählung. Erzählforschung im 20. Jahrhundert, Stuttgart, Berlin, Mainz, 1981, pp. 371-383 .

STANZEL, Franz - "Zur Konstituierung der typischen Erzählsituation", in B. Hillebrand, 1978, pp. 558-576 .

STEINBERG, Erwin (ed.) - The stream of consciousness technique, New York, National University Publications Kennicat Press, 1979 .

STEMPEL, Wolf-Dieter - "Möglichkeit einer Darstellung der Diachronie in narrativen Texten", in Alexander Ritter (Hg.), Zeitgestaltung in der Erzählkunst, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, pp. 299-321 .

STERNBERG, Meir - Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1978 .

STIERLE, Karlheinz - "Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?", in Poetica, Band 7 (1975) pp. 345-387 .

STRUSS, Dieter - Das war 1951, München, Heyne, 1980 .

TANK, Kurt L./Wilhelm Jacob - "Die literarische Entwicklung von der BRD", in H. L. Arnold (Hg.), Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945-1971, Band 1, Frankfurt/M Athenäum - Fischer, 1972 , pp. 53-96.

THOMALLA, Arianne - Die "femme fragile". Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende, Düsseldorf, Westdeutscher Verlag, 1972.

TODOROV, Tzvetan - Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique, suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine, Paris, Seuil, 1981.

TOMMLER, Frank - "Nachkriegsliteratur - eine neue deutsche Literatur", in Nicolas Born/Jürgen Manthey (Hg.), Literaturmagazin 7, Reinbek, Rowohlt, 1977, pp. 167-186.

TOPIA, André - "Contrapontos Joycianos", in Intertextualidades, Coimbra, Almedina, 1984, pp.

TRABANT, Jürgen - "Literatur als Zeichen und Engagement", in Sprache im technischen Zeitalter, (1973), pp. 225-247.

VILAS-BOAS, Gonçalo - "Kallocaína: Romance do século XXI ou uma utopia de Karin Boye", in Jornal de Notícias, 13.03.84.

VILAS-BOAS, Gonçalo - "Ler a Esperança em e para além de Kafka", in G. Vilas-Boas e Zaida Rocha Ferreira (ed.), Kafka - Perspectivas e Leituras do Universo Kafkiano, Lisboa, apáginastantas, 1984, pp. 187-201.

VINGE, Louise - "Recension: T. Todorov "Mikhaïl Bakhtine - Le principe dialogique"", in Tidskrift för litteraturvetenskap, 3-4 (1982), pp. 237-241.

VOGT, Jochen - Aspekte erzählender Prosa, Düsseldorf, Westdeutscher Verlag, 1972.

VORMWEG, Heinrich - "Deutsche Literatur 1945-1960: Keine Stunde Null", in Manfred Durzak (Hg.), Die deut-

sche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen, Stuttgart, Reclam, 1971, pp. 13-30.

WALDMANN, Günter - Kommunikationsästhetik 1. Die Ideologie der Erzählform. Mit einer Modellanalyse von NS--Literatur, München, Fink (UTB), 1976.

WARNING, Rainer (Hg.) - Rezeptionsästhetik, München, UTB, 1975.

WEHDEKING, Volker - "Eine deutsche LOST GENERATION? Die 47. er zwischen Kriegsende uns Währungsreform", in N. Born/J. Manthey, Literaturmagazin 7, Reinbek, Rowohlt, 1977, pp. 145-166.

WEIMANN, Robert - "Erzählerstandpunkt und point of view", in Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 10 (1962), pp. 369-416.

WEIMANN, Robert - "Erzählsituation und Romantypus" in Bruno Hillebrand (Hg.), 1978, pp. 316-346.

WEINRICH, Harald - Tempus. Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer, 1971.

WEISSMANN, Frida S. - Du monologue intérieur à la sous-conversation, Paris, Nizet, 1978.

ZIMA, Peter - Kritik der Literatursoziologie, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1978.

ZIMA, Peter - Textsoziologie, Stuttgart, Metzler, 1980.

ZIMMERMANN, Hans Dieter - Vom Nutzen der Literatur. Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der literarischen Kommunikation, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1977.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die Untersuchung der Romane TAUBEN IM GRAS,DAS TREIBHAUS und DER TOD IN ROM von Wolfgang Koeppen, die hauptsächlich als Diskurse des Widerstands angesehen werden.
Die Romane wurden im Rahmen des narrativen Kommunikationsmodelles von Dieter Janik und Aleksandra Okopień-Slawińska analysiert mit besonderem Hinblick auf die innertextuellen und textübergreifenden Kommunikationsebenen (die Darstellung des theoretischen Modells erfolgt in Kapitel 2.).
Die Untersuchung behandelt die narrative Achse "Erzähler-fiktiver Adressat",Zeit,Raum und die kommunikativen Beziehungen der Figuren,sei es unter dem Gesichtspunkt der sprachlichen Äusserung, sei es unter dem der inneren Sprachhandlung.
Jeder Roman ist Gegenstand eines gesonderten Kapitels (Kapitel 3, 4 und 5).
In Kapitel 6 werden die Hauptthemen der Trilogie untersucht. Besondere Bedeutung kommt dem Thema Erotik zu, da diese eine andere Art der Kommunikation (gelungener oder nicht) sei, die sprachliche ergänzt oder ihr kontrastiert.
Die intertextuellen Bezüge, literarische wie mythische, werden in Kapitel 7 behandelt.
Wie die Studie zeigt, legen die intertextuellen Bezüge einen alternativen Diskurs frei, deren sich die Erzähler und Figuren bedienen, um über ihre Welten zu sprechen.
Im Schlusskapitel werden gemeinsame Züge zwischen Äusserungen Koeppens und den Romanen aufgedeckt mit Hinblick auf Parallelen zwischen dem wirklichen Autor und seinem fiktionalen Diskurs.

Obgleich DAS TREIBHAUS eine andere Struktur aufweist - nur eine einzige dominante Perspektive im Vergleich zu der Vielperspektivität der beiden anderen Romane -, haben die drei Texte vieles gemein. Die dauernden Erzählerkommentare tragen bei zu einer Lesart der Romane als Diskurse des Widerstands gegenüber den kollektiven Diskursen, die bar jeglicher Subjektivität sind.
Die Künstlerfiguren (Philipp, Keetenheuve und Siegfried) und die Aussenseiter (Washington Price,Odysseus Cotton,Herr Beh-

rend,Susanne,Laura) versuchen diesen kollektiven Diskursen zu widerstehen, werden jedoch Opfer ihrer Entscheidung. Aus inneren und äusseren Gründen ist es schwierig,die "Wand aus dünnstem Glas" zu durchbrechen (EINE UNGLÜCKLICHE LIEBE). Aber es gibt noch eine Möglichkeit der Verständigung und Reaktion: der innere Diskurs und die künstlerische Sprache. Die Figuren, die sich ihrer bedienen, sind indessen nicht gänzlich unabhängig von ihrem sozialen,innerlichen oder äusseren,Rahmen. Diese Figuren können um den Pol "Kunst" versammelt werden, dem sich der Pol "bürgerliche Realität" entgegensetzt.
Beim ersteren finden wir Widerstand vor und den Versuch, einen eigenen (vor allem inneren) Diskurs zu schaffen, wohingegen bei zweiteren keine Figuren, sondern blosse Typen vorkommen, deren Sprache kaum als Verständigung aufgefasst werden kann - sie drückt keine Innerlichkeit aus -, eher als Reproduktion. Auf dem Kunstpol finden wir dauernde Zweifel und Zögern; beim Gegenpol hingegen Gewissheit, eine kollektiv starre Haltung, Subjektivität vortäuschend. Ihr Grad künstlerischer Rezeption ist gleich Null, ihre sexuelle Verständigung wird als frustrierend vorgeführt. Auf diesem Pol hat nur Judejahn (DER TOD IN ROM) einige erzählerische Bedeutung, aber der Diskurs,den er hervorbringt, gehört nicht ihm, sondern ist ein reproduzierter des III Reichs.
Im Bereich dieses Pols gibt es indessen einige Figuren, die etwas am Rande leben und deshalb eigene Widerstandskräfte entwickeln können: die Neger Washington und Odysseus, die Prostituierte Susanne, die Angestellte Laura. Nur eine einzige Figur hat hier Entwicklungsmöglichkeiten: Carla, die Freundin Washingtons.
Auf dem Kunstpol kommen drei zentrale Figuren vor: zwei mit negativer Entwicklungslinie, ohne echtes Widerstandsvermögen; und eine die sich verwirklicht - Siegfried, hauptsächlich durch seine künstlerische Tätigkeit. Sein Diskurs ist vereinzelt positiv, insofern er in künstlerischer, sprachlicher und sexueller Hinsicht auf die herrschenden Werte reagiert. Die beiden andern Künstlerfiguren versuchen eine Brücke zwischen Kunst und bürgerlicher Realität zu schlagen, was ihnen aber misslingt und ihre Versuche einer Selbstverwirklichung zum Scheitern bringt.
Anhand der Entwicklungslinie Siegfrieds - und seiner Flucht

nach Afrika - scheint Koeppen jedwede Möglichkeit einer Verbesserung der Gesellschaft zu verneinen zumal nur der sich zu verwirklichen vermöge, der sich in eine Aussenseiterposition begibt.

Das Hauptproblem der Trilogie ist weder die Verständigungslosigkeit im engeren Sinne noch die absolute Unmöglichkeit einer Selbstverwirklichung in einer Gesellschaft wie der bundesrepublikanischen zu Beginn der 50er Jahre. Koeppen thematisiert einerseits das Problem der Qualtität von Verständigung, andererseits mögliche Widerstandsformen.

Der literarische Text, den der Leser vor sich hat, ist das Ergebnis einer diskursiven Veräusserung,d.h. die Nicht-Kommunikation wird Gegenstand der Kommunikation, obgleich unter sehr verschiedenen Entstehungsbedingungen. Die literarische Kommunikation - Ergebnis der Vereinzelung eines Senders und eines Empfängers - entsommt teilweise den Verständigungszwänge unter den Individuen. Das erlaubt dem Autor und Leser des literarischen Texts gegenüber dem herrschenden einen Widerstandsdiskurs zu führen; um einen persönlichen Diskurs zu kämpfen, obgleich dies unter der gegebenen Perspektive eine gesellschaftliche Marginalisierung bedeuten mag.

Derart betrachtet ist die Trilogie eine Kommunikation der Nicht-Kommunikation, die durch die Fiktion zeigt, wie verschiedene äussere Bedingungen die Fähigkeit zur Kommunikation negativ beeinflussen; die aber auch zeigt, wie der fiktionale Diskurs und die Literatur im allgemeinen eine Form des Widerstandes sein können.

Durch die Trilogie besiegt Koeppen das Wagnis: er veröffentlicht drei Romane gegen den offiziellen Diskurs und das herrschende kollektive Bewusstsein. Es ist klar, dass dies vom so streng kritisierten Bürgertum nicht besonders gut aufgenommen werden sollte. Aber Koeppens Diskurs "wählt" sein eigenes Publikum: er wendet sich an den Kunstpol, wo die Leserschaft eine grössere Lesekompetenz zeigt als die des Gegenpols. In der Tat - der Diskurs dieses Autors ist sehr komplex vermöge der Montagetechnik, der Achronien, Perspektivenschwenks, der Abwesenheit von gängigen vertrauenswürdigen Orientierungsmittelpunkten - gemessen an den Erzählerstandpunkten -, und ferner vermöge dem langen intertextuellen literarischen,mythologischen und journalistischen Dialog.

Die appellativen Strukturen der Romane und die Darstellung der verschiedenen Erzählstränge erzeugt beim Leser eine zweifache Reaktion: zum einen eine (selbstkritische) Sympathie für die Figuren und Aussenseiter sowie für diejenigen um den Kunstpol, indem er ihre Ideale, Kämpfe und Niederlagen versteht; zum andern Ablehnung der Strategien, wie sie von den Figuren aus der bürgerlichen Welt entwickelt werden, mit all der für sie so charakteristischen Leere.

Im Grunde dreht es sich in der Trilogie um einen Gegensatz zwischen dem Ideal und der konkreten Wirklichkeit, die die Beziehungen aller Beteiligten prägt.

Das Ideal ist eine auf abstrakten Annahmen beruhende Art und Weise,die Wirklichkeit zu betrachten. Wer die Wirklichkeit durch das Ideal erlebt, ist zum Scheitern verurteilt, zumal die reale Welt keinen Platz für das Ideal kennt. Die Sympathie des Autors ist auf der Seite derer,die direkt oder indirekt für ein Ideal kämpfen,die dem kollektiven Diskurs widerstehen. Aber indem seine Charakterisierung negative Züge enthält,kann sich der Leser den Figuren nicht völlig anschliessen und kommt dem Ideal näher als die, die ihm als Sprachrohr dienen.

Gegenüber einer Realität, die Koeppen hauptsächlich als negativ ansieht, fällt seine Kritik resigniert und melancholisch aus, sieht er doch keine Anzeichen dafür, dass sich die Gesellschaft seinem Ideal annähert. In dieser Kassandrarolle appelliert Koeppen an den Leser, dass dieser den Weg zu sich selbst und zu den anderen erblicken und entdecken möge und seinen eigenen Widerstandsdiskurs erschaffe.

Ao Dr.Thomas Brysch um agradecimento por esta tradução.

ÍNDICE

Prefácio 3

Chave das siglas utilizadas 10

1. Enquadramento histórico-literário e recepção da trilogia de Koeppen 11

1.1. A posição de Wolfgang Koeppen na literatura alemã ocidental dos anos 50 11

1.2. A recepção dos romances do pós-guerra 21

1.2.1. A recepção a nível editorial 21

1.2.2. A recepção crítica nos jornais e revistas contemporâneos das primeiras edições da trilogia 25

1.2.3. A trilogia como objecto de análise em revistas e livros 34

1.2.4. Koeppen como objecto de trabalhos académicos 40

Notas 45

2. Enquadramento teórico 60

2.1. A obra literária como comunicação 60

2.2. A comunicação entre o autor e o leitor 67

2.3. O texto narrativo como objecto de comunicação e os vários níveis de comunicação 70

2.3.1. Os modelos de Dieter Janik e de Aleksandra Okopién-Slawińska: propostas sobre os vários níveis de comunicação 71

2.3.2. O Nível 1 - a comunicação no mundo narrado 75

2.3.3. O Nível 2 - a comunicação entre o narrador e o narratário 77

2.3.4. O Nível 3 - o autor abstracto e o leitor implícito .. 87

Notas 99

3. Tauben im Gras 110

3.1. O narrador 110

3.2. A estrutura cronológica 132

3.2.1. O tempo narrado 132

3.2.2. O tempo referenciado 133

3.2.3. O tempo diegético 137

3.2.4. Tematização do tempo 142

3.3. A estrutura espacial 145

3.4. As constelações das personagens 159

3.4.1. A Macroconstelação "Amerikahaus" 159

3.4.2. A Macroconstelação "Bräuhaus" 191

3.4.3. A Macroconstelação "Negerklub" 202
3.5. Conclusões àcerca das constelações de personagens 212
Notas 216
4. Das Treibhaus 227
4.1. O narrador 227
4.2. A estrutura cronotopológica 238
4.3. A estrutura figural 247
4.3.1. Keetenheuve 250
4.3.2. Keetenheuve e Elke 254
4.3.3. Keetenheuve e as figuras de Bona 263
4.3.4. Outras figuras 275
4.4. Keetenheuve como político, esteta e indivíduo 277
4.4.1. Keetenheuve como político 277
4.4.2. Keetenheuve como esteta e indivíduo 281
4.5. Conclusões 287
Notas 291
5. Der Tod in Rom 302
5.1. O narrador 302
5.2. A estrutura cronotopológica 323
5.3. A estrutura figural 333
5.3.1. Caracterização geral das personagens e figuras 333
5.3.2. Siegfried 337
5.3.3. Judejahn 355
5.3.4. A família Pfaffrath 369
5.3.5. Adolf Judejahn 375
5.3.6. Eva Judejahn 379
5.3.7. Laura 381
5.3.8. O casal Kürenberg 383
5.4. Conclusões 387
Notas 390
6. Linhas temáticas dominantes 403
6.1. Temas dominantes 403
6.1.1. O nacional-socialismo 403
6.1.2. A família 408
6.1.3. O isolamento 409
6.1.4. A arte 410

6.1.5. As fronteiras e as viagens 412
6.1.6. Os jornais 416
6.1.7. O destino 417
6.2. O erotismo 418
6.2.1. O auto-erotismo 420
6.2.2. Relações heterossexuais 421
6.2.3. Relações homo-eróticas femininas 424
6.2.4. Relações homo-eróticas masculinas 425
Notas 434
7. Recorrências transtextuais 443
7.1. Recorrências transtextuais literárias 444
7.1.1. Tauben im Gras 446
7.1.2. Das Treibhaus 458
7.1.3. Der Tod in Rom 475
7.1.4. Conclusão 480
7.2. Recorrências transtextuais do mito 482
7.2.1. Tauben im Gras 486
7.2.2. Das Treibhaus 490
7.2.3. Der Tod in Rom 491
7.2.4. A função do mito na trilogia 494
Notas 496
8. O autor abstracto e o autor real 508
8.1. Estratégias textuais: o autor abstracto, o leitor implícito e o leitor real 509
8.2. A convergência entre o autor real e a trilogia 517
8.3. A polarização como princípio construtivo da trilogia e a sua correspondência no autor real 522
Notas 526
Conclusão .....
Bibliografia 542
Zusammenfassung 570

ERRATA

Página	Linha	Onde se lê	Deve ler-se
4	28	um	uma
5	1	incapacidade	uma incapacidade
-	29	mostrar	para mostrar
10	6	Koeppen Trilogie	Koeppens Trilogie
37	10	limite de	limite da
45	5	p.9.	p.9).
46	17 (n.15)	(id.ibidem,p.30)	(^{3}1979,p.30)
51	5 (n.46)	in National-Zeitung	in National-Zeitung
-	6	"Welt am Sonntag"	Welt am Sonntag
-	8 (n.47)	Stuttgarter Nachrichten	Stuttgarter Nachrichten
-	9 (n.48)	Hannoversche Allgemeine Zeitung	Hannoversche Allgemeine Zeitung
53	9 (n.74)	Ühenscheider Nachrichten	LÜdenscheider Nachrichten
-	19(n.78)	Ib.ibidem	Id.ibidem
96	22	"Komplettierunggsnot-wendigkeit"	"Komplettierungsnot-wendigkeit"
103	12(n.40)	(1970,pp.64 e 68)	(1977,pp.64 e 68)
108	15(n.77)	Welt.^{78}	Welt.
109	9 (n.86)	esse seu	um seu
-	10	Appelstruktur	Appellstruktur
116	22	2 em dois	2 em mais de três
131	19	o "destino"	o "destino",
169	25	Benn,	Benn
171	18	83)	83))
197	15	Love^{65};	Love^{65},
200	18	com uma novo	com um novo
222	24(n.57)	Der Tod im Venedig	Der Tod in Venedig
246	3	combóio	comboio
286	28	apocaliptíca	apocalíptica
299	24(n.50)	mantem-se	mantém-se
336	2	a primeira parte	o primeiro segmento
364	4	se alia à da	se associa à
-	29	ergab	er gab
368	22	sem consequência políticas	sem consequências políticas
382	9	Retomar	Retoma
415	20	ahistoricismo	a-historicismo
459	17	du Kommst nicht	du kommst nicht
470	9	"das richtige wort	"das richtige Wort
477	11	Höllenssohns	Höllensohns
479	10	poderiamos	poderíamos

496	15(n.9)	Rosenberg	Rosengren
504	8 (n.66)	H.Jensen	H.Jens
505	18(n.79)	Van Hofe	Vom Hofe
506	22(n.83)	semer	seiner
521	11	trás dela	trás delas
526	9 (n.2)	(197,p.20)	(1978,p.20)
572	9	Qualtität	Qualität
-	16	entsommt	entkommt

BIBLIOGRAFIA

Por lapso,não foram incluídos na Bibliografia (Parte 3) Geral,pp.555--569) os seguintes títulos de obras citadas:

ADORNO, Theodor - Ästhetische Theorie,Frankfurt/M,Suhrkamp, ^{3}1977.

HAMMON, Philippe- "O que é uma descrição",in Maria Alzira Seixo(ed.), Categorias da narrativa,Arcádia,1976,pp.61-83.

INGARDEN, Roman - Das literarische Kunstwerk,Tübingen,Niemeyer,^{3}1965 (trad.portuguesa:A obra de arte literária,Lisboa, Gulbenkian,1973).

ISER, Wolfgang - "Die Appellstruktur der Texte",in Rainer Warning(ed.), Rezeptionsästhetik,München,W.Fink,1975,pp.228-252.

RICARDOU,Jean - Nouveaux problèmes du roman,Paris,Seuil,1978.

ROMBERG,Bertil - Studies in the narrative technique of the first-person novel,Stockholm,Almqvist & Wiksell,1962.

ROSENGREN,Karl Erik - The climate of literature,Lund,Studentlitteratur,1983.