

Maria Helena da Costa Alves Guimarães

Análise fenomenológica da obra
de Robert Walser

'DER SPAZIERGANG'

Dissertação de Mestrado
em Estudos Alemães

Universidade do Porto
Faculdade de Letras
Porto 2002



W alden

Os meus agradecimentos

ao Prof. Doutor Gonçalo Vilas-Boas, pela orientação científica deste trabalho e a sua permanente disponibilidade crítica, compreensão e ilimitado apoio,

ao Dr. Bernhard Echte, director do ‘Robert Walser-Archiv’, em Zurique, e ao Dr. Albert von Brunn, da ‘Zentralbibliothek’ da mesma cidade, pelo precioso auxílio que me prestaram no trabalho de pesquisa por mim levado a cabo naquelas instituições,

a meus pais, pelo afecto, sugestões e incomensurável paciência,

a Regina Guimarães, pela amável cedência do retrato de Robert Walser, da autoria do pintor francês Olivier Le Bars, reproduzido neste trabalho,

a МОЯ РОДНАЯ ДУША, pela força e energia infinitas, sem as quais esta dissertação não teria nunca encontrado o seu *caminho* por entre o caudal das ideias e o azul indomável das palavras.

O presente estudo insere-se na Linha de Acção n.º 2, “Literatura de Expressão Alemã, no Contexto Europeu: Temas e Géneros”, do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos (CIEG), Unidade de I & D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa POCTI.

ÍNDICE

1. Introdução
 - 1.1. Corpus
 - 1.2. Análise da bibliografia crítica sobre Robert Walser.
 - 1.3. Tentativa de definição sumária do conceito de passeio *vs.* noção walseriana de escrita como movimento.
 - 1.4. Breve referência comparativa ao passeio *imaginário* na poesia de Alberto Caeiro.
2. Aspectos da narrativa
 - 2.1. O narrador como sujeito de tipo fenomenológico: a libertação do *olhar* e do sentido do mundo por meio de uma *redução* poética.
 - 2.1.1. A objectividade do mundo como *subjectividade visível*.
 - 2.1.2. A dualidade de percepção da natureza: a sua dimensão geral e a dimensão individual/psíquica.
 - 2.1.3. Tempo e espaço: rede de intencionalidades.
 - 2.2. Particularidades da narrativa na primeira pessoa: o texto como máscara do 'eu', como auto-observação, como *Erfahrung und Erlebnis*.
3. A tensão entre o narrador e o *Outro*
 - 3.1. A ironia: *o mundo entre parêntesis*.
 - 3.2. Análise da importância semântica e estilística do diálogo/monólogo em *Der Spaziergang*.
 - 3.3. A vivência de si mesmo como *Outro*: a ironia *profunda* subjacente ao texto - a crítica literária.
 - 3.4. Estratégias de leitura: o leitor implícito.
4. Deambulações: relação consciência-mundo.
 - 4.1. Através da linguagem
 - 4.1.1. A riqueza e musicalidade da *palavra* walseriana
 - 4.2. Através da natureza e do *mundo*: a evidência *eidética*.
 - 4.2.1. A crítica social: o nobre e o belo *vs.* o burguês de mau gosto.
 - 4.2.2. O *caminhar* como forma de estar no mundo.
5. Conclusão.

Siglas adoptadas para a designação de obras do autor:

DS - Der Spaziergang

AdB - Aus dem Bleistiftgebiet

JvG - Jakob von Gunten

GW - Gesamtwerk

VP - Verstreute Prosa

1. Introdução

Os motivos que me levaram a escolher o livro *Der Spaziergang* de Robert Walser para tema desta dissertação são de várias ordens. Em primeiro lugar, gostaria de assinalar o facto de, sendo Walser um autor maior da literatura helvética deste século, é ele pouco conhecido ainda do público português, apesar das muitas afinidades que podemos encontrar, como mais adiante notarei, com o poeta Fernando Pessoa, ele também um incompreendido, pela sua modernidade, da grande maioria do público leitor da sua época. Por outro lado, a obra por mim escolhida, não só representa um passo em frente em relação à concepção literária de *passaio*, como faz eco nas suas páginas do conceito walseriano de escrita, cujo processo de produção ele tenta desvendar/(des)construir perante o olhar do leitor, oferecendo-lhe

mit dem Dementierung der Grundprinzipien von Märchen- und Trivalliteratur und dem Aufdecken der Konstruiertheit angeblich verbindlicher Bedeutungsprozesse “dekonstruktionistische Arbeit. (Hübner, 1995: 199).

Mas Walser não foi só incompreendido pelo *leitor* da sua época. Ele próprio viveu sempre, quase que deliberadamente, do *outro lado da lua* da vida cosmopolita dos autores da moda da sua época, *passou* pelo mundo e *deambulou* pela escrita sem grande alarde, passando quase ao lado do mundo literário do seu tempo que, na sua grande maioria, e não me refiro só aos críticos, ignorou a sua obra e, mesmo, a sua existência.

No contexto de toda a obra walseriana, considero ainda ser *Der Spaziergang* uma obra importante, dada a presença implícita nela de um grande número de relações intratextuais, que põem a descoberto, de forma inequívoca, a modernidade deste autor que não é possível integrar em nenhuma corrente literária, se bem que a sua obra apresente traços impressionistas, expressionistas e até, segundo alguns, surrealistas¹ (o que creio exagerado), dada a pluralidade do discurso.

Não raro, para a definição do conceito de modernismo, foram tidos em consideração factores como a tendência para uma certa estetização da obra literária, o primado do maneirismo na expressão e o movimento “towards introversion, technical display” (Bradbury, McFarlane, 1991: 26), bem como um determinado “internal self-scepticism” (*ibid.*).

Creio, contudo, que, no caso de Walser, não são apenas as características supracitadas que fazem dele um autor moderno. De facto, tendo em linha de conta todo o espectro da obra literária de Walser, sou de opinião, poder esta ser vista, quase que por inteiro, à luz da definição de modernismo que nos é dada por Bradbury e MacFarlane, que passamos a transcrever:

the concern to objectify the subjective, to make audible or perceptible the mind's inaudible conversations, to halt the flow, to irrationalize the rational, [...], to conventionalize the extraordinary and the eccentric, to define the psychopathology of *everyday* life, [...], to see space as a function of time, mass as a form of energy, and uncertainty as the only certain thing. (*ibid.*: 48)

Por outro lado, é ainda de assinalar a relação de tensão permanente, na obra de Walser, entre Forma e Emoção, já que nenhuma delas é, de facto, passível de ser reduzida à outra. Existe, assim, entre elas, uma relação, pela qual as cargas emotivas aderem à Forma, ficando, contudo, sempre a ela exteriores e independentes. No

¹ Cf. Andrea Hübner (1995), *Ei', welcher Unsinn liegt im Sinn*, Tübingen, p. 11-38.

entanto, ao exprimir, na intuição, as propriedades do objecto por uma Forma, é ela que, afinal, faz a síntese entre o objecto e a Emoção. Estamos perante um paradoxo lógico que, todavia, o não é a nível intuitivo e psicológico. É na tentativa constante de solução deste paradoxo aparente que Walser vai, em termos estéticos, desenvolver toda a sua obra.²

1.1. Corpus

O primeiro passo para a realização deste trabalho foi a delimitação do *corpus*. Os princípios que regeram essa escolha foram os seguintes:

- a extensão, isto é, tentei que ele fosse o mais vasto possível de forma a poder concluir da frequência com que o autor recorre ao tema do *passeio* e se socorre para o efeito de certos meios estilísticos e linguísticos, de forma a poder estabelecer semelhanças e diferenças, factos e relações;

- a homogeneidade, isto é, procurei, no caso vertente, analisar textos cujo tema central, como já disse, fosse o *passeio*, real e imaginário, descrito e da escrita, a fim de poder chegar a conclusões, minimamente fundamentadas, quanto às características do texto walseriano e à infra-estrutura filosófica subjacente ao *ser no mundo* do autor, determinante da formação/evolução do seu discurso literário.

Assim, para além do texto que dá título a este estudo, *Der Spaziergang*, foram analisados de forma exaustiva:

- todos os textos que, nos volumes III, IV e V da *Verstreute Prosa*, bem como nas obras *Geschichten* e *Aufsätze* abordam o tema do passeio;

- excertos de obras, como *Jakob von Gunten* e *Geschwister Tanner*, em que o tema é também tratado de forma explícita;

² Cf. Abel Salazar (1961), *Que é Arte?*, Coimbra, p. 66-83.

- textos retirados dos volumes II e III da edição completa das obras do autor, organizada por J. Greven - *Prosastücke, Kleine Prosa, Poetenleben, Seeland* e *Die Rose* -, onde o tema é também copiosamente desenvolvido em todas as suas nuances - reais, imaginárias e literárias;

- textos retirados dos volumes I e II de *Aus dem Bleistiftgebiet*, por serem indicadores, ainda que algo herméticos, da concepção walseriana de texto literário.

Por fim, é, ainda, de salientar ter sido feito um esforço no sentido de serem analisados textos das diferentes *estações* da vida e obra do autor: Berlim, Biel, Berna, Waldau.

1.2. Bibliografia crítica sobre Robert Walser.

Para a realização/concretização do presente trabalho, procedi a um levantamento, o mais exaustivo possível, de todas obras e ensaios críticos sobre a vida e obra de Robert Walser.

Começando pela biografia do autor, cuja importância para o entendimento da sua obra, é, em minha opinião, relativa, socorri-me de dois livros que, não só, nos dão uma visão bastante completa da sua vida, como lançam luz suficiente sobre as diferentes fases da sua produção literária, fases que se distinguem mais pelo local onde os textos foram produzidos do que por uma evolução / mudança profunda do *credo* literário, temática ou estilo do autor³. Essas obras são

³ Se compararmos, por exemplo, o texto *Spaziergang (I)* (GW, 2: 131-134), escrito em 1914, na fase de Biel, com o texto *Spaziergang (II)* (VP, 5: 81-83) do período de Berna, verificamos que a principal diferença entre estes dois textos reside no facto de estarmos, no segundo texto, na presença evidente de um *passeio* na/da escrita, em que, como refere Siegrist, se dá uma “wachsende [...] Befreiung vom Gegenständlichen” e uma “stets konsequentere [...] Vermischung von Unzusammengehörigem innerhalb eines Kunstraumes” (*apud* Albes, 1999: 290).

- *Das Leben Robert Walsers* de Robert Mächler: uma biografia bem elaborada e estruturada do autor que tenta, tanto quanto possível, evitar especulações pouco fundadas sobre os diversos períodos da vida e produção literária de Walser e

- *Robert Walser*, colectânea de textos sobre o autor, editada por Klaus-Michael Hinz e Thomas Horst cujo objectivo é dar uma imagem ao leitor das várias facetas e características da obra de Walser. Dos vários ensaios incluídos neste livro gostaria de destacar

- *Vom Glück des Unglücks. Robert Walsers Bieler und Berner Zeit* de Christoph Siegrist, que nos dá uma visão sintética e compacta da instabilidade financeira de Walser enquanto empregado de várias instituições e enquanto homem das letras, num país pequeno como a Suíça, onde eram muitos os escritores, segundo Walser, “die sich gegenseitig das Leben sauer mach[t]en” (*apud* Siegrist, 1991: 63). É feita ainda uma breve, mas pertinaz, referência ao papel do *passeio* na determinação do “Duktus seiner Feder” (*ibid.*: 66), bem como às principais características da sua obra literária;

- *Fern jeder Gattung, nah bei Thun* de Martin Jürgens, texto que analisa as semelhanças/diferenças de percurso de Kleist e Walser com base no texto *Kleist in Thun* deste último. Fala-se muito de Kleist e pouco de Walser, quando o texto trata, sobretudo, deste último;

- “*Ich ging eine Weile als alte Frau.*” *Subjektivität und Maskerade bei Robert Walser* de Lothar Kurzawa, um ensaio bastante interessante sobre o peso das máscaras na obra de Walser e o recurso constante a *shifters*, meio de ancoragem do imaginário / enunciado no real / enunciação. Contudo, algumas conclusões do autor, de teor predominantemente psicanalítico, parecem-me algo forçadas;

- *In den unteren Regionen: Robert Walser* de Claudio Magris, onde é analisado, de forma demasiado abrangente, a meu ver, o desejo, sempre presente na obra de Walser, de viver nas “unteren Regionen”, onde se pode mover sem ser notado, onde pode *passar*, sem ser acusado de ser um *Tagedieb* (DS: 27);

Não destaco mais nenhum ensaio desta colectânea, quer por os restantes artigos tratarem de aspectos da obra walseriana não abrangidos por este estudo, quer por as suas conclusões me parecerem absurdas e infundadas, como, por exemplo, no caso do artigo de Hans G. Helms, *Zur Prosa Robert Walsers*, que desenvolve uma análise de cariz marxista, que creio completamente desadequada, já que Walser era apenas um *Aussenseiter*, um *Grenzgänger*, e não um defensor do proletariado, como afirma: “Wie für Marx und Engels ist auch für Robert Walser allein das Proletariat imstande, die Klassengesellschaft in eine befriedete klassenlose Gesellschaft umzuwandeln” (Helms, 1991: 137).

Num segundo passo, tentei construir uma ideia fundamentada da opinião/recepção por parte de escritores e literatos, da sua época até aos nossos dias, da obra de Robert Walser. Para tal, afigurou-se-me de grande utilidade a colectânea de textos editada por Katharina Kerr sob o título *Über Robert Walser*. Relativamente à sua época, de algum interesse, parecem-me as opiniões de Joseph Widmann, que, nas suas recensões críticas, considera uma obra como *Der Gehülfe* “ein echter Schweizerroman” (1978, 1: 27), de Hermann Hesse, que se afirma deleitado com o “Fluss der Prosa” (*ibid.*: 53) na obra de Walser e de Max Brod, que desenvolve a propósito do texto walseriano aquilo que designa por “Drei-Schichten-Theorie” (*ibid.*: 79), isto é, *Naivität*, *Ironie*, *Seelen-Unbekümmertheit*. Já Joachim Benn se mostra seduzido por aquilo que classifica como a “Lebensfülle” (*ibid.*: 99) do texto walseriano, fruto do ritmo que o autor imprime aos seus textos, enquanto, por seu turno, Emil Wiedmer escreve: “[...] ihn reizt nicht das Suchen eines bestimmten Stoffes, sondern das Aussuchen feiner und schöner Worte” (*ibid.*: 107).

Ainda relativamente aos críticos e autores do seu tempo, são também, a meu ver, de mencionar, as opiniões de Eduard Korrodi, que considera uma obra como *Der Spaziergang* uma “kleines Meisterwerk” (*ibid.*: 113), de Oskar Loerke, para quem, no texto walseriano, “die Stille tönt” (*ibid.*: 125), e de Walter Benjamin, um leitor entusiasta das obras de Robert Walser. Alfred Polgar, que reflecte sobre o “empfindliches Ohr” / “empfindliches Auge” (*ibid.*: 140) de Walser e Emil Schibli, para quem o autor é “eine imponierende Figur” (*ibid.*: 168) entre os homens de letras do seu tempo, que segue o seu próprio *caminho* “mit bewusster Hartnäckigkeit” (*ibid.*) são mais duas vozes, a quem os textos de Walser não passaram despercebidos.

Dos ensaios, artigos e opiniões críticas que integram os volumes II e III de *Über Robert Walser* destacaria os assinados por Elias Canetti, que, falando do percurso de Walser diz que “Seine Erfahrung mit dem ‘Kampf ums Dasein’” (1978, 2: 12) condu-lo ao único lugar onde essa luta não existe, “ins Irrenhaus, das Kloster der Moderne” (*ibid.*), Walter Höllerer, que sublinha a beleza da “Wendung und Windung des Wortsinns” (*ibid.*: 84) e “die Musik und die Plastik” (*ibid.*) do texto walseriano, Michael Hamburger, para quem Walser, no exercício da “Freiheit der Improvisation” (*ibid.*: 87), “[die] Sprache [...] travestierte” (*ibid.*: 88), Christoph Siegrist, cujas palavras-chave para a análise da obra do autor são “Gedankenspiele”, “Tagträume”, “Rhythmus”, “Klang”, “labyrntische Struktur”, “Verschleierung des Sinnes”, Jochen Greven, editor e um dos maiores conhecedores da obra de Walser, um dos poucos a chamar a atenção para as causas endógenas e carácter recorrente dos seus estados depressivos⁴, cujo ensaio sobre Walser me fez, de facto, mergulhar de um só fôlego no *mistério* e meandros da criação literária do autor, Heinz Weder, que assenta a sua análise sobre a “Technik der Tarnung” (*ibid.*: 194), Urs Jenny, que aponta para a maior autoreflexividade do texto walseriano na fase de Berna, em que

⁴ Cf. Jochen Greven (1978), “Figuren des Widerspruchs. Zeit- und Kulturkritik im Werk Robert Walsers”, in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, Frankfurt a.M., p. 164-193. É este o ponto de partida para a minha defesa do ponto de vista da *falsa* esquizofrenia do autor e demarcação das teorias de pendor psicanalítico sobre a obra do autor.

a tónica recai sobre o *passaio* na escrita em detrimento do *andar* no mundo, Martin Jürgens e a heteronímia na fase tardia da obra de Walser, o “phänomenologischer Begriff des ‘Gangs’”, defendido por D. Rodewald e citado por Hans Hiebel (*ibid.*: 318), autor que chama ainda a nossa atenção para “die Reduktion des Daseins auf eine sprachliche Existenz” (*ibid.*: 319) e a “Auflösung der Signifikanz in semantischen Unbestimmtheiten” (*ibid.*: 326), Middleton e o estilo da escrita de “Herr Niemand” (1978, 3: 9), Calasso e o peso do “Geschwätz” walseriano, Sedelnik e “die sprachlichen Pirouetten” do autor, Olteanu e a unicidade da obra de Walser, Magris e o *olhar* de Walser *à janela da vida*, Marian Holona e a posição de Walser na sociedade, entre muitos outros que aqui não menciono por não terem tido, na feitura des te trabalho, um peso significativo.

Ainda no campo das colectâneas de ensaios, uma referência especial para

- *Robert Walser und die moderne Poetik*, editado por Dieter Borchmeyer, e que contém as intervenções de vários estudiosos da obra walseriana no simpósio com o mesmo tema realizado em 1995, em Heidelberg, de que saliento, em particular,

- *Robert Walsers Poetik in der literarischen Konstellation der Jahrhundertwende* de Viktor Zmegac, que resume algumas das principais características do texto walseriano;

- “*Einer, der immer irgend etwas las*” - *Thematisierte Lektüre im Werk Robert Walsers* de Jochen Greven, que se debruça sobre o *eco* das leituras de Walser na sua obra;

- *Robert Walsers Poetik der Intertextualität* de Monika Lemmel, que, como o título indica, trata da questão da intertextualidade na obra de Walser;

- “*Im übrigen ist er ein wenig krank*”: *Zum Problem der Selbstreferentialität in Robert Walsers Dichterporträts* de Tamara S. Evans e a

autoreferencialidade em textos como *Ein Dramatiker*, Brentano, Kleist in Thun,

- “Das Märchen ja sagt... “ - *Märchen und Trivialliteratur im Werk von Robert Walser* de Andrea Hübner que aponta para as referências, explícitas e implícitas, aos temas e estrutura narrativa do “Märchen” e da “Trivialliteratur” no texto walseriano;

- “*Wenn ich reden will, so leihe ich mir sogleich zwecks Zuhörerschaft das Ohr*”: *Walters Ohralität* de Peter Utz, uma explicação detalhada e justificada do seu conceito de *Ohralität*. Segundo este novo conceito, a oralidade, subjacente a toda a obra walseriana, depende totalmente da sensibilidade auditiva do autor, isto é, ela é fruto da fusão de “Ohr + Oralität”,

Na área das revistas literárias, uma menção especial para

- O N.º 21 (1/1994) da revista RUNA que reúne as intervenções no simpósio sobre Robert Walser, realizado em Maio de 1993, na FLUP, de vários estudiosos da obra de Walser, dos quais saliento

- “... den Blick anzublicken, ins Anschauen zu schauen”. *Beobachtung und Selbstreferenz bei Robert Walser* de Jochen Greven, um estudo de pendor construtivista, a meu ver, sério, perspicaz e claro na exposição da questão da *Selbstbeschreibung* / *Selbstbeobachtung* do observador e da *Selbstreferenz* da descrição na obra de Walser, que determinou algumas das opções de análise feitas, à partida, para a estruturação/concretização do presente trabalho;

- “*Etwas wie Personenauftritte auf einer Art von Theater*”. *Bemerkungen zum Verhältnis von Biographie und Text bei Robert Walser* de Bernhard Echte, e

o constante balouçar de Walser entre um *Sich-Verbergen* e um *Sich-Offenbaren*;

- “... eine kleine Phantasieentgleisung” oder die Seligkeit des Kitsches. Zu Robert Walsers trivialliterarischen Parodien de Anne Fuchs e o processo de transformação, pela paródia, dos esteriótipos da literatura trivial;

- “Das Labyrinth ist die Heimat des Zögernden”. Robert Walsers *Minotauros und der labyrinthische Diskurs seiner Zeit* de Peter Utz, uma análise do texto *Minotauros* e da figura do labirinto como “die Heimat des Zögernden”, isto é, servindo-me das palavras de Walter Benjamin, “Der Weg dessen, der sich scheut ans Ziel zu gelangen, wird leicht ein Labyrinth zeichnen” (*apud* Utz, 1994: 123), labirinto semelhante àquele em que se move Walser na fase de Berna;

- *Dichter(er)leben. Etwas über Intertextualität bei Robert Walser*, de Gonçalo Vilas-Boas, ensaio sobre os retratos que Walser esboça de vários autores, como, por exemplo, Kleist, que podem ser vistos como semi-máscaras do autor, na medida em que o tema é, muitas das vezes, a própria concepção walseriana de obra/leitura, tema que Walser desenvolve em espiral, num jogo de *cache-cache* com o leitor;

- O caderno 12/12a da revista *Text + Kritik* de Março de 1978 dedicado a Robert Walser, de que li, com especial atenção os artigos

- *Die Idee des Verschwindes bei Robert Walser* de Werner Kraft, uma aproximação à temática do passeio e à questão da procura, na linguagem de “das Geistige über der Gestalt” (1978: 22);

- *Die späte Prosa Robert Walsers - Ein Krankheitssymptom?*, de Martin Jürgens, um ensaio sobre “die Problematik der Rede” que questiona, na análise que faz dos *Mikrogramme*, a infalibilidade do diagnóstico de esquizofrenia feito a Walser, aquando do seu internamento em

Waldau. Mais uma voz que não parece convencida do peso deste factor na obra criativa de Walser.

- O vol. 12, nº. 1 de 1992 de *The Review of Contemporary Fiction* dedicado, por inteiro, a Robert Walser, de que ressaltaria os ensaios

- “*The Walk*” as a Species of Walk Literature, de Phillip Lopate, um ensaio, sem grandes pretensões nem conclusões, mas bastante claro, no tocante à análise em Walser de “this mental shift in walking-around literature as a keystone in the art of perception” (1992: 90);

- *Ignorance, Analogy, Motion: Robert Walser’s “Boat Trip”* de Tom Whalen, uma análise assaz interessante sobre o domínio da percepção no texto walseriano;

- O ensaio “Der Mann mit der eisernen Maske - Rollen und Masken in der Kurzprosa von Robert Walser”, de Kaja Antonowicz, publicado no vol. 28 de 1995 da revista *Colloquia Germanica*, ensaio que distingue e analisa os vários tipos de máscara utilizados por Walser.

Completei esta primeira fase do meu estudo com a leitura da obra de Carl Seelig, *Wanderungen mit Robert Walser*, em que Robert Walser discorre comedidamente sobre a sua vida, antes e depois do silêncio de Herisau. À “Geschwätzigkeit”, tão peculiar das suas obras, Walser contrapõe, em Herisau, em jeito de pergunta/afirmação, “Brauche ich nicht auch meine Ruhe?” (1977: 72).

Na primeira fase da nossa investigação, não me socorri de obras de crítica extensiva do texto walseriano, pois considerei ser, neste caso, importante obter, primeiramente, uma visão abrangente e o mais eclética possível das várias aproximações críticas à obra do autor, de forma a melhor poder julgar da pertinência de trabalhos de análise crítica de maior fôlego, como, por exemplo, a obra de Peter Utz, *Tanz auf den Rändern Robert Walsers “Jetztzeitstil”*, uma das obras críticas mais

completas por mim analisada, num primeiro passo desta segunda fase da minha investigação. Neste livro, Utz aborda praticamente todas as questões que podem ser levantadas em relação à obra de Walser: o ritmo da frase, a posição dominante do significante, o estilo, o *Klang-Raum* (1998: 28), a dança das palavras, a musicalidade do texto, o *Sprachklang* (*ibid.*: 31), a temática do passeio, a nervosidade e a sexualidade (*ibid.*: 60), o paradoxo da comunicação, o papel da metáfora, o topos do *Unterwegssein* (*ibid.*: 162), a questão do tempo e do espaço, o motivo da ‘janela’, o *Stillstehen*, o leitor, a modernidade do texto walseriano, o labirinto da escrita, a reflexividade, etc., tudo questões desenvolvidas a partir da análise de largas dezenas de textos. De não menos importância, apresentam-se as suas “Zehn Thesen zum Tanz im ‘Jetztzeit’” (*ibid.*: 437-450).

Outros leituras importantes para a feitura/consolidação deste trabalho foram

- *Der Spaziergänger. Untersuchungen zu Robert Walser*, de Guido Stefani, obra menos abrangente e de menor fôlego que a de Peter Utz supramencionada, mostrou-se muito útil para o estudo da obra *Der Spaziergang* já que trata de questões pertinentes para a análise deste texto, tais como: o passeante e a sociedade, a ideia de passeio como trabalho, o passeante como espectador, a figura da mulher, os motivos da ‘janela’ e o ‘Unterwegssein’ como tradição literária;

- *Zurückweichend vorwärtsschreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa*, de Christoph Bungartz, que, como o título indica faz um estudo de um dos recursos mais utilizados por Walser na sua escrita, a ironia. Princípio estrutural, portanto, na obra de Walser, a ironia manifesta-se sob variadas formas, consoante o autor se socorre da repetição, da redundância, da construção da frase, etc., para melhor atingir os seus alvos;

- *Bildfindung im Spannungsfeld von Existentialität und Sensualität. Zur Poetologie Robert Walsers*, de Mathias Baum, que centra a sua análise no papel da percepção na obra walseriana, um “Sich-öffnen für das, was ist” (*ibid.*: 11), em que “die Leiboffenheit des Daseins” (*ibid.*) constitui “den sensuellen Spiel-Raum” (*ibid.*);

- *Der Grenzgänger. Zur Psycho-Logik im Werk Robert Walsers*, de Cordelia Schmidt-Hellerau, que tenta, neste livro, fazer uma análise de Walser à luz da psicanálise, aproximação que considero algo forçada e redutora;

- *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*, de Dieter Roser, que trata do tema da autoreflexividade do texto walseriano, da sua heteronímia e da relação autor-leitor implícito;

- *Die Lebensquelle. Lebensphilosophie und persönlicher Mythos im Spätwerk Robert Walsers*, de Martin Suter, que alicerça toda a sua análise numa “Dialektik von Glück und Unglück” (*ibid.*: 204) e no papel primordial da percepção em toda a obra do autor, o mesmo que dizer, na *Lebensphilosophie* de Walser;

- *Robert Walsers arabeskes Schreiben*, de Susanne Andres, uma tentativa de definição do conceito poético de Walser, onde são tratadas questões como o carácter descontínuo das “Ich-Facetten” do narrador/autor, a importância do significante, o estilo, e esse *Rundgang* do passeio e da escrita em Walser;

- *Die Natur im Werk Robert Walsers* de Gerard Krebs, trabalho exaustivo de análise do papel da natureza na obra de Walser, bem como as formas da sua representação na obra do autor: cores, elementos acústicos, papel do oxímoron, da sinestesia e do movimento da marcha na representação da natureza. Numa palavra, esse objectivo literário e estético de Walser que é o “Einssein mit dem Moment” (*ibid.*: 170).

- *Robert Walsers Moderne*, de Tamara S. Evans, um estudo da modernidade de Walser a partir da análise de obras como *Der Spaziergang* e comparação da prática literária walseriana com o credo estético de Paul Klee;

- *Monologisches Spiel. Erklärungsversuch zu den narrativen Strukturen in der Kurzprosa Robert Walsers*, de Horst Ehbauer, obra de difícil leitura e consulta, mas onde é feita uma aproximação interessante à questão das situações dialogais em *Der Spaziergang*;

- *Rhetorik des Schweigens*, de Christiaan Nibbrig, um estudo do silêncio como forma de comunicação, onde as figuras walserianas são vistas como um “Reden ins Leere” (*ibid.*: 184);

- *Momente des Kindlichen im Werk Robert Walsers*, de Gerd Hammer, de que destacamos, em particular, a atenção dada à questão do fantástico, da presença do “Märchen” na obra de Walser, bem como às várias manifestações nos seus textos de uma certa ingenuidade infantil, vivida como um “Ausprobieren einer anderen Sichtweise” (*ibid.*: 5);

- “*Ei, welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivalliteratur*”, de Andrea Hübner, uma análise da problemática do *Dasein* subjacente à obra de Walser, em que são abordadas, entre outras, as figuras do “eu” narrador, do narratário e do leitor implícito, e os temas das máscaras e da *Polyinterpretabilität* (*ibid.*: 24) do texto walseriano.

Menor importância para este trabalho, teve a leitura de obras como *Distanz und Identifikation. Eine Studie über Robert Walsers Roman “Der Gehülfe”, Rainer Maria Rilkes “Der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge” und Frank Kafkas “Das Schloss”* de Yongrok Oh, *Robert Walser* de Peter Schünemann, *Röbu, Robertchen, das Walser* de Walter Keutel ou *Robert Walsers Poetik* de Urs Herzog.

- O manuscrito *Robert Walsers Ort und Ton* de Peter Hamm, bem como o ensaio *Fernando Pessoa und Robert Walser, zwei entfernte Verwandte*, do mesmo autor, tiveram um peso importante na feitura deste trabalho, pelo cotejo neles feito entre a obra literária de Fernando Pessoa e Robert Walser, o que despertou a minha atenção para as afinidades existentes entre ambos;

- A dissertação de doutoramento de Bernhard Echte *Robert Walser und das Problem der Schizophrenie. Untersuchung zur Verhältnis von Literaturwissenschaft und Psychiatrie*, que defende o ponto de vista de não ser possível uma ligação da teoria psiquiátrica da esquizofrenia com as ciências da literatura e que, além disso, põe

cientificamente em causa o diagnóstico de esquizofrenia feito a Walser, constitui, também, ele um texto importante na determinação do nosso *caminho* analítico por entre o *labirinto* da escrita de Walser.

Por fim, para o estudo do *topos peripatético* e sua evolução diacrónica até chegarmos aos textos de Walser, foram de primordial importância a leitura das obras de

- Angelika Wellmann, *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*, uma análise muito clara e bem estruturada do conceito de passeio, enquanto código poético;
- Claudia Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell*, em que o modelo narrativo do passeio é apresentado no seu processo evolutivo ao longo do tempo. Estudo interessante, mas algo mais escolástico e de consulta mais difícil do que o livro supracitado;
- Alain Montandon (ed.), *Promenades et écriture*: uma colectânea de ensaios sobre o *passeio descrito* e o *passeio na escrita* na obra de vários autores contemporâneos, de que destacamos os textos “De Bienne à Berne: Promenade Poétique et Poétique de la Promenade chez Robert Walser”, de Nicole Pelletier, e “Promenade et Écriture. Étude comparée de *La Promenade* (R. Walser) et *d’Après-Midi d’un Écrivain* (P. Handke), de Catherine Favereau.

1.3. Tentativa de definição sumária do conceito de passeio vs. noção walseriana de escrita como movimento.

É preciso deslocarmo-nos como fazem os rios:

Continuam no leito, mas mudam de margens.

Claude Roy, *Diário de Viagens*.

Paul Nizon, em *Am Schreiben gehen*, afirma: “Es gibt Grundfiguren, die quer durch die Literatur gehen” (*apud* Wellmann, 1991: 9). Ora, uma dessas figuras é, sem sombra de dúvida, o passeio literário. Todos os autores que, ao longo dos séculos, trataram este tema mais não fizeram que reatar a *marcha* dos seus antecessores e tentar, se possível, *ir* um pouco mais longe, isto é, “Sie lustwandeln auf den Textpfaden ihrer Vorgänger weiter” (Wellmann, 1991: 9). Todos os textos que têm por tema o passeio integram, deste modo, um mesmo código poético, já que é possível estabelecer uma correlação entre a figura do passeio e o contexto em que o mesmo é tratado como tema.⁵ Assim, em termos literários, o *passeio* não apresenta, geralmente, um fim, apenas um percurso, não se desenvolve em direcção a um desconhecido longínquo, mas sim na proximidade do conhecido,⁶ como diz

⁵ Cf. Douwe W. Folkema (1983), *Modernismo e pós-modernismo*, Lisboa, p. 11-34 e Pierre Guiraud (1973), *A Semiologia*, Lisboa, p. 96-106.

⁶ Cf. Claudia Albes (1999), *Der Spaziergang als Erzählmodell*, Tübingen, p. 9-29. Esta autora começa, na sua obra, por definir o conceito de *Spaziergang* antes de proceder ao estudo diacrónico/evolutivo do *passeio* como modelo narrativo, até chegar ao nosso autor:

Ein Spaziergang ist eine langsame Fortbewegung zu Fuss, die durch gelegentliches Stehenbleiben oder Hinsetzen unterbrochen werden kann [...] und ist eine offenkundige Freizeitbeschäftigung, die der körperlichen und geistigen Erholung dient. [...] Der Spaziergang eignet sich, [...], zum Tagträumen oder zum Überdenken von Problemen, [...].
Ebenso wie ein Spaziergang mit zufälligen Betrachtungen rechts und links des Weges einhergeht und einander abwechselnde Phasen des Gehens und Stehenbleibens aufweist, ist der Erzählverlauf eines Spaziergängerstextes diskontinuierlich, [...]. (p. 13-14)

Mais que definir o conceito de passeio, creio ser importante, a fim de entender a evolução *Gehen / Denken / Schreiben*, que nos leva do movimento do corpo até ao *Stillstand* do passeio na escrita de Robert Walser, que, e parafraseando Claude Roy (1962: 12), *mais do que caminhar nos passos de..., se deve tentar re-inventar o passeio na escrita*.

trabalhar, com um comportamento negativo em relação aos valores-chave da sociedade e cuja actividade nada tem de produtivo.⁷

Do περιπατεῖν (perípato) cuja raiz etimológica, aliás, aponta já para a ideia de *passos em volta*, dentro de um certo perímetro, como acto de produção do (dis)curso filosófico, presente no diálogo de Platão *Φαιδρος* (Fedro), em que, exactamente, o *passeio* nos aparece interligado à actividade do pensamento⁸, até aos *Ensaio*s de Montaigne⁹, em que já não se trata de *passear* para pensar, mas sim do movimento “des spazierengehendes Körpers als metaphorisches Modell der Schrift” (ibid.: 11), isto é, movimento, espaço e corpo apresentam-se como elementos fundamentais do acto da escrita, é possível observar o evoluir/alargar do conceito de passeio, do *topos* peripatético, em termos literários. Com Jean-Jacques Rousseau e *Les rêveries du promeneur solitaire*,¹⁰ o movimento passa a ser movimento do corpo no seio da natureza e a *promenade solitaire* surge como autolegitimação do acto da escrita.

Nos textos do séc. XVIII e XIX, o *passeio* literário é, antes de mais, expressão da cosmovisão do autor/passeante. Assim, durante a *Aufklärung*, é na natureza que o passeante vai encontrar refúgio e redenção, enquanto que, no período romântico, o *passeio* na natureza serve de pretexto à reflexão de ordem filosófica e moral. O homem descobre-se a si próprio pela observação atenta da natureza. O interesse dos românticos pelo desconhecido encontra-se patente na valorização que é dada ao lendário, ao fantástico, ao onírico. O fim do *passeio/viagem* pode ser longínquo, mas

⁷ Em *Der Spaziergang*, encontramos o eco desta crítica social ao passeio, enquanto acto improdutivo, inútil e fútil. A título de exemplo, lembramos o encontro com o *Monteur* (DS: 18) e a ida à Repartição de Finanças (ibid.: 49-54). A questão passeio = parasitismo social é, talvez pelo sentimento de culpa geralmente provocado pela censura, aflorada pelo autor, com uma certa frequência, noutros textos, como *Sie sollen arbeiten* (AdB, 2: 478-482).

⁸ Cf. Angelika Wellmann (1991), *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*. Würzburg, Cap. I, p. 13-19.

⁹ *Idem*, Cap. III, p. 28-52.

¹⁰ *Idem*, Cap. IV, p. 53-80.

é, sobretudo, o caminho, e não a chegada, o alcance do objectivo, que tem importância. “Der Antrieb für dieses intensive Unterwegssein” (Kretzchmar, 1993: 12) é, antes de mais, “die Sehnsucht nach der Ferne” (*ibid.*).

Na sua elegia *Der Spaziergang*¹¹, Schiller opõe ao modelo do *promeneur solitaire* de Rousseau, cuja sensibilidade, aliás, ele considera doentia¹², o do passeio “in die Einsamkeit der Natur. [...] als ein symbolisches Fortschreiten durch die Geschichte die, die[se] Gegenstände hervorgebracht und geformt hat” (Wellmann, 1991: 90). O passeante de Schiller não sonha regressar à união perdida do homem com a natureza. Ele apresenta-se, antes pelo contrário, como “Subjekt der Landschaft” (*ibid.*), que olha a natureza como objecto da sua observação. Porque lhe é alheio é que ele pode fruir do *espectáculo* da natureza, é que ele a pode *ver* e observar.

No período do classicismo, é dado, ainda, especial ênfase ao *estar no mundo*: o *passeio/viagem* tem, então, normalmente, por objectivo o alargamento dos horizontes do conhecimento. Goethe e Humboldt passeiam em Roma, com a atenção voltada para a História.¹³ Estes passeios têm o carácter de excursões culturais à descoberta das raízes da civilização e cultura ocidentais.

Nos finais do séc. XIX, o *passeio* aparece como símbolo de liberdade e desprendimento sob a pena de autores como Hermann Hesse e Knut Hamsun. Por outro lado, nas cidades *floresce* uma nova *natureza*, o passeante da grande cidade, o *flaneur*, natureza essa tratada em obras literárias de autores como E.T.A. Hoffmann, Charles Dickens, Charles Baudelaire, entre outros. Já não é o alargamento do conhecimento, a história ou o passado, mas sim a satisfação da curiosidade, o dia-a-dia e o presente, o verdadeiro motor do *passeio*.

¹¹ Publicado em 1795 na revista *Horen*.

¹² Cf. Angelika Wellmann (1991), *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*. Würzburg, Cap. VI, p. 88-92.

¹³ Na literatura portuguesa, é de assinalar a obra *Viagens na Minha Terra* de Almeida Garrett.

Como escreve Henry Schumann, em *Die Modernität Baudelaires*, o *flâneur* é uma figura que “sich möglichst unerkant in der Menge bewegt und dabei beobachtet, gewissermassen ein Voyeur.”¹⁴ “Sehen ohne gesehen zu werden” (*apud* Kretzschmar, 1993: 13). O *flâneur* move-se no meio da massa humana da grande cidade, camuflando, assim, a sua solidão e guardando o seu anonimato. O movimento por entre a multidão humana de uma cidade é, para Baudelaire, uma arte. O anonimato dá ao *flâneur* a distância necessária para observar a vida fervilhante nas ruas das grandes metrópoles. Ocioso, e por isso à margem da sociedade, ele encontra-se numa posição ideal para estudar o movimento das massas. Walter Benjamin vê nele a figura social do séc. XIX:

Diese “gefühllose Isolierung jedes Einzelnen auf seine Privatinteressen” durchbricht der Flaneur nur scheinbar, indem er den Hohlraum, welchen die seinige ihm geschaffen hat, mit den erborgten, zudem erdichteten von Freuden ausfüllt. (*apud* Kretzschmar, 1993: 14)

No séc. XX, a *procura do caminho* certo transforma-se em *procura da palavra certa*.¹⁵ O estilo metafórico e metonímico dos textos de Walser, em que o *passeio na escrita*, sobre a folha de papel, acaba sempre por preponderar, podendo, mesmo, dizer-se ser ele o tema dominante de toda a sua obra, é exemplar dessa transformação da figura do passeio “zu ihrem Stillstand: Spazieren und Schreiben fallen in eins.” (Wellmann, 1991: 12). Creio pertinente notar, neste ponto, que os locais em que o *Spaziergänger*/passeante se desloca se encontram praticamente vazios de sentido/significado, pois eles não nos remetem para paisagens específicas,

¹⁴ Quando passeia pelas ruas de uma grande cidade como Berlim, Walser assume, amiúde, a atitude do *flâneur*, vendo ser visto. Citamos aqui, como exemplo, uma pequena passagem do texto *Wenn ich bei mir von einer Sehnsucht reden darf*, onde é notória uma certa atitude *voyeurista*:

Ein kleines Mädchen liess mich je einen Streifen von ihren rosigen Beinchen sehen. Was kann ich dafür dass ich sogleich immer alles wahrnehme? Und doch passe ich gar nicht immer so sehr auf. (AdB, 2: 483). Nota: sublinhado meu.

¹⁵ Cf. Catherine Favereau (1996), “Promenade et écriture: Walser et Handke”, in Alain Montandon (org.), *Promenades et écriture*, Clermond-Ferrand, p. 189-222.

naturais ou humanas, ou para a história dos lugares. É ainda sintomático dessa transformação da figura do *passeio* em Walser o facto de, para ele, ser irrelevante a diferença de significado das várias palavras por ele utilizadas para designar o acto de *passear*. Para tanto, basta passar em revista alguns dos títulos dos seus textos: *Der Spaziergang*, *Fusswanderung* (GW, 2: 18), *Kleine Wanderung* (GW, 2: 141), *Die erste Reise* (GW, 2: 227), *Kleiner Streifzug* (GW, 8: 111), *Ausflug ins Land* (VP, 4: 24), etc.¹⁶

Não há dúvida que, com a transformação do movimento da escrita em objecto da própria escrita, o topos peripatético / o código poético do *passeio* fica suspenso num eterno “gedankenloses Gedankenvollsein” (VP, 4: 91), num “stillstehendes Galoppieren” (*ibid.*), em que não é o significado, mas o significante que é importante: o texto transforma-se num *passeio* / *dança* de significantes. Em *Der Greifensee*, Walser escreve: “Ich achte auf keine landschaftliche Besonderheit, denn ich gehe und denke, dass es hier nichts Besonderes mehr für mich gibt”. Claro que é possível, deste modo, passear indefinidamente num texto, já que o texto, como nota Walter Benjamin em *Robert Walser*, é um “Wortschwall [...], in dem jeder Satz nur die Aufgabe hat, den vorigen vergessen zu lassen” (1978: 127), sendo “die Girlande [...] das Bild seiner Sätze” (*ibid.*: 128).

“Nicht das Beredete, sondern die Rede ist Walsers Gegenstand” (Wellmann, 1991: 172), já que “es [sind] die Signifikanten selbst, die Walser zum Spazieren bringt”, transformando estruturas topográficas¹⁷ em paisagens de um outro mundo, *o mundo da linguagem*.¹⁸ O que faz *mover* Walser é a procura, como o próprio escreve em *Naturstudie*: “Durch eifriges Suchen gelangen wir zum Finden; möchten aber am

¹⁶ Esta quase irrelevância dos termos utilizados para designar o *passeio* encontra-se, até certo ponto, patente no próprio texto aqui em estudo:

Handelt es sich doch hier mehr um ein zartes, sanftes Spaziergehen, als um eine Reise oder Wanderung und mehr um einen feinen Rundgang als um einen Gewaltritt und -marsch, [...] (DS: 32)

¹⁷ A título de exemplo, veja-se o texto *Der Greifensee* (GW, 1: 136-138).

¹⁸ Cf. Gerd Hammer, *Momente des Kindlichen im Werk Robert Walsers*, Frankfurt/Griedel, p. 69: “Natur wird [...] zum Hilfsmittel der Kunst, gleichsam zu ihrem Rohstoff”.

lieben alles Gefundene sogleich wieder verlieren, um uns wieder frisch ins Suchen hineinfinden zu können” (GW, 3: 190). O que leva Walser a pôr na boca do seu *Wanderer*, no texto com o mesmo título, a afirmação: “Die Ziele wandern auch.” (VP, 3: 477). Não tendo nunca um objectivo preciso, o *passeio* walseriano tem sempre um término, que pode, como no caso dos textos que integram *Aus der Bleistiftgebiert*, ser o fim da própria folha de papel. Em *Der Spaziergang*, o passeio termina com o regresso a casa, “denn es war schon spät und alles war dunkel.” (DS: 77).

1.4. Breve referência comparativa ao passeio *imaginário* na poesia de Alberto Caeiro.

Não me parece possível, como o fazem Ricardo Reis e Álvaro de Campos em relação à influência que sobre eles tiveram a *pessoa* e a obra de Alberto Caeiro, dizer que este poderia ter sido o Mestre de Robert Walser. O *desassossego*, essa angústia existencial que o leva a afirmar em *Bleistiftnotiz* que “es gibt keine so begründete Angst, wie die, die du vor sich selbst hast” (GW 9: 8), aproxima-o mais, como veremos, de Bernardo Soares, um semi-heterónimo de Fernando Pessoa.

O que aqui nos leva a fazer uma referência especial a Alberto Caeiro¹⁹ é esse *passeio imaginário* pelo mundo da escrita, desse fenómeno que é a criação literária no seu brotar *imaneute* à consciência. A transcendência do objecto é, assim, uma transcendência na imanência do sujeito.

“Jedes sinnliche Objekt, so weit es für mich existiert, ist ja immer nur die Resultante aus den beiden Komponenten, dem sinnlich Gegebenen und meiner apperzeptiven Tätigkeit” (Worringer, 1996: 38): estamos perante uma estética da

¹⁹ Peter Hamm, no seu ensaio *Fernando Pessoa und Robert Walser, zwei entfernte Verwandte* (1990) faz um estudo comparativo entre os dois autores, com base, particularmente, nos textos de Alberto Caeiro e Bernardo Soares.

Einfühlung,²⁰ estética eminentemente (inter)subjectiva, em que o *ser* da própria *coisa* está no seu *aparecer* à consciência, isto é, só na *apercepção* é que a *coisa* adquire uma realidade, na medida em que é objecto *intencional*. Ora é essa constatação, implícita à criação literária de Walser e Caeiro, de que não existe outra realidade do objecto a não ser a unidade do sentido no cerne do *noema*, imanente, como pretendido, à finalidade da consciência, que aproxima ambos e faz Caeiro afirmar que “tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe” (Pessoa, 1986: 736), vivendo o *sujeito* orientado para o Outro, que se encontra na mira do seu *olhar* e que empresta a todas as sensações a *virgindade*²¹ do primeiro encontro, “pois toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos” (*ibid.*: 737). É este *olhar* desarmado para o mundo, que aproxima o passeio imaginário de ambos, que os faz acreditar que “existir é haver outra coisa qualquer, e portanto cada coisa ser limitada” (*ibid.*: 738), que os faz recorrer aos mesmos meios estilísticos (aliterações, repetições - esse *ver* como pela primeira vez -, antropomorfismos, etc.), já que de um *passeio* literário se trata. O motivo da janela tem também, em ambos, um papel importante já que, como refere Guido Stefani relativamente ao texto walseriano, “der Rahmen gewährt Durchblick auf etwas, das beinahe schon als Bild wahrgenommen werden kann.” (1985: 111).

A escrita é, para ambos, um refúgio, uma “maneira de estar sózinho” (Pessoa, 1986: 741), sendo o acto criativo vivido como uma revelação que é *dada* ao sujeito no processo de *apercepção* da natureza: “Sei ter o pasmo essencial /[...]/ Sinto-me nascido a cada momento / Para a eterna novidade do mundo... (*ibid.*: 742).

Um equivalente para esse “Denken und Gehen, Sinnen und Schreiben, Dichten und Laufen” (GW 2, p. 304) de que nos fala Walser, é possível encontrar em Caeiro, quando escreve:

²⁰ A *Einfühlung* resulta “nicht mehr von der Form des ästhetischen Objektes, sondern vom Verhalten des betrachtenden Subjekts” (Worringer, 1996: 36).

²¹ Termo utilizado em *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro, por Álvaro de Campos* (Pessoa, 1986: 736).

Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,
[...] (Pessoa, 1986: 741-742)

Os pensamentos, “die an sich ganz unabhängig sind von der mittelbaren Umwelt, verbinden sich mit ihr zu einem Ganzen, das dann wiederum zurückwirkt aus der Erinnerung”, escreve Guido Stefani, a propósito da obra de Walser (1985: 35). Esta afirmação parece encontrar suporte na passagem de *Naturstudie* que passamos a citar:

Eigentümlich ist, wie mir Frühes und Spätes, Jetziges und Längstvergangenes, Deutlich-Gegenwärtiges und Halbschonvergessenes in- und übereinanderschwimmen und schimmern und wie blitzende Lichter, schwerfällige Wellen zusammenfallen und übereinanderwogen. (GW, 3: 186)

ou, como escreve Caeiro:

Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
(Pessoa, 1986: 742)

o que é o mesmo que dizer que o *πρωτερον* (o antes) e o *υστερον* (o depois) se situam face a um “agora”, que continuamente se evolui. O que leva Caeiro a escrever: “Quero as cousas que existem não o tempo que as mede” (*ibid.*: 800), “[quero] Vê-las sem tempo, nem espaço” (*ibid.*: 801), ou seja, *o suspender do mundo* apresenta-se como forma de erguer o véu que oculta ao *eu* a sua própria verdade.

Parafraseando Caeiro, pode dizer-se que ambos sentem como quem *olha* e pensam e escrevem como quem *anda*. A cadência do andar /o movimento do corpo são transpostos em ambos para a escrita, cujo passeio se concretiza no *Stillstand*:

Hie und da stand ich, in mein Herz wie in ein noch von keinem
Kolumbus entdecktes Amerika schauend, still. (VP, 5: 81-82).

A *realidade simples* das coisas, esse *O!* de espanto perante toda a criação, esse pasmo essencial “que tem uma criança se, ao nascer / Reparasse que nascera deveras” (Pessoa, 1986: 742), eis o que leva críticos, como Middleton, a afirmar relativamente à obra de Walser que

Er bringt eine neue Welt der Sensibilität, eine unmittelbare Vision der Erfahrung, ein Abbild der Wirklichkeit, wie sie aussieht, wenn sie ohne die Einschaltung eines Begriffs betrachtet wird.”
(Middleton, 1978: 10)

Tal como Caeiro, ele não questiona as coisas²²; ele limita-se a ver nelas, espelhada, a *verdade* do seu próprio ser. Em *Reisebericht*, Walser diz-nos, pouco ou nada, perguntar às coisas:

Unnützes Getue, überflüssiges, windiges, fahles, schales, kahles, faules, müssiges exzellentes, hochachtungsvolles Gerede kann mir jederzeit gestohlen sein; ich Frage dem Zeug wenig oder gar nichts. (GW, 3: 161).

Pela obra de ambos passa, “ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da Vida”, para usar as palavras de Fernando Pessoa relativamente à obra dos seus heterónimos (*apud* Quadros, 1960: 162); em ambos,

Das Imaginäre geht nicht vom Bild im Spiegel oder im Blick des anderen aus. Vielmehr ist der ‘Spiegel’ selbst, seine Möglichkeit, der andere als Spiegel, erst Wirkung des Imaginären, das eine Schöpfung *ex nihilo* ist. (Iser, 1993: 354)

²² Cf. Peter Hamm, *Fernando Pessoa und Robert Walser, zwei entfernte Verwandte*, Frankfurt a.M., p.131.

2. Aspectos da narrativa

Je me voyais voir, sinuense, et dorais

De regards en regards, mes profondes forêts.

Paul Valéry, *La Jeune Parque*.

Como refere Anastásios Giannarás na nota explicativa introdutória à obra poética de Valéry, que o próprio, aliás, traduziu para grego, todo o conhecimento seria, para o poeta, um movimento da consciência para a coisa, um ultrapassar da consciência que visa a coisa na sua transcendência e na sua estranheza. Tal não invalidaria, contudo, a existência de um “aktuelles Cogito”, no sentido husserliano do termo.²³ A consciência encara como transcendente o objecto que lhe surge. É este objecto que constitui o fenómeno, é o aparecer da realidade, o que se oferece e se desvenda ao sujeito. O que é próprio do fenómeno é o ser dado directamente e a sua apreensão consiste, exactamente, em desvendá-lo, não em reconstituí-lo.

Trata-se, portanto, de dirigir a atenção para o *vivido*, que escapa à consciência à medida que o vive. A consciência encontra-se nesta *orientação para as coisas*. O objecto é considerado como termo de *intencionalidade*, pelo que dizer que ele está *na* consciência não significa que está *realmente*, mas sim que é um conteúdo intencional, já que a *existência-em* é intencional. Pode, assim, falar-se de “um retorno às coisas elas próprias” (Schérer, 1972: 209-210), desembaraçando-as das interpretações que afastam essas mesmas coisas do pensamento. Compreender aquilo que é o *ser* exige,

²³ Edmund Husserl (1952), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie II*, Haia, p. 107-108.

com efeito, o retorno à evidência originária do *vivido*, já que a consciência é, ela própria, um *vivido* intencional. Já não se demonstra a certeza, deixa-se aparecer o sentido. “O paradoxo ‘o mundo não existiria sem a nossa consciência e, contudo, estamos nele’ está, pelo espanto que provoca, bem na origem da suspensão” (Christoff, 1966: 46), da *εποχή* (epoché), do “meter entre parêntesis” da tese do mundo, *reduzindo-o* à reflexão que sobre ele o *Eu* realiza, isto é, ao seu dado puramente *imane*nte, enquanto puro correlato intencional, enquanto *νοήμα* (noema), que, tal como o próprio termo já o indica, é a busca, operada pelo sujeito, do sentido da coisa. O *νοήμα* (noema) é, pois, ideal, é um *wahrgenommen*, que nos remete, constantemente, para o(s) acto(s) puro(s) correlativo(s) da estrutura de objectos, que Husserl designa por *νοήση* (noese), termo pelo qual os gregos designam a capacidade de apreensão pelo intelecto. O *Eu* pode, assim, estender o seu *olhar* a tudo aquilo que pode incluir no espectro da sua função, da “Ich-Funktion” (Husserl, 1952: 107-108).

Ao pôr *o mundo entre parêntesis*, Walser *suspende* o mundo natural, substituindo-o por um *mundo* de significações. A verdade é que ele não aceita, à partida, esse mundo pré-constituído. O seu *olhar* sobre o mundo vai levá-lo a quebrar as barreiras da sociedade institucionalizada, o que é perceptível ao longo de toda a sua obra, já que ele irá ao ponto de quebrar as funções da própria linguagem a todos os níveis, quer pela forma lúdica com que maneja as diferentes formas poéticas, quer pela mudança repentina de ponto de vista do narrador, pelas inúmeras reflexões sobre o processo narrativo e subsequentes interpelações ao leitor, quer, ainda, pela espontaneidade com que manipula a representação imaginária através do jogo com os vários elementos da frase. O peso recai, em Walser, sobre a representação, não sobre o representado.

O processo da escrita transforma-se em acção. Daí a modernidade da obra deste autor e a impossibilidade de o classificar, integrar, em qualquer dos

movimentos modernistas do início do século XX, dada a complexidade e o carácter multifacetado da sua produção.

2.1. O narrador como sujeito de tipo fenomenológico: a libertação do olhar e do sentido do mundo por meio de uma redução poética.

Carl Seelig define Walser como “[...] ein echter Dichter, der sich wie ein Kind nach einer Welt der Stille, der Reinheit und der Liebe gesehnt hat.” (1977: 173). É de crer que Seelig emprega aqui o termo “criança” no sentido em que o *olhar* de Walser é um *olhar* impregnado de entusiasmo - “Enthusiasmus ist etwas so Silbernes und Schönes” (AdB 1: 28) -, livre de ideias preconcebidas. O desespero humano, a tensão ininterrupta entre a forma e a matéria, o devir e o espírito, não “quebram o espelho”, servindo-me aqui das palavras de Camus (1951: 21), não arrastam Walser para o abismo de uma visão niilista do mundo. À impossibilidade de alcançar uma intersubjectividade transcendental, Walser vai contrapor um universo de substituição, isto é, o universo da escrita do espectador do mundo que sempre foi. E, aí, o seu *ver* tem, de facto, a frescura, a acuidade crítica e o entusiasmo de uma criança à descoberta do mundo²⁴, qualidade *sine qua non*, quando se busca a verdade, a *essência* das coisas: “[...] das Streben nach Wahrheit und Schönheit ist ein Gebiet, auf dem wir das ganze Leben lang Kinder bleiben dürfen” (Einstein, 1981: 80).

Para Kierkegaard só a subjectividade é verdade, sendo o seu elemento a interioridade. Ela não se exprime em termos de certeza; ela é “a incerteza objectiva mantida na apropriação da interioridade mais apaixonada, que é a verdade, a maior verdade para um existente” (Chatelêt, 1977: 250). Em Walser a “fé kierkegaardiana” é substituída pela contemplação da Natureza, o “*Indivíduo*” por excelência. O admirável lamento de Van Gogh “Posso muito bem, tanto na vida como na pintura, passar sem Deus. Mas não posso, quando sofro, passar sem algo de maior do que eu e que é a minha vida, o poder de criar” (*apud* Camus, 1951: 349), podia bem ter sido

²⁴ Cf. Gerd Hammer, *Momente des Kindlichen im Werke Robert Walsers* (1989), Frankfurt/Grieder.

pronunciado por Walser, para quem criar era tão vital como o respirar, o deambular por entre campos e palavras, com as quais, como o próprio o afirma no texto *Eine Art Erzählung*: “[...] schneidere, schustere, schmiede, hoble, klopfe, hämmere oder nagle ich Zeilen zusammen, [...]” (VS, 5: 323).

Segundo Gilbert Durant, uma fenomenologia do imaginário “doit avant tout se prêter aux images” (1992: 20), isto é, deve, como afirma Bachelard, “suivre le poète jusqu’à l’extrémité de ses images sans réduire jamais cet extrémisme qui est le phénomène même de l’élan poétique” (*apud* Durant, 1992: 20). De facto, a imaginação é o factor organizador de toda a obra de Walser. É ela que concede homogeneidade à representação literária da sua percepção do mundo, ou melhor dizendo, da sua *apercepção* do mundo, já que ela é acompanhada pela consciência do objecto no seu horizonte espacio-temporal. A própria coisa e o *vivido* são assim absolutamente distintos. O objecto em si permanece sempre transcendente à consciência e a todo o *vivido*. Mas, dirigida para a coisa, a consciência concentra-se no objecto intencional, no apercebido, isto é, no νοητα (noema), no sentido da coisa.²⁵ A imagem implica, assim, não só a percepção, como também a rememoração fundada na retenção derivada da percepção presente. A apreensão do *eu* passado, no seu conjunto, tira a sua consistência de uma analogia com o *eu* presente. O *eu* passado é uma consciência, um presente vivo, por isso passível de ser rememorado²⁶.

Assim, passear é para Walser “ein wichtiges Prinzip, [...] eine zentrale Grundfigur seines Schreibens.” (Andres, 1997: 62), já que “Zum einen dient Walser der Spaziergang zum Kräfte sammeln, um sein Schreiben nicht zu verlieren. Zum anderen ist der Spaziergang ein dichterisches Verfahren” (*ibid.*). O passeio é bem “Tivresse apollinienne” (Nietzsche, 1973a: 83) de Walser, que produz nele “avant tout l’irritation de l’œil qui donne à l’œil la faculté de vision.” (*ibid.*), cuja reprodução, transfiguração e metamorfose, pela e na escrita, é possível, porque “tout

²⁵ Cf. Daniel Christoff (1971), *Husserl ou o regresso às coisas*, Lisboa, p. 54-60.

²⁶ Cf. *supra* p. 74-80.

le système émotif est irrité et amplifié” (*ibid.*) pela arte de pensar o mundo “comme une danse, comme une espèce de danse...” (*ibid.*: 73). A tensão entre o apolíneo e o dionisiaco revela-se na tensão entre conteúdo perceptivo e conteúdo imaginativo, o que, no caso de *Der Spaziergang* se traduz por descrições impressionistas da natureza, por um lado, e, por outro, por momentos de reflexão sobre o objecto de observação, sendo os seus textos, paradoxalmente, “ein stillstehendes Galoppieren, ein versteinertes über die Dinge, die man beschreibt, Dahinfließen” (VP, 4: 91).

No texto *Der Student*, o autor escreve “Marschieren war ihm wie ein musikalischer Genuss. Denken und Gehen, Sinn und Schreiben, Dichten und Laufen waren verwandt miteinander.” (GW 2, p. 304). Não é por acaso que a escrita de Walser se aproxima dos movimentos da dança e do ritmo da música. A musicalidade é, aliás, uma das principais características da escrita de Walser, forte em aliteraões, repetições, “in the equality of *sounds* [...] (as) principle of *Music*” (Poe, 1979: 914). Walser joga magistralmente com o som das palavras e o seu *movimento musical*: “Statt im Tanz eine mediale, körperliche Alternative zur Sprache zu feiern, will er den Tanz, metaphorisch übersetzt in die Sprache, dieser gewissermassen ‘einverleiben’ und sie auf diese Weise von innen her revitalisieren.” (Utz, 1998: 439). A título de exemplo, passo a citar algumas pequenas passagens de *Der Spaziergang*:

[...] plötzlich sehe ich nämlich zwei Hüte in der hellen, zarten Luft, und unten den Hüten stehen zwei besseren Herren, [...]. (p. 9).

Eine zerzauste, zerarbeitete, zermühte, wankende Arbeiterin, die auffällig müde und geschwächt und doch hastig daherkam, weil sie offenbar rasch noch allerlei zu verrichten hatte, [...]. (p. 67).

A aliteração, o recurso à repetição intencional do mesmo fonema para intensificar o ritmo e a ideia que a frase veicula, pode, a todos os títulos, ser considerada um dos meios preferidos pelo autor, para provocar ora um sorriso irónico - caso do primeiro exemplo acima apresentado -, ora aberto e franco, numa quase manifestação de simpatia, por vezes, mesmo de empatia do leitor relativamente ao *descrito*.

Em Walser as funções de avaliação psicológica e racional do pensamento lógico cedem, frequentemente, o passo ao puramente perceptivo, ao que é *efectivamente vivido*, ao que brota “aus einem höchst eigentümlichen, eigenartigen und intensiven individuellen Erleben und Erfahren der Welt” (Suter, 1984: 221). Assim, o *vivido* e o irreflectido precedem e fundam o reflectido, as propriedades do objecto misturam-se com as intenções do sujeito para formar um todo novo, constituindo-se o “eu” narrador num sujeito de tipo fenomenológico, resultante de uma *redução*, no sentido husserliano do termo.²⁷

A consciência concreta surge a si mesma como uma abertura a todo o dado. O mundo é, para usar as palavras de Merleau-Ponty, *visão do mundo*.²⁸ Por esta redução, que designaria de poética, na medida em que ela se produz no acto mesmo da escrita, da enunciação em si, o *olhar* liberta-se e, a vida, enquanto objecto exterior apreendido, transforma-se em *fluxo vivido* no acto próprio de narrar. O texto walseriano é um texto quase plural, um texto, em que a estrutura narrativa e a lógica da narração são frequentemente ténues. Pode-se, com propriedade, falar de uma “galáxia de significantes”²⁹, mais do que de uma estrutura de significados. O “eu” narrador vai saltando de imagem em imagem, significante em significante, não existindo uma forte ordem interna, daí decorrendo a sua modernidade; daí o quase poder dizer-se, a meu ver, que a obra de Walser constitui um texto único, que não apresenta um verdadeiro começo, nem um fim. Como diz D. H. Lawrence, “we have to drop our own manner of on-and-on-and-on, from a start to a finish, and allow the mind to move in cycles, or to flit here and there over a cluster of images” (*apud* Bradbury, McFarlane, 1991: 51). A marcha submerge o “eu” narrador numa viva emissão de ideias, imagens, juízos e raciocínios.

²⁷ Cf. Daniel Christoff (1966), *Husserl ou o regresso às coisas*, Lisboa, p. 40-46.

²⁸ Cf. Christian Descamps (1972), *Os Existencialismos*, Lisboa, p. 200.

²⁹ Cf. Roland Barthes (1980), *S/Z*, Lisboa, p. 11-14.

Em *Der Spaziergang*, o “eu” narrador intervém no próprio processo da escrita. À luz do conceito da “subjectividade da linguagem” de Benveniste,³⁰ são mais ou menos notórios os traços do acto da produção do texto em si. O fluxo do pensamento transforma-se em vivência e reflexão de si mesmo como Outro. Ao suspender *a tese do mundo*, o *ego* descobre uma esfera de objectos que constitui numa realidade semelhante a si mesmo, num outro eu. O narrador aparece-nos, assim, não raro, como um *alter ego* do próprio autor.

A identidade separada de si mesma numa distância que lhe é interior, mas que a constitui num outro, está no cerne do aparecimento do “eu” narrador na obra em análise. Como refere Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas*, “no pensamento moderno, o que se revela no fundamento da história das coisas [...] é a distância a escavar o Mesmo, e o afastamento que o dispersa e o junta nos dois extremos dele mesmo.” (1998, p. 378). O *eu* presente constitui o *eu* passado como uma espécie de derivado dele mesmo, como um presente vivo. De maneira análoga pode compreender-se que o *eu*, na sua própria esfera, constitui um outro eu como *outro*.

2.1.1. A objectividade do mundo como ‘subjectividade visível’.

O “eu” narrador, na medida em que reflecte uma mudança constante de direcção de intenção, que leva à descoberta de realidades sempre novas, particularmente no mundo da linguagem, é, como já dissemos, expressão de uma redução fenomenológica, espelho do movimento que conduz o pensamento de questão em questão e de intuição em intuição até à essência das coisas. Daí, também, ser possível considerar este “eu” narrador como um quase *alter ego* do autor, que, tal como o *ego*, deve ser encarado como subjectividade absoluta, que nunca é dado em pessoa, pois, “se fosse dado directamente, não diferiria da própria consciência, a única dada directamente a si mesma, e o ‘outro não seria mais que um momento do

³⁰ Cf. Tzvetan Todorov (1993), *Poética*, Lisboa, p. 38-39.

meu ser” (Schérer, 1977: 83). O “eu” narrador repercute o *olhar* de Walser, um *olhar* que é, ele próprio, servindo-me das palavras de Merleau-Ponty, “incorporação do vidente no visível” (*apud* Descamps, 1972: 209).

A modernidade de Walser reside, exactamente, no facto de ele ter consciência de que, no momento mesmo da escrita, o texto deixa de *dizer* aquilo que ele *queria ter dito*, na medida em que ele é, imediatamente, ultrapassado pela intenção actual. Segundo Merleau-Ponty, a experiência que fazemos do mundo não é a de uma rede de relações que determinariam cada acontecimento, mas a de uma totalidade aberta cuja síntese não pode ser concluída, já que o *cogito* não constitui.³¹ A *coisa* não é dada, mas sim perpetuamente retomada. A cada instante surge o fazer futuro que modifica o momento presente. Como já aqui foi referido, o tempo não é uma linha, mas sim uma rede de intencionalidades. Segundo Bakhtin, a posição do sujeito no mundo é determinada pelo seu corpo e é, a partir dele, que ele *olha* o mundo, “I am situated as it were on the border of the world I see” (*apud* Jefferson, 1989: 154) e “the body is not something self-sufficient, it is in need of *the other*, in need of his recognition and form-bestowing activity” (*ibid.*). Sem o outro, o corpo não possui forma, já que o *eu* não tem acesso directo a ele. A diferença fundamental entre o *eu* e o *outro* reside exactamente no facto de aquilo que, para um, é fragmento, sensação, é objecto total para o *outro*. Segundo Bakhtin esta seria a razão por que o *outro* é *autor/criador* (*ibid.*). Assim, o corpo é, com efeito, logo à partida, corpo fenomenal e corpo objectivo.

Por sua vez a consciência está sempre voltada para fora, para o objecto, para aquilo que está perante nós, o *Gegenstand*. Um objecto visual, se bem que ofereça ao *olhar* uma das suas faces, esconde sempre outras: “Uma visão correcta e focalizada rodeia-se sempre de uma zona curva onde o visível se dissimula sem no entanto estar ausente” (Lyotard, 1990: 25). A visão actual conserva consigo a imagem percebida no momento anterior sob outro ângulo. Da sua síntese resulta a

³¹ Cf. Christian Descamps (1977), *Os Existencialismos*, Lisboa, p. 201-205.

identificação do objecto, que nunca chega a ser completa e que um olhar ulterior poderá até anular.

“A arte não reproduz o visível, mas torna visível”, escreve Paul Klee em 1920, no seu *Credo Criativo* (*apud* Chipp, 1996: 183). *Observar* é um acto eminentemente temporal na medida em que para que a nossa atenção se concentre num outro aspecto do objecto, ou num outro objecto, é necessário abandonar o que se via antes, resultando daí a consciência de que todo o visível encobre uma face invisível. Como diz Klee, “as coisas parecem assumir um sentido mais lato e mais diversificado, frequentemente aparentando contradizerem a experiência racional de ontem. Busca-se realçar o aspecto essencial do acaso.” (*ibid.*: 186), pois “a natureza não é apenas o que os olhos podem ver. Ela mostra também as imagens interiores da alma - as imagens que ficam do lado de trás dos olhos. Não é por acaso que a obra de Walser é, por muitos, comparada à pintura de Klee e à música de Satie. E isto, porque, como referem Susan Bernofsky e Tom Whalen:

Even the reader familiar with the work of, say, Kafka, Nabokov, Beckett and Donald Barthelme will not necessarily be prepared for Walser's self-reflexivity, his synapse-quick associations, his unfathomable irony. [...]. “No naive artist was ever this complex.. (1992: 7)

Algumas passagens de *Der Spaziergang* são exemplares no tocante aos jogos de linguagem a que Walser se entrega por inteiro:

Ihre Leistung, Herr Dünn, ist alles in allem phantasielos, und Ihr Werk beweist einen Mangel an Intelligenz. An diesem Anzug haftet etwas Erbämliches, etwas Kleinliches, etwas Albernes, etwas Hausbackenes, etwas Lächerliches und etwas Ängstliches. (p. 46)

Ist denn nicht jede Musik, auch die kärglichste, für den schön, der das Wesen und die Existenz der Musik liebt? [...] Gemalte Landschaft mitten in der wirklichen Landschaft ist kapriziöz und pikant. (p. 59)

Übrigens war das Haus graublau angestrichen und hatte hellgoldengrüne Fensterläden, die zu lächeln schienen, und rundherum in einem Zaubergärtchen dufteten die schönsten Blumen. (p. 59).

Walser escreve pelo prazer da linguagem, ele desenha, com as palavras, linhas, umas vezes rectas, outras vezes em zigue-zague, unindo pontos dispersos no horizonte. Não é possível falar de uma descrição de personagens, no sentido canónico do termo. As figuras são pontos, como tantos outros, no horizonte walseriano. *Herr Dünne* é um exemplo entre outros da personagem fruto de uma descrição que pressupõe a capacidade de juntar e reter numa só *presença* um certo número de momentos distintos, já que a consciência implica memória, no sentido husserliano de *retenção*, isto é, ela é consciência de percepções precedentes. Como foca Ingarden em *A Obra de Arte Literária*, “não só é impossível que o leitor possa apreender a ‘objectividade da imaginação’ concebida pelo autor, mas também que o autor possa apresentar várias vezes a mesma objectividade na sua identidade” (1973: 34). Qualquer obra aspira à “‘retenção’ do único, onde a diferenciação do um e do múltiplo não teria lugar ou tempo” (Lyotard, 1989: 165).³²

Nesse esforço de retenção, Walser faz uso de forma inquestionavelmente exímia daquilo que Ingarden designa como o “estado potencial *implícito*” (1973: 108) das significações nominais das palavras³³, na medida em que esses elementos potenciais, embora não actualizados, se aproximam da sua actualização ao serem *sugeridos*. Vejamos, assim, o caso de *Herr Dünne*, cujo nome, logo à partida, se revela portador de um sem-número de significações não actualizadas, mas, como já dissemos, induzidas. Deste modo, surge, provavelmente, no leitor, a imagem de um

³² Cf. Roman Ingarden (1973), *A Obra de Arte Literária*, p. 76: “em obras de arte literária a multistratificação da ‘matéria’ leva a uma polifonia curiosa de características estéticas de tipos heterogêneos em que as características pertencentes a tipos diversos não se justapõem, por assim dizer, estranhamente mas tecem entre si diferentes relações”.

³³ *Ibid.*, p. 109: “as palavras singulares, particularmente os nomes, têm a sua plena significação precisamente graças às diferentes relações que a palavra em causa mantém com outras escolhidas. Geralmente, apenas uma fracção da plenitude desta significação é actualizada ficando o resto potencial e implícito.”

homem magro, de estatura mediana, com dedos nodosos. Sabemos que ele é alfaiate e, levados por conteúdos de outros aspectos concretos outrora vividos, podemos facilmente imaginar esta figura, vestindo uma longa bata preta em tecido acetinado preto. Solícito, quase subserviente, ele apresenta-se, contudo, seguro da sua *arte*, da qualidade do seu trabalho, pelo que o “eu” narrador de triunfante se vê, inesperadamente, na necessidade de retirar as suas *tropas*, findas que se encontram as *munições*. Permito-me aqui um pequeno parêntesis para lembrar o recurso neste trecho a todo um vocabulário bélico (*gewaltsam, vernichtend, Attacke, Niederlage, Truppen, Gefecht*, etc.)³⁴, explicável, creio, de forma plausível, como ressonância da situação mundial de que Walser só aparentemente se mostrava alheio nos seus textos³⁵.

Quanto às *munições linguísticas* utilizadas pelo “eu” narrador contra o alfaiate, a sua força destruidora encontra-se bem patente na repetição ‘impiedosa’ da palavra *etwas* e no escárnio histriónico resultante do uso preponderante de palavras contendo sons prolongados e agudos, como, por exemplo, o som [ε], e que *sugerem* bem a *força* que a palavra pode ter quando usada como *arma*: “An diesem Anzug haftet etwas Erbärmliches, etwas Kleinliches, etwas Albernes, etwas Hausbackenes, etwas Lächerliches und etwas Ängstliches.” (DS: 46). Assim, guiados pelo texto, apreendemos a figura de *Herr Dünn* de uma forma quase intuitiva, ainda que não perceptiva, mas sim imaginativa, no sentido sartriano do termo³⁶, já que “a exposição não pode por si própria levar à *doação intuitiva* dos respectivos objectos” (Ingarden, 1973: 217).

³⁴ Cf. Robert Walser (1985), *Der Spaziergang*, p. 44-47.

³⁵ Cf. Peter Utz (1998), *Tanz auf den Rändern Robert Walsers “Jetztzeitstil”*, p. 327.

³⁶ Em *L’Imaginaire*, livro IV, Conclusão, Sartre considera que “Para que uma consciência possa imaginar, é necessário que possa extrair de si mesma uma posição de recuo em relação ao mundo” (*apud* Audry, 1972: p. 187); é, assim, necessário que “ela possa colocar o mundo na sua totalidade sintética e, ao mesmo tempo, que ela possa colocar o objecto imaginado como fora de alcance em relação a este conjunto sintético” (*ibid.*: p. 186).

No ensaio “The picture of Nobody”, Christopher Middleton observa, no que respeita ao arabesco na obra de Walser, que ele:

can explore dimensions of verbal comedy which are inaccessible to any prose of representational nature. Often what is said may be out of all proportion to what is said about, but in such way that the statement creates its own proportions, its own world of imaginative forms. (*apud* Bernofsky/Whalen, 1992: 13)

A passagem supracitada, em que o “eu” narrador nos relata a sua ida ao alfaiate, é um exemplo claro disso mesmo. Não é demais sublinhar a autonomia da palavra na obra literária do autor que faz dele, como refere Elias Canetti, “der verdeckteste aller Dichter.” (1978: 12).

Como diz Ingarden, o *modo de parecer* diz respeito não só a qualidades capazes de se darem *visualmente*, mas também “a *todas* as qualidades directa e *fenomenalmente* captáveis” (1973: 213). Wassily Kandinsky resume de forma exemplar o conceito de essência dotada de vida interior de cada objecto, a que chama *ressonância interior* do objecto, quando afirma que “O ‘concreto’, reduzido ao mínimo, deve ser reconhecido na abstracção como o elemento real de efeito mais intenso.” (*apud* Chipp, 1996: p. 161). A *ressonância interior* de um texto assume particular riqueza e interesse nos elementos *não-ditos* de que nos fala Eco, considerando como *não-dito* todo o elemento não manifesto à superfície e que deve ser actualizado a nível da actualização do conteúdo³⁷. Por outras palavras, a significação é, simultaneamente, noética e noemática.³⁸ Seríamos levados aqui a corroborar as palavras de Jean-François Lyotard que, fiel a Husserl, nos diz, na sua obra *O inumano*:

o pensamento ausculta um ‘horizonte’, visa um ‘noema’, um tipo de objecto, uma espécie de monograma não conceptual que lhe fornece configurações intuitivas e que abre ‘à sua frente’ um

³⁷ Cf. Umberto Eco (1993), *Leitura do texto literário*, Lisboa, p. 53-56.

³⁸ Cf. Paul Ricoeur (1996), *Teoria da Interpretação*, Lisboa, p. 24-25.

campo de orientação e de espera que é mais do que um *frame*.
(1989: 24).

A relação sujeito-objecto é, assim, de certo modo, invertida, já que o objecto percepcionado ganha autonomia e movimento próprios. Referindo-se à obra literária em geral, André Gide escreve “ce n’est pas pour nous, c’est pour elle que chaque chose est importante. Que ton oeil soit la chose regardée.” (*apud* Evans, 1989: 33) - não creio restarem dúvidas de ter sido este o grande postulado de Robert Walser ao longo de toda a sua vida literária.

2.1.2. A dualidade de percepção da natureza: a sua dimensão individual/psíquica.

O *ser* do fenómeno é, para Walser, tal como para Ingarden, o seu *aparecer* imanente à consciência: “logo que nós temos a vivência de determinada multiplicidade de aspectos ordenados, uma qualidade real ou uma coisa qualificada de determinado modo devem-nos ser dadas por si mesmas ‘em pessoa’” (Ingarden, 1973: 286).

Walser *ausculta* de forma intuitiva o *horizonte*, a natureza, enquadra-a no seio da consciência constituinte e avança na direcção daquilo que *procura*, separando e reunindo os dados de que precisa, sem, no entanto, dispor de critérios pré-estabelecidos que determinem à partida o caminho da escolha que lhe permitirá criar um enunciado descritivo.

As objectividades reais de que nos fala Ingarden³⁹ são, por um lado, as coisas exteriores ao sujeito psíquico e, por outro, as *vivências*, os estados psíquicos e os traços característicos permanentes que nos são *dados* por modos de aparecer bastante diversos, e isto porque a evidência perceptiva, sendo o fio condutor da análise fenomenológica, não é nem o seu ponto de partida nem o seu fim. A questão fulcral

³⁹ Cf. Roman Ingarden(1973), *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, p. 280-286.

da evidência diz respeito à possibilidade de um saber mais originário sobre o qual se fundam as diversas intenções objectivantes.

O sentido de *transcendência* que acompanha o modo próprio de apresentação da coisa apercebida não pertence ao *vivido* no qual, todavia, o seu sentido de ser é dado, já que é à *imanência vivida* que ele vai buscar a sua evidência da indubitabilidade primeira do fenómeno, encontrando-se nela a fonte do saber, bem como o seu fim. Tudo é dado, tudo se dá num acto único original. Como afirma Husserl na sua obra *Formale und transzendentale Logik*, “as verdades e as evidências primeiras em si devem ser as verdades e evidências individuais [...]. Os indivíduos são dados pela experiência, pela experiência no sentido primeiro, no sentido mais forte que se define precisamente como referência directa ao individual” (*apud* Schérer, 1977: 219). O processo da variação imaginária dá-nos a essência do objecto. O objecto, esse, “é uma coisa qualquer [...]. A essência ou εἶδος do objecto é constituída pelo invariante, que permanece idêntico através das variações.” (Lyotard, 1986: 18). Estes elementos integrantes do fluxo do *vivido* vão dar lugar na consciência de Walser ao aparecimento de uma visão sintética, em que sujeito e objecto se constituem correlatos fenomenológicos, que Walser tenta *enquadrar* nos seus textos.

Tamara Evans reflecte sobre este aspecto na sua obra *Robert Walsers Moderne*, ao escrever que “die besondere Perspektive, die sich Robert Walser als einer, der zugleich träumt und wacht, ausgesucht hat, führt unter anderem zur Refraktion der Wirklichkeit und zur Zersetzung herkömmlicher Wahrnehmungsinhalte.” (1989: 31). O universo poético de Walser caracteriza-se, em particular, pela dimensão excessiva da linguagem, sendo que aquilo que a excede se encontra dentro da própria linguagem. Pode bem aplicar-se a Walser as palavras de Valéry, segundo o qual

o artista vive na intimidade do seu arbitrário e na espera da sua necessidade. Procura esta a todo o instante; obtém-na das circunstâncias mais imprevistas, mais insignificantes, e não existe qualquer proporção, qualquer uniformidade de relação entre a sublimidade do efeito e a importância da causa. (1995: 44).

Robert Walser é o artista do ‘pequeno’ por excelência. Nas suas incursões pela natureza, pelas pequenas aldeias e cidades suíças, pelas montanhas dos Alpes ou do Jura, ele percepçiona o mundo exterior e, vagueando já pela folha de papel, ele dá-nos dessa natureza, descrições normalmente vagas, *impressionistas*, não se preocupando em *jixar* a forma concreta dos objectos, mas sim aquilo que lhes é essencial, tal como a cor, o som, a sua *ressonância interior*.

O tratamento da cor, a sua carga psíquica são notórios em textos como *Der Spaziergang*. Os olhos são estimulados pelas cores mais claras, “helle und heitere Strasse” (DS: 7) e mais quentes “Süsser Silberschleier” (*ibid.*: 56) ou “die golden gefärbten, rosig angehauchten kleinen Armutshäuser” (*ibid.*). Outras vezes, os olhos buscam repouso no azul ou no verde: “die blaue Luft” (*ibid.*: 33), “wie passt diese naive kleine Szene zu dem schönen blauen Himmel, der auf die frohe leichte helle Erde so göttlich herunterlacht!” (*ibid.*: 19). Assistimos em Walser ao uso constante de sinestésias, à fusão de sensações diferentes provocadas por uma mesma percepção, isto é, Walser tenta sintetizar o efeito psíquico que, neste caso, a cor produz sobre os sentidos, tenta revelar a força psíquica da cor: “Sommerwälder prägen sich doch dem Gedächtnis am schnellsten und schärfsten ein, und es ist nicht zum Verwundern. Farbe prägt uns besser ein als Form [...]” (GW 1: 96), escreve ele no texto *Der Wald*, incluído nas *Fritz Kochers Aufsätze*.

“Der Wahrnehmende sieht die Farben, bevor er sie den jeweiligen Landschaftsphänomenen zuordnet” (Krebs, 1991: 33): esta afirmação parece-me perfeitamente correcta no caso da obra de Walser, para quem “der Anblick der Welt war eine Art Gemisch von Blau, Gelb und Grün.” (GW 3: 35), afirma ele no texto *Würzburg*. A cor aparece, assim, a qualificar nomes que não apresentam tais qualidades, “dieses Mädchen sang in die blaue Luft” (DS: 33), sendo as cores preferidas o verde e o azul e “die Farbenpalette ist weitgehend auf die Grundfarben beschränkt. Farbnuancen entstehen durch Zusammensetzungen dieser Farben in Wortkomposita oder durch Angabe des Stärkegrades [...]” (Krebs, 1991: 35).

Vejamos alguns exemplos: “hellgoldengrüne Fensterlädern” (DS: 59), “silbener-goldener Hauch” (*ibid.*: 56), “schneeweissen Freudengefieder” (*ibid.*: 33).

Para Goethe “Farben sind Taten des Lichts” (*apud* Krebs, 1991: 36), afirmação esta reiterada pela obra de Walser, em que a luz aparece como qualidade inseparável da cor, como se pode ver pelo número infindável de adjetivos e participios do domínio da luz. Cito aqui alguns deles a título de exemplo retirados do texto em análise: hell, blitzend, schimmernd, strahlend, dunkel, etc. A cor não tem qualquer, ou quase nenhuma, função descritiva. Na verdade, “Eine grüne Wiese ist keine bestimmte Wiese, ein blauer Himmel kein bestimmter Himmel, von einem blau lächelnden Himmel schon gar nicht zu reden. [...]. Die Landschaft wird mit den Farben nicht beschrieben, sie wird mit ihnen sinnlich gemacht.” (Krebs, 1991: 37), sendo os efeitos da luz traduzidos pelo uso frequente de adjetivos como *gold* e *silber*, cores que não encontramos na natureza e que apenas servem para melhor transpor para a *palavra escrita* os efeitos e tonalidades da mesma: “die liebe, gute Landstrasse strahlte himmelblau und weiss und goldig” (DS: 55), “Süsser Silberschleier und Seelennebel schwamm in alles und legte sich um alles” (*ibid.*: 56).

Faria aqui um breve parêntesis para fazer uma referência à enunciação metafórica⁴⁰ das palavras compostas *Silberschleier* e *Seelennebel* na citação supra, cujo excesso de significação mais uma vez põe em realce a consciência de Walser no que respeita à situação mundial, à guerra que então avassalava o mundo, dito civilizado, e que o autor critica, pelo contraste, pela tensão metafórica, entre a paz das pequenas *Armuthshäuser*, verdadeiro feixe de luz, e o mal, dor e sofrimento reinantes no mundo.

“Im physiognomischen Raumerleben sind die Farben nicht bloss Sinnesqualitäten, die registriert werden oder nicht, es sind auch Stimmungsqualitäten” (Krebs, 1991: 38), uma verdade que me parece irrefutável, sobretudo se tentarmos analisar o papel da cor na obra de Robert Walser. As

⁴⁰ Cf. Paul Ricoeur (1996), *Teoria da Interpretação*, Lisboa, p. 57-64.

modificações repentinas de humor, próprias do depressivo, são notórias nos textos do autor. No texto *Der Spaziergang* é possível afirmar que o “eu” narrador está de bom humor quando sai de casa já que ele nos fala da “offene, helle und heitere Strasse” (DS: 7), dos chapéus que vê erguerem-se “in der hellen zarten Luft” (*ibid.*: 9), comentando logo em seguida “Wie passt diese kleine naive Szene zu dem schönen blauen Himmel, der auf die frohe leichte helle Erde so göttlich herunterlacht!” (*ibid.*: 19), para, no clímax do passeio, “beim Bahnübergang” (*ibid.*: 55), assistirmos já ao aparecimento de uma melancolia acre-doce, “etwas wie goldene Wehmutwonne und süsser Schwermutzauber”, um paradoxo, não se tratasse de uma manifestação própria da perturbação de humor do maníaco-depressivo⁴¹, para, por fim, ser assaltado pelo desânimo, “Sammelte ich Blumen, um sie auf mein Unglück zu legen?” [...] und der Strauss fiel mir aus der Hand. [...] und alles war dunkel.” (DS: 77). As cores, a luminosidade, provocam na sensibilidade de Walser uma espécie de eco, de reverberação, tal como ocorre nos instrumentos musicais que, sem serem tocados, ressoam juntamente com outro instrumento tocado directamente, o que explica, a nosso ver, a riqueza sinestésica do seu discurso. A sensibilidade do autor vibra em todas as fibras a cada *olhar* lançado à sua volta. A visão está, em Walser, ligada a todos os demais sentidos. O campo auditivo, sobre o qual me debruçarei de forma mais detalhada noutro capítulo, tem uma enorme importância na obra do autor, o que, aliás, explica, em grande parte, o *virtuosismo* dos seus textos.

A escrita walseriana aproxima-se, deste modo, de outras artes como a pintura e a música. Não é por acaso que, ao ler certos textos do autor, somos assaltados pelo *vivido-recordação* da contemplação no passado de quadros de Klee, Cézanne, Van Gogh, da audição de trechos musicais de Satie, Debussy e Vivaldi e da leitura de obras de Brentano, Tieck, Jean Paul e muitos outros.

⁴¹ Cf. Roland Chemama e Bernard Vandermersch (1998) (org.), *DICTIONNAIRE DE LA PSYCHANALYSE*, Paris, p. 346-347..

Walser poderia, sem dificuldade, subscrever o que Gauguin escreveu sobre a cor:

Como a cor é em si mesma enigmática nas sensações que nos propicia, logicamente só podemos empregá-la enigmaticamente sempre que dela nos servirmos, não para desenhar, mas para dar as sensações musicais que dela decorrem, de sua própria natureza, de sua força interior, misteriosa, enigmática. (*apud* Chipp, 1996, p. 63),

já que também nele se vislumbra essa necessidade de atingir uma síntese da unificação, só possível se se considerar o objecto como termo de intencionalidade, visado pela consciência num processo de formação contínua do sentido.⁴²

O gosto de Walser pelo uso da cor e da luz não é alheio, em minha opinião, à influência que sobre o autor terá tido a leitura e apreço por autores clássicos e românticos como os já aqui citados:

Und noch jetzt! Sieh, wie die fröhlichen Lichter des Morgens um uns spielen, und ich trage noch alle Empfindungen der dunkeln Nacht in mir. (Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, 1. Kapitel)⁴³

[...]

Wenn der Mitternacht heiliges Grauen
Bang durch die dunklen Wälder hinschleicht,
Und die Büsche gar wundersam schauen,
Alles sich finster tiefsinnig bezeugt:

⁴² Cf. Roman Ingarden (1973), *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, p. 215: “a relação objectiva prepara, por assim dizer, todas as condições que se encontram do lado do objecto para que este, satisfeitas as condições subjectivas, possa ser visto directa e fenomenalmente. O modo especial da função apresentativa reside, neste caso, em pôr diante de um *possível sujeito a existência fenomenal* do respectivo objecto (ou, pelo menos, de um dos seus traços), em ‘pô-la à vista’”.

⁴³ In Otto Best e Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*, Bd. 9, p. 142.

Wandeln im Dunkeln

Freundliches Spiel,

Still Lichter funkeln

Schimmerndes Ziel.

(Clemens Brentano, *Sprich aus der Ferne*)⁴⁴

Apesar das possíveis influências sofridas pelo autor⁴⁵, a verdade é que a criatividade pictórica de Walser é de uma grande originalidade, sublinhada por uma capacidade única de criar palavras compostas por termos muitas vezes antitéticos, verdadeiros oxímoros que intensificam a carga metafórica e sinestésica do texto sem que este perca, em passo algum, a sua leveza *poética*.⁴⁶

Os sons, tal como as cores e a luz, constituem uma qualidade *essencial* da natureza e, por isso, são por Walser frequentemente *imitados*, descritos, enquanto vivência, misturando-se as propriedades dos sons frequentemente com as intenções do sujeito, formando um *todo novo*. Na experiência do *belo*, Walser realiza o acordo entre o sensível e o conceito. “Os sons não são os signos da sonata, são a própria sonata” (Descamps, 1977: 202), assim a natureza é cor, luz e som. Ao escrever, Walser ressoa como parte integrante da natureza, os seus sons ecoam por montanhas, vales, florestas. A função dos sons no todo do texto não é específica, já que eles são parte dessa natureza⁴⁷. O *ressoar* da natureza *aparece* na obra de Walser

⁴⁴ *Ibid.*, p. 235.

⁴⁵ Cf. Laurent Jenny (1979), “A estratégia da forma” in *Poétique*, revista de teoria e análise literárias, n.º. 27, p. 5: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra de uma língua desconhecida. De facto, só se apreende o sentido e estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos [...]. Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão.”

⁴⁶ “Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los; mas esses sentidos nomeados recebem novos nomes; os nomes chamam os nomes, reúnem-se, e esse conjunto pretende que de novo o nomeiem; nomeio, denomino, volto a nomear. Assim passa o texto: é uma nomeação em potência, uma aproximação incansável, um trabalho metonímico.” (Barthes, 1980: 16).

⁴⁷ Cf. Gerard Krebs (1991), *Die Natur im Werk Robert Walsers*, Helsinki, p. 42: “Aus diesen Beispielen wird deutlich, dass es bei den Tönen wie bei den Farben mehr um die sinnliche Wahrnehmung an sich als um die Beobachtung mit Hilfe der Sinne geht. Und wie bei den Farben und dem Licht ist auch hier das Sinnliche durch Akkumulation von Geräuschen intensiviert”.

envolvido num manto de metáforas, sinestésias e comparações com base na música, canto, melodia, rumor da vida quotidiana. Assim, em *Der Spaziergang*, Walser tenta, por exemplo, reproduzir o *som* do silêncio, quando escreve

Wie war ich über die süsse Waldesstille und Ruhe glücklich! Von Zeit zu Zeitdrang von aussen her einiger schwacher Lärm in die liebliche Abgeschiedenheit und reizende Dunkelheit hinein, etwa ein Schlag, ein Pfiff oder sonst ein Geräusch, dessen ferner Schall die herrschende Geräuschlosigkeit nur noch erhöhte,⁴⁸ die ich recht nach Herzenslust einatmete und deren Wirkung ich förmlich trank und schlürfte.

Walser recorre, com frequência, ao oxímoron para melhor traduzir o efeito do som sobre os sentidos. Cito, aqui, alguns exemplos, onde a aproximação de termos que se excluem, a intensificação da antítese, conduz o leitor, por um lado, da assunção do dizer à consciência do dito e, por outro, abre-lhe uma “pluralidade de códigos infinitos, ou mais exactamente perdidos (cuja origem se perde)” (Barthes, 1980: 16): “unhörbare Stimmen” (DS: 31), “leises hohes Rauschen” (*ibid.*). Pelo recurso à imagem metonímica, Walser torna *audível* o invisível, a *vida*. “Häuser, Gärten und Menschen verwandelten sich in Klänge, alles Gegenständliche schien sich in eine Seele und in eine Zärtlichkeit verwandelt zu haben.” (DS: 56). É também pelo som que Walser nos transmite o sabor agri-doce da melancolia⁴⁹: “Sanft und leise fing es an zu regnen, wodurch das zarte Land noch zarter und stiller wurde”.

Natureza e Música aparecem lado a lado. No texto *Herbstnachmittag*, todo ele prenhe de cor, luz e som, Walser sublinha essa profunda ligação entre as cores da

⁴⁸ Sublinhado meu. Através de um paradoxo, Walser consegue de forma lapidar apresentar o modo de parecer do silêncio vivido no seio da natureza. Cf. Roman Ingarden (1991), *A Obra de Arte Literária*, Lisboa.

⁴⁹ Cf. Roland Chemama e Bernard Vandermersch (1998) (org.), *DICTIONNAIRE DE LA PSYCHANALYSE*, Paris, p. 246: “la mélancolie [...] révèle très clairement quels rapports étroits existent entre le moi et l’objet, entre l’amour et la mort et montre finalement, dans et par les extrémités où elle porte le sujet, comment celui-ci, de manière générale, se structure du fait du manque et combien cet être subjectif se constitue sur fond de ‘désêtre’”.

natureza e a música ao dizer que “Grün und Gelb und Rot und Blau musizierten” (GW, 2: 154), em que o polissíndeto serve de compasso ao quarteto de cores. Wassily Kandinsky também já havia chamado a atenção para a *audição* das cores, em *Über das Geistige in der Kunst*, publicado em 1912, audição essa que ele considera “algo tão preciso que talvez seja difícil encontrarmos um indivíduo que identifique a impressão causada pelo amarelo brilhante com os baixos do piano ou o verniz-garança com a voz de uma soprano.” (*apud* Chipp, 1996: 153)⁵⁰. Para já não mencionar Rimbaud que, no seu poema *Voyelles*, atribui cores diferentes ao som das vogais, apontando para o seu efeito psíquico e revelando, simultaneamente, a força psíquica do som que provoca uma vibração espiritual ao nível das cores.

No texto *Hans*, Walser refere-se, de novo, às cores em indissociável união com os sons da natureza:

Das grüne, feuchte, warme Gebüsch und Gestrüpp erschien ihm herrlich. [...]. Derlei helle, warme Farben glichen einem mehrstimmigen Gesang. Grün und Blau und Weiss waren die überall herrschend hervortretenden Grundtönen. (GW, 3: 300-301).

De forma a poder escutar, “muss der Spaziergänger stehenbleiben” (Utz, 1998: 260). Parece-me de todo pertinente a conclusão de Peter Utz quanto à importância da *suspensão* da marcha, do *pôr entre parêntesis* do mundo, sobre a qual se apoia toda a dialéctica “von Walsers akustischer Weltzuwendung” (*ibid.*). Como diz este conhecido estudioso da obra de Robert Walser,

Stillstehen heisst, im Wortsinn, schweigen, um sich zu öffnen für die Geräusche der Aussenwelt. Stillstehen heisst aber auch, den Fluss des Textes unterbrechen, wodurch seine Zeitlichkeit an die

⁵⁰ Creio de interesse citar ainda aqui uma outra passagem do mesmo texto, em que Kandinsky escreve: “De um modo geral, portanto, a cor é um meio de exercer influência directa sobre a alma. A cor é a tecla. Os olhos são o martelo. A alma é o piano com suas várias cordas. O artista é a mão que, tocando esta ou aquela tecla com um propósito definido, faz vibrar a alma humana” (*apud* Chipp, 1996: 153).

Oberfläche tritt - Stillstehen als Stillstehen, Horchen als Warten.”

(*ibid.*)

O tacto, o olfacto, o paladar não estão, de modo algum, ausentes da escrita de Walser. No caso particular do tacto, é muito frequente encontrar, nos textos do autor, referências à qualidade de quente/frio, relativamente às cores, como se pode ver pelos extractos de textos do autor supracitados, bem como quando ele se refere a sentimentos, como, por exemplo, à irritação, quase ódio, que manifesta pelos veículos automóveis, “die kalt und böse in das Kinderspiel, in den kindlichen Himmel hineinfahren, [...]” (DS: 20). E com esta referência ao automóvel, que Walser *olha* com total desprezo, aproveito para focar o papel do olfacto no texto walseriano. É que uma das características imperdoáveis no automóvel é a da poluição, uma questão tão actual nos nossos dias:

Und wegen dieser Worte wird das Autofahren sicher nicht einmal aufhören nebst luftverderbendem üblem Geruch, den sicherlich niemand besonders hochschätzt und liebt. Es wäre widernatürlich, wenn jemandes Nase lieben und mit Freunden einziehen würde, was für jede rechte Menschennase einfach manchmal, je nachdem man vielleicht gelaunt ist, empörend und abscheuerweckend ist. (*ibid.*: 21)

Mas, normalmente, as coisas apercebidas pelo olfacto ou o tacto encontram-se no seio da natureza. Como o próprio autor nos diz “Naturkunde und Landeskunde öffnen sich reizvoll und anmutsvoll vor den Sinnen und Augen des aufmerksamen Spaziergängers, [...]” (*ibid.*: 51): weichen, zutraulichen Luft / weichen, rundlichen Weg / staubigen Strasse / süßen gelben Schein / süßes zuckerbäckerhaftes Figürchen / das zarte Land / warmer, schwacher Sommerregen são alguns exemplos retirados do texto em estudo, reveladores dessa constante vivência da natureza.

As referências a qualidades do domínio do paladar relacionam-se, quase sempre, com as refeições, em pequenos restaurantes ou tabernas, onde, por vezes, o passeante apenas aproveita para descansar e tomar algo que o refresque de forma a

poder prosseguir a sua marcha. Assim, em *Der Spaziergang*, no trecho subintitulado *Kostgängerei*, o “eu” narrador entra numa “feine Herrenpension” e fala-nos de “appetitlichen Tischen”, “ausgesuchte Leckerbissen”, “delikatens und mundwässernden Bissen” e das iguarias da arte culinária possíveis de aí serem saboreadas.

Como já referido, as sinestesias e personificações são, em Walser, extremamente frequentes. A razão do recurso a esta opção estilística poderá ter uma explicação plausível no facto de:

Für die stimmungsmässige Wahrnehmung einer Landschaft ist die Synästhesie eine besonders adäquate Stilfigur. [...]. Die Vagheit betrifft nicht nur die Wahrnehmung, sondern die ganze Befindlichkeit des Subjektes, sie ist Ausdruck seiner Hingegebenheit an die Naturszene, seines Aufgehens im Hier und Jetzt. In der Synästhesie ist alles vielfältig geeint, verschiedene Aspekte der Natur ebenso wie Subjekt und Objekt, Mensch und Natur. (Krebs, 1991: 59).

A descrição sinestésica da natureza realça a intimidade existente entre o “eu” narrador e aquela. Uma árvore é uma árvore: “Die Sprache verbindet für den Erzähler alle gesehenen und noch zu sehenden Bäume, und das Verbindende ist stärker als das, was er im Einzelfall vor sich hat.” (Stefani, 1985: 76). Estamos perante a intuição da *essência*: “A coisa é como um *mesmo* que me é dado através de incessantes modificações. [...]. Por outras palavras, a coisa, tal como me é dada pela percepção, está sempre aberta a horizontes de indeterminação” (Lyotard, 1986: 26).⁵¹

⁵¹ Cf. Gérard Granel (1972), *Observações sobre o acesso ao pensamento de Martin Heidegger: “Sein und Zeit”*, Lisboa, p. 172: “Que significa o *über sich hinaus* dos modernos? Que o sujeito é a transposição de si mesmo na posição objectiva de qualquer ente, ou seja, que a subjectividade é produção *de si* como objectividade do objecto. A subjectividade ao ser assim produção de si como próprio horizonte de qualquer *a priori* objectivo, permanece precisamente *em si mesma: im-manent*.”

Mas a natureza não é apenas uma companheira abstracta e metafórica. A sua qualidade corpórea manifesta-se nas marcas debaixo dos pés, no calor da terra, que não só recebe os seus sentimentos, como também expressa os dela própria através dos sons, dos odores, da luz, do vento. Ela dá-lhe o calor que ele não encontra nos seus semelhantes e este calor enche-o, por um instante, fugaz que seja, de força e paz interior.

2.1.3. Tempo e espaço como rede de intencionalidades

No texto *Der Spaziergang*, o conceito de tempo encontra-se intrinsecamente ligado ao conceito de espaço, em que o “eu” narrador se move, um caminho conhecido, já percorrido, fazendo parte do *vivido*, que se abre para a distância, dirigindo os seus passos até à natureza, parte integrante do seu mundo. Estamos, claramente, na presença de um cronótopo, o cronótopo do “caminho”, onde se cruzam, no mesmo ponto de intersecção espacio-temporal, vozes de pessoas, situações várias do quotidiano, figurações oníricas, etc. Segundo Bakhtine, “la route est particulièrement propre à la représentation d’un événement régi par le hasard” (Bakhtine, 1978: 385), o que acontece, aliás, nesta obra. Pensemos, por exemplo, nos encontros casuais do “eu” narrador com o “Monteur”, a “Schauspielerin”, a “Sängerin” ou “Tomzack”. O cronótopo, como principal materialização do tempo no espaço, é, neste caso como noutros, “le centre de la concrétisation figurative” (*ibid.*: 391), já que todos os elementos abstractos gravitam à sua volta: pensamentos, generalizações sociais, ideias.

Em *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, algumas passagens das quais se encontram traduzidas no livro dedicado por Daniel Christoff à obra de Husserl, o filósofo alemão aponta para as importantes analogias existentes entre o espaço e o tempo.⁵² À esfera do dado fenomenológico pertence a consciência do

⁵² Cf. Daniel Christoff (1966), *Husserl ou o regresso às coisas*, Lisboa, p. 173-178.

vivido em que se cumpre “a intuição do espaço como percepção e como imaginação” (Husserl, *apud* Christoff, 1966: 173) e se reduzirmos “o aparecimento perceptivo aos conteúdos primários dados, estes fornecem então o *continuum* do campo visual, que é um campo quase espacial, [...]” (*ibid.*). A mesma coisa é, segundo a teoria husserliana, válida para o tempo: “são *dados* fenomenológicos as apreensões de tempo, os *vividos* nos quais aparece o temporal no sentido objectivo” (*ibid.*: 174). O agora vivido não é um ponto do tempo objectivo. “O espaço objectivo, o tempo objectivo, e com eles o mundo objectivo das coisas e dos processos reais - tudo isso são transcendências” (*ibid.*). Husserl considera como objectos temporais, os objectos que, para além de constituírem unidades no tempo, contêm em si mesmos a extensão temporal: “Quando um som ressoa, a minha apreensão objectivante pode tomar como objecto o som que dura e ali ressoa, e não a duração do som ou o som na sua duração. Este, como tal, é um objecto temporal.” (*ibid.*: 175).

Ao nível da redução, a estrutura da subjectividade deixa aparecer a correlação existente entre forma, *μορφή* (*morphé*), e matéria, *ὕλη* (*hylé*). Se a forma é efectivação da intencionalidade, a matéria corresponde a esse *momento real* do vivido. A redução faz *aparecer* que a intencionalidade sempre actual na evidência é inseparável de uma consciência imanente ou *íntima* do tempo. O que, do tempo, pertence à transcendência, constitui-se na base do tempo imanente que é, no fundo, *todo o tempo*, desdobrado em três intencionalidades ligadas entre si e que correspondem à constituição do passado, *retenção*, do futuro, *protenção*, e do presente, *presentificação*. A consciência é ela própria *tempo originário*, já que ela não é outra coisa senão *o presente vivo*.

O sujeito está no presente, mas também no passado e no futuro através da memória e da expectativa. Não devemos, no entanto, perder de vista, como refere Lyotard, a impossibilidade de determinar a diferença existente entre o que aconteceu e o que está para acontecer sem “situar o fluxo dos acontecimentos face a um ‘agora’, a um *now*.” (Lyotard, 1989: 33). Mas, é igualmente impossível, apoderarmo-nos desse

agora, que não cessa de se dissipar. Assim, no texto walseriano, passado e futuro escorrem para um presente abrangente, são uma e a mesma coisa. Esta *vivência* do tempo encontra-se claramente manifesta em *Der Spaziergang*:

Frühere Spaziergänge traten mir vor die Augen; aber das wundervolle Bild der bescheidenen Gegenwart wurde zur überragenden Empfindung. Die Zukunft verblasste, und die Vergangenheit zerrann. Ich glühte und blühte selber im glühenden, blühenden Augenblick. [...] und ich phantasierte mitten in der schönen Gegend von nichts anderem als nur eben von ihr. Alle übrigen Phantasien sanken zusammen und verschwanden in der Bedeutungslosigkeit. (DS: 56)

O discurso narrativo walseriano pode ser comparado a um filtro temporal que tenta transformar a carga emocional, ligada a cada passo da sua marcha pelo mundo, em unidades de sentido estético, atingindo nos seus textos, em especial aqueles que têm por tema central o ‘passeio’, a *grandeza da pequena pincelada impressionista*, que eleva, pela riqueza da enunciação, à categoria do *grandioso*. O carácter *impressionista* das suas descrições só aparentemente é antitético com a sua atitude fenomenológica face ao mundo. É que ela é globalizante, isto é, encerra em si os aspectos essenciais decorrentes dessa fusão espacio-temporal a nível da representação imaginária, que *presentifica* a coisa.

Para Peter Utz, “der Begriff der ‘Jetztzeit’ ist nämlich in Walsers Zeit selbst ein Zeitwort” (1998: 15),⁵³ tal como o conceito aparece explicado por Walter Benjamin em *Über den Begriff der Geschichte*, isto é, “als Konstellation von Gegenwart und Vergangenheit so zu fassen, dass die ‘Jetztzeit’ als ‘ungeheure Abkürzung’ der ganzen Menschenheit lesbar wird” (*ibid.*). Christoph Bungartz refere-se a esta atitude

⁵³ Em minha opinião, só parcialmente é que o conceito de ‘Jetztzeit’ se afasta em Walser do conceito heideggeriano de *Weltzeit*. Em Walser, passado e futuro *unem-se* no presente, que a todo o momento se dissipa; em Heidegger assistimos à defesa do ponto de vista segundo o qual a *Weltlichkeit* apenas se anuncia na *unidade* do *Um-zu* e do *Umwillen*, ou seja “na unidade do presente (ou antes, da *Gegen-wart*, da vigília) e do balanceamento da consumação e da futuração (*Ge-wesenheit* e *Zu-kunft*). (Granel, 1977: 176).

estilística de Walser, quando escreve que a mudança de modo e tempo verbais são uma constante na obra deste autor “Konjunktiv und Indikativ, Präsens und Präteritum” (1988: 194), entrelaçam-se, deixando *aparecer* “den Lauf der Zeit schon andeutungsweise als ewige Wiederkehr” (*ibid.*) e isto porque na nossa memória os eventos passados, presentes e futuros são dinamicamente fundidos e associados uns aos outros. Pela associação de imagens, o texto literário tenta mostrar que é preciso empregar, relativamente às sequências temporais e ‘ordem’ dos eventos dentro do mundo interior da experiência e da memória, símbolos de ‘desordem’ que violem a ordem e progressão estritamente ‘lógicas’ dos acontecimentos, às quais fomos habituados pelo senso comum.⁵⁴

A premissa básica da análise de Heidegger é que só o homem, à medida que se torna mais consciente de si mesmo, tem um conhecimento prévio da sua própria morte⁵⁵: “No tempo original, ou no ser para a morte, ela (a pessoa)⁵⁶ descobre o nada em que assenta, o que significa também que não assenta em nada que não seja ela própria.” (Lévinas, 1997: 111). A questão do *entardecer*, do cair inexorável da noite, da *morte* é por Walser abordado na obra *Der Spaziergang*, coincidindo a sua abordagem com o fim do passeio:

Ich fühlte das Bedürfnis, mich irgendwo hinzulegen, [...]. Erde, Luft und Himmel anschauend, kam mich der betrübliche, unweigerliche Gedanke an, dass ich zwischen Himmel und Erde ein armer Gefangener sei, dass alle Menschen auf diese Art und Weise kläglich gefangen seien, dass es für alle nur den einen finsternen Weg gebe, nämlich in das Loch hinab, in die Erde, dass

⁵⁴ Cf. Hans Meyerhoff (1976), *O Tempo na Literatura*, São Paulo, p. 17-24. Meyerhoff afirma na p. 22: “o mundo interior da experiência e da memória exibe uma estrutura que é causalmente determinada mais por ‘associações significativas’ do que por conexões causais objectivas no mundo exterior. Transmitir essa estrutura peculiar requer, assim, um simbolismo ou imagística no qual as diferentes modalidades de tempo - passado, presente e futuro - não sejam serial, progressiva e uniformemente ordenadas e sim sempre inextricável e dinamicamente associadas e mescladas umas às outras.”

⁵⁵ Cf. Hans Meyerhoff, *ibid.*

⁵⁶ Parêntesis meu.

es keinen anderen Weg in die Welt gebe als den, durch das Grab
geht. (DS: 76)

O emprego do presente do conjuntivo denuncia um certo afastamento entre o narrado e o sentido. No presente o “eu” narrador é movido pelo desespero existencial do absurdo da vida.⁵⁷ Ele encontra, tal como o próprio Walser, refúgio “auf dem weichen Boden unter dem treuherzigen Geäste eines Baumes” (DS: 76), no seio acolhedor da natureza e nas pequenas *coisas* que, imperceptivelmente, mas de forma indelével, marcam o nosso dia-a-dia. Visto nesta perspectiva, o tempo é produtivo, criador, fonte de desenvolvimento das coisas e do “eu”. Walser responde de forma algo neutra a esse mundo histórico e temporal, refugiando-se no ‘eterno retorno do mesmo’, na imutabilidade do ciclo mutável da vida, nessa dimensão sem tempo, fora e além da marcha histórica do tempo.

Contudo, e afastando-me ligeiramente da visão heideggeriana do tempo, creio só nos ser possível aceder ao conhecimento directo do instante da actualidade. Como escreve Kubler, “l’actualité c’est quand le phare rentre dans l’obscurité entre deux éblouissements, [...] c’est un intervalle vacant glissant indéfiniment à travers le temps, la rupture entre passé et futur, [...] le vide entre les événements” (1973: 43). Na obra literária, estamos *sempre* perante uma *presentificação* de imagens, de actos; a rememoração e a representação imaginária são os dois esteios sobre os quais a obra se ergue. “Limitado puramente àquilo que a obra literária em si mesma contém o momento presente *apresentado* não tem primado algum de autêntico presente em relação ao passado e ao futuro apresentados” (Ingarden, 1973: 259), o que é possível verificar claramente na obra de Walser, em que há uma certa assimilação de todos os momentos temporais apresentados.

⁵⁷ A propósito da atitude do “eu” narrador face ao *Nihil* da existência humana, ocorre-me a seguinte passagem de *Igitur ou la Folie d’Elbehnou* de Stéphane Mallarmé:

Sur les cendres des astres, [...], était le pauvre personnage, couché, après avoir bu la goutte de néant qui manque à la mer. (La fiole vide, folie, tout ce qui reste du château?) Le Néant parti, reste le château de la pureté. (1983: 108).

Em *Der Spaziergang*, Walser começa por nos dizer que “Ich teile mit, dass ich eines schönen Vormittags, ich weiss nicht mehr genau um wieviel Uhr, da mich die Lust, einen Spaziergang zu machen, ankam,⁵⁸ [...]” (DS: 7): o leitor fica, assim, a saber que o passeio teve início de manhã, que se trata de uma rememoração e que o “eu” narrador “darf weder Raum noch Zeit verschwenden” (*ibid.*) com pormenores comesinhos e banais, já que Walser fala da *grandiosidade* do pequeno, não da *pequenez* e *mesquinhez* do vulgar.⁵⁹ Após alguns encontros fortuitos, salpicados de comentários, interpelações ao leitor e longas perorações, eivadas de fina ironia, o “eu” narrador refere-se, repentinamente, ao momento temporal, exclamando “Um der tausend Gottes willen, es ist⁶⁰ ja höchste Zeit, zu Frau Aebi zu Springen, um zu dinieren oder Mittag zu essen. Soeben schlägt es halb ein Uhr”. Esta mudança de tempo verbal é uma maneira, não só de *impor* ao leitor, de forma sugestiva, o carácter de realidade do mundo apresentado, mas ela ajuda, sobretudo, a criar “ein Stil der ‘Irritation’” (Oh, 1987: 21), princípio em que se baseia a sua perspectiva irónica de si e do mundo.

É possível, pois, considerar, em minha opinião, que há uma certa assimilação de todos os momentos temporais apresentados, já que os momentos *presentes* pertencem já, de facto, ao passado,⁶¹ ganhando *actualidade* para o leitor pelo facto mesmo de serem portadores de uma grande ironia e, também, por serem uma quase interpelação ao leitor *implícito* no texto. Uma vaga referência ao tempo, aparece, bem

⁵⁸ Sublinhado meu. O tempo verbal utilizado é o ‘Präteritum’, tempo em que, vulgarmente, se narra uma história.

⁵⁹ Cf. Gonçalo Vilas-Boas (1994), “Dichter(er)leben. Etwas über Intertextualität bei Robert Walser.”, *RUNA*, nº. 21 (1/1994), p. 179: “[Walsers] Poetik des Kleinen, des Dienens, des Spazierens [...]”.

⁶⁰ Sublinhado meu. O tempo utilizado é, desta vez, o presente.

⁶¹ Cf. Roman Ingarden (1973), *A Obra de Arte Literária*, p. 255-265: “Os objectos apresentados na obra literária são objectividades pura e derivadamente intencionais que se distinguem essencialmente pelo carácter de dependência ontológica, que lhes permite apenas simular nos seus conteúdos o ser real. Naturalmente, é preciso distinguir também aqui entre o presente, o passado e o futuro, mas esta distinção resulta da *ordem* recíproca dos acontecimentos apresentados e não do facto de todos eles passarem pela fase primordial do autêntico ‘*in actu esse*’” (p. 258) e, mais importante ainda, “os acontecimentos que preenchem o tempo nunca são apresentados *em todas as suas fases*, quer seja um só acontecimento formando um todo, quer uma multiplicidade de acontecimentos sucessivos. [...] Por conseguinte, as fases temporais apresentadas nunca se integram numa totalidade una e *contínua*.” (*ibid.*)

mais adiante, quando “beim Bahnübergang” (DS: 55), o “eu” narrador diz numa frase, carregada de conotações, essa “via de acesso à polissemia” (Barthes, 1980: 14), que “ich ahnte bereits etwas vom beginnenden sanften Abendabhang”. Depois de falar alongadamente sobre “Adelspalästen” (*ibid.*: 62), o “eu” narrador abandona o seu devaneio *romântico*, com as palavras, “Aber es war nicht Mitternacht und weit und breit weder ein ritterliches Mittelalter noch ein Jahr Fünfzehn- oder Siebzehnhundert, sondern heller Tag und Werktag” (*ibid.*: 64), ao ser acordado para a realidade por “ein Trupp Leute nebst einem der unhöflichsten und unritterlichsten, barchesten und impertinentesten Automobile” (*ibid.*), para, por fim, nos informar que “Es war nun Abend geworden” (*ibid.*: 74), palavras prenunciadoras do fim do seu passeio.

Todos os outros dados relativos ao tempo são-nos fornecidos através de elementos espaciais⁶². Exemplo claro disso a referência à paragem na “Herrenpension” (DS: 71) para jantar, às mudanças de local, aos encontros fortuitos, às metamorfoses de luz e cor, que implicam um *passar do tempo*.⁶³

“Er hält seine ‘unrealistischen’ Reden in der Welt seiner Phantasie, wo die Zeit beliebig gerafft oder gedehnt werden kann” (Evans, 1989: 103), isto é, nas *pausas descritivas*⁶⁴. Se bem que a obra tenha um princípio e um fim precisos, encontramos,

⁶² Merleau-Ponty, na sua obra *Phénoménologie de la perception*, foca o facto de ser exactamente o nosso corpo aquilo que nos liga directamente às coisas: “Les relations entre les choses ou entre les choses ou entre les aspects des choses étant toujours médiatisées par notre corps, la nature entière est la mise en scène de notre propre vie ou notre interlocuteur dans une sorte de dialogue” (*apud* Weisgerber, 1978: 12).

⁶³ Cf. Andreas Ramin (1994), *Symbolische Raumorientierung und kulturelle Identität. Leitlinien der Entwicklung in erzählenden Texten von Mittelalter bis zu Neuzeit*, München, p. 11: “Kognitives Kartieren ist deshalb als interaktiver Prozess aufzufassen, weil es ein ständiger Auseinandersetzung mit der räumlichen Umwelt wird. [...] Die interaktiven Prozesse zwischen dem Menschen und seiner räumlichen Umwelt sind dabei auch von der Art der Perception des Raums durch den Menschen abhängig, je nach visuellen, auditiven, taktilen und olfaktorischen Wahrnehmungsanteilen.”

⁶⁴ Tamara Evans chama ainda a atenção para um outro aspecto, por mim já focado noutro passo, isto é, para a desproporção existente entre *Erzählzeit* e *erzählte Zeit*: “Für einen an traditionelle Erzähltechniken gewohnten Leser ist jede dieser Reden von einer absurden Sekundenstil, bei dem erzählte Zeit und Erzählzeit durchaus kongruent sein sollten. Die Erzählzeit, die im Spaziergang von diesen Reden beansprucht wird, ist im Verhältnis zur erzählten Zeit völlig disproportioniert - vergleichbar mit den unverkürzten Körpergliedern in Klees Raum-Zeit” (1989: p. 103).

como já dissemos, relações temporais no presente, isto é, “in Zeit-losigkeit”⁶⁵ ou representadas por categorias espaciais⁶⁶. Reportando-me mais uma vez ao texto de Tamara Evans *Robert Walsers Moderne*, concordo em pleno com a afirmação da autora, quando diz que Walser *salta* para a frente, para, logo de seguida, voltar aos meandros do seu tempo e espaço, pois narrar é, para Walser, o mesmo que passear. No seu texto *Einmal erzählte einer*, o autor afirma:

Beim Erzählen geht es ähnlich wie in der Wirklichkeit. Man nimmt sich allerlei vor, denkt an bestimmte Personen und Gegenden, aber beim Wandern verändern sich's, Voreingenommenes verschwindet, das Ungesuchte findet sich ein. Unerwünschtes ist willkommen (GW, 12: 81).

Em *Der Spaziergang*, como em muitos outros textos do autor, o centro de orientação reside no “eu” narrador. Todos os objectos apresentados são-no como se fossem todos vistos, sentidos, ouvidos pelo narrador e relacionados, ao serem vistos, com o seu centro de orientação. O espaço apresentado “distingue-se precisamente do espaço real pela particularidade especial de, embora não positivamente limitado e finito, não ser contudo ilimitado no sentido em que é o espaço real.” (Ingarden, 1973: 245). O ritmo, ele mesmo “essência do tempo” (Hall, 1996: 171), imprime à *marcha*, ao movimento, uma dimensão temporal, o que, por seu turno, empresta à escrita de Walser uma cadência rítmica de tal forma sublime, que a sua *ressonância interior* me leva a concluir procurar ele nas suas obras estruturar/dar *a ver* o movimento como uma categoria espacio-temporal.

Sobre o tempo, diz-nos Walser no texto *Helblings Geschichte*:

⁶⁵ Cf. Tamara Evans (1989), *Robert Walsers Moderne*, Bern, p. 103.

⁶⁶ *Ibid.* p. 91: “Es ist [...] auch so, dass die Zeit ein räumlicher Begriff ist, das heisst anders ausgedrückt, dass wir Zeit mit räumlichen Vorstellungen erfahren und beschreiben”. Cf. ainda Edward T. Hall (1996), *A Dança da Vida*, Lisboa, p. 166: “o tempo e o espaço estão funcionalmente ligados. A percepção do tempo é [...] influenciada [...] também pela escala de um meio.”

Die Zeit, das gibt mir immer zu denken. Sie vergeht schnell, doch in all der Schnelligkeit scheint sie sich plötzlich zu krümmen, scheint zu brechen, und dann ist es, als ob gar keine Zeit mehr da wäre. (GW, 2: 62)

Transpomos “o ponto morto, o primeiro acto da dinâmica (a linha). Pouco tempo depois, uma paragem para respirar (linhas interrompidas ou articuladas por diversas paragens).” escreve Paul Klee em *Credo Criativo*, texto transcrito na íntegra por H. B. Chipp em *Teorias da Arte Moderna* (1996: 183-188). E continua, afirmando, mais adiante que:

Atemporal é apenas o ponto morto em si. Também no universo o movimento é uma constante. Na terra, o repouso significa uma obstrução accidental da matéria.[...]. Até mesmo a actividade básica exercida pelo observador é temporal. Ela conduz parte por parte até aos olhos, e para enfocar alguma coisa precisa abandonar o que via antes. (apud Chipp, 1996: 186)

O *credo literário* de Walser aproxima-se muito do conceito de criação artística defendido por Paul Klee nos seus escritos. Tempo e espaço encontram-se intrinsecamente ligados. Como na pintura de Paul Klee, a libertação dos elementos, o seu reagrupamento em subdivisões menores, o desmembramento e a reconstrução, a polifonia da criação, “alles, was er sah, [...] beschrieb er gewiss nicht, aber einiges wird ihm gegönnt gewesen sein, abzubilden, und nun sieht man auf einheimischem Platze stehend, Plätze, die ganz woanders vorhanden sind” (GW, 11: 176).

“Raum und Zeit sind schon ein Genuss, und die reine Luft schlürft sich wie ein angenehmes Getränk”, afirma o autor no texto *Die Natur* (GW, 9: 93). Pela constante mudança entre “Ferne und Nähe, von Bewegung und Stillstand”, o autor capta na sua obra a rede invisível de intencionalidades do pequeno, da miniatura, em que o pormenor ganha proporções épicas, onde é possível *sentir* a energia inerente a cada *palavra*, cujo *bater* ressoa longamente no nosso espírito. De facto, não seria de todo uma errado afirmar que *a palavra* atinge em Walser uma dimensão espacio-temporal,

já que é da sua *marcha*, do seu *movimento* no espaço de e *para além* da folha de papel que os textos de Walser realmente tratam⁶⁷.

2.2. Particularidades da narrativa na primeira pessoa: o texto como máscara do “eu”, como auto-observação, como “Erfahrung und Erlebnis”.

Todo este processo se encontra patente em toda a obra de Robert Walser, particularmente, no texto *Der Spaziergang*. O narrador faz coincidir o acto da escrita com a descrição fenomenológica do acto em si, enquanto descrição do *vivido*. No seu artigo “Beobachtung und Selbstbeobachtung bei Robert Walser”, Jochen Greven considera o texto *Der Spaziergang* “als prominentes Beispiel [...] für der Dreiheit Beobachtung, Selbstbeobachtung und mit Momenten der Selbstreferenz spielender Beschreibung” (Greven, 1994: 23)⁶⁸, já que é possível observar, claramente, nesta narrativa, que Walser dá especial enfoque ao *passeio* através das suas próprias vivências, fazendo nas suas obras uma permanente auto-descrição, não propriamente de si, mas sim daquele que descreve, do narrador, tal como a auto-observação é a do observador.

O *olhar* de Walser incide sobre o fenómeno que é o acto criativo em si, como algo que *aparece* no interior da consciência, síntese de reflexões e percepções, que o autor descreve ao ritmo da *marcha* que incute aos seus próprios passeios, exteriores e

⁶⁷ É interessante notar aqui o quanto, na prática, Walser se aproxima do conceito de energia da linguagem defendido por Ezra Pound, para quem as palavras inseridas na folha de papel representavam verdadeiras imagens esculpidas, palavras gravadas em pedra. Em *Gaudier-Brzesca: A Memoir*, Pound escreve: “The image is not an idea. It is a node or cluster, it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing” (*apud* Gentzler, 1993: 21).

⁶⁸ Parece-me de interesse lembrar, aqui, as palavras de Joseph Roth, um *flâneur* das grandes cidades, por excelência, cuja vida e obra literária são, em certos aspectos, semelhantes às de Walser, e que, no tocante, ao narrador de histórias, escreve: “Der Erzähler ist ein Beobachter und ein Sachverständiger. Sein Werk ist niemals von der Realität gelöst, sondern in Wahrheit (durch das Mittel der Sprache) umgewandelte Realität.” (*apud* Scheidl et al., 1996: 258).

interiores. No texto *Naturstudie*, Walser, ele mesmo, chama a nossa atenção para o papel do *olhar/observar* como forma de apreensão do mundo interior e exterior e enquanto estado constitutivo da aparição do acto criativo: “Mitunter musste ich mich allerdings ein wenig schämen, dass ich so müssiggängerisch herumstrich, hin- und herging und Beobachtungen sammelte.” (GW, 3: 202), “Ohne Spazieren würde ich ja gar keine Beobachtungen und gar keine Studien machen können” (DS: 50). É enquanto ‘sujeito para o mundo’ que ele nos aparece como ‘espectador de si próprio e do mundo’, que observa e descreve a sua própria vivência do brotar da escrita, procurando converter essa intuição individual numa *visão da essência*, do *εἶδος*, que lhe permitiria atingir uma *evidência essencial* no que respeita à criação poética e literária, objectivo perseguido pelo autor, particularmente, no romance *Räuber* e em *Mikrogramme*. “Um Schwung in meine Geschichte zu bringen, bereichere ich sie mit Anmerkungen” (AdB 2, 502) ou “Mir ist, als könnte ich in diesem Bericht bis in’s Unglaubliche fortfahren. Worin besteht das Unendliche anders als in einer Unabsehbarkeit von Pünktchen?” (AdB 1, p. 68): a narrativa desdobra-se numa série de episódios e impressões que acabam por constituir uma coerência teleológica em termos de criação literária.

Ao escrever um texto com as características de *Der Spaziergang*, onde é clara a cisão sujeito-objecto, na acepção jasperiana do termo, que considera como “fenómeno original da nossa consciência que o eu seja dirigido para aquilo que está colocado diante de si, visando-o intencionalmente” (*apud* Kremer-Marietti, 1970: p. 55) e onde a imagem do mundo está intrinsecamente ligada à experiência adquirida, *Erfahrung*, que, por sua vez, encontra o seu fundamento na experiência vivida, *Erlebnis*, nada mais natural que a opção por uma narrativa na 1ª. pessoa. Mas entre o “eu” que deambula pela natureza, o “eu” vivencial e o “eu” narrador existe uma manifesta relação de sujeito-objecto, um desdobramento constante entre sujeito-observador e sujeito-observado, que assume, no texto, a forma de comentário do “eu” narrador sobre as vivências do sujeito objecto de observação, “Bücher locken Besprechungen hervor, und diese fallen manchmal grimmig aus, [...]” (DS: 27), de

interpelação, directa ou indirecta, do leitor, “Zwei bis drei Leser werden vielleicht in die Wahrscheinlichkeit dieses Plakates einige Zweifel setzen, [...]” (*ibid.*, 73) e, mais adiante, “Vielleicht sind da und dort Wiederholungen vorgekommen.” (*ibid.*), ou ainda, “Nicht wahr, lieber Leser, der Name allein klingt schon nach schrecklichen und schwermütigen Dingen” (*ibid.*, 28), bem como pelo recurso à *mise en abyme*, pela qual é *projectada* no discurso uma representação reduzida e comentada, não sem ironia, do percurso inverosímil do passeio/narrativa: “Halten Sie es für ganz und gar unmöglich, dass ich auf einem weichen geduldigen Spaziergang Riesen antreffe, Professoren die Ehre habe zu sehen, mit Buchhändlern und Bankbeamten im Vorbeigehen verkehre, [...]” (DS: 53).

Um passeio, assim descrito no papel, dá ao autor a oportunidade de tornar *visível / perceptível*, de representar de forma linear, no sentido que Paul Klee dá ao termo (*apud* Chipp, 1986, p. 184), o movimento entre interioridade e atenção/olhar para o exterior, o *mundo da experiência vivida* (*Lebenswelt*), mundo esse vivido no campo da consciência e orientado por linhas de força que partem do sujeito, dos seus actos, das suas atitudes e disposições: “Wer das Erlebte nicht empfindet, nicht bedenkt, dem entflieht es, und er erlebt nie” (GW, 9: 143), escreve o autor no texto *Ostermundigen*.

Como Phillip Lopate refere no seu artigo “*The Walk*” as a *Species of Walk Literature*, seria legítimo falar, no caso de Walser, de um “mental shift in walking-around literature as a keystone in the art of perception” (1992: 90), mais ainda, segundo este autor, a aproximação/vivência do passeio por Walser não seria um mero exercício perceptivo, ele seria também um exercício espiritual, um desejo de união com a natureza e subsequente dissolução do *ego*, como ‘com-paixão’ face ao mundo, numa linha de pensamento que se aproximaria daquela seguida na meditação oriental. É verdade que, em certos aspectos, como, por exemplo, o conceito de solidão, tal como nos é apresentado no texto *Der Einsame*, “Herrlich ist des Einsamen geistige Freiheit, seine Gedanken bilden sich im Nu zu Gestalten, für den Denkenden gibt’s keine Entfernung.” (GW, 3: 429), ele se aproxima muito da

posição de filósofos orientais, tais como Krishnamurti, se considerarmos a solidão como um alheamento/afastamento da confusão mundana de forma a possibilitar uma aproximação à essência das coisas enquanto indivíduos. Segundo o filósofo Krishnamurti, um dos mestres de Bertrand Russell:

In this aloneness, which is the state of attention, there is no shadow of concentration. Being alone, uninfluenced, not caught into opinion, the mind is completely attentive; it is motionless, silent, utterly still. [...] I am not using that word motionless in opposition to activity. A mind that is motionless, still, is not a dead mind, it is activity itself, because it is still, and only such a mind is creative. (1997: 36-37)

Em termos dos estados constitutivos do processo criativo vivenciados por Walser é possível, de facto, estabelecer alguns pontos de contacto entre o autor e uma certa filosofia oriental, que, na época - lembremos aqui Hermann Hesse, por exemplo -, entrou na Europa pela porta de diferentes filósofos e escritores ocidentais. No entanto, é minha convicção ser a atitude de Walser perante o mundo muito mais fruto de uma opção de vida do próprio, consequência não só da sua necessidade de criar, mas também das crises de depressão que atravessava com certa frequência e que explicam a sua instabilidade em termos de postos de trabalho e até mesmo de criação.

A vivência desses estados depressivos são, aliás, detectáveis, até certo ponto, nos seus textos. A oscilação entre os estados de espírito, própria do depressivo, a que Martin Suter se refere como uma “Dialektik von Glück und Unglück” (Suter, 1984: 204), descrevendo Walser como “[...] immer gleichzeitig im tiefsten Sinne des Wortes erlöst und im tiefsten Sinne des Wortes unerlöst - das ist das tiefe und erregende Paradoxon, das seine Existenz bestimmte, [...]” (*ibid.*, 106), encontra-se

também subjacente no texto *Der Spaziergang*⁶⁹, sobretudo, através de *máscaras estilísticas*: “Sanft und leise fing es zu regnen, wodurch das zarte Land noch zarter und stiller wurde. Mir war es, als weine es, und während ich Blumen sammelte, horchte ich auf das leise Weinen, das auf die Blätter herabrieselte.” (DS: 75).

Assim, se, por um lado, Walser diz “Ja, wichtig ist die Reise zu sich selbst” (Seelig, 1977: 88), por outro lado, ele deixa claro nos seus textos, que tal objectivo só é atingível pela observação, algo solipsista, do mundo, que o leva a afirmar a Seelig que “man darf die Gesellschaft nicht negieren. Man muss in ihr leben und für oder gegen sie kämpfen. Das ist der Fehler meiner Romane. Sie sind [...] zu reflexiv, [...]” (Seelig, 1977: 12). O *olhar* do narrador em *Der Spaziergang* está impregnado de algum solipsismo. Se bem que o seu passeio tenha, à partida, um fim, um plano (uma ida à livraria, ao banco, ao alfaiate, um almoço com Frau Aebi), ele está também recheado de encontros fortuitos com diferentes figuras, todas elas descritas de forma linear porque descrição da *percepção de um apreendido*, porque para Walser a palavra é uma janela *através* da qual ele observa o *pensado*.⁷⁰

O “eu” narrador domina quase todos os pretensos diálogos que mantém com as diferentes figuras, assumindo as características de verdadeiros monólogos, quer pelo tom, conteúdo e forma, quer, sobretudo, pela duração do tempo do discurso. Um exemplo de um certo desequilíbrio em termos de tempo do discurso em *Der Spaziergang* é o longo monólogo, nas Finanças, onde o “eu” narrador se lança numa demorada e inverosímil defesa do *flaneur*, do passeante, para quem o passeio é essencial ao seu trabalho criador, “Ich verdiene mit einem Wort mein tägliches Brot durch Denken, Grübeln, Graben, Sinnern, Dichten, Untersuchen, Forschen und Spazieren so sauer wie irgendeiner.” (DS: 54). Estamos aqui muito próximos da

⁶⁹ O texto *Der Spaziergang*, escrito em 1917, integra-se no chamado período de Biel, fase que se distingue pelos grandes passeios na natureza e em que o autor não deixa transparecer ainda sinais profundos de depressão, ao contrário de certos textos do período de Berna.

⁷⁰ Cf. Emmanuel Lévinas (1997), *Descobrindo a Existência com Husserl e Heidegger*, Lisboa, p. 28-29.

teoria reflexiva bergsoniana da *durée*, em que a constituição da duração ficcional coincide com a expansão do tempo psicológico dos intervenientes na história.

Interessante frisar aqui que Bergson defendia o isolamento da consciência do mundo exterior para, por um vigoroso esforço de abstracção, tornar a ser ela própria (Verdenal, 1977: 196-197). Ora Walser sempre viveu à margem da sociedade, sendo esse alheamento não raro transposto para a escrita, sobretudo, através de pausas descritivas, em que, com frequência, longos segmentos do discurso narrativo correspondem a uma duração diegética praticamente nula, na acepção genettiana do termo⁷¹, e no decorrer das quais o narrador se alarga em reflexões de pendor monológico, abrindo-se a diegese ao tempo vivencial do narrador.

A capacidade do narrador ficar longo tempo a contemplar uma jovem à janela - “Doch halt! Und eine kleine Anstandspause gemacht. Schriftsteller, die ihren Beruf verstehen, nehmen denselben möglichst ruhig.” (DS: 32) -, não só aponta para uma atitude de veneração distanciada do objecto da contemplação - “[...] durch den unerwarteten Gesang bezaubert, blieb ich seitwärts stehen” (DS: 33) -, cuja potência de fascínio consiste na presença de um “enigma” indecifrável, o “ser feminino”⁷², nunca, aliás, totalmente revelado na obra walseriana, como nos remete para as operações paradoxais que constituem a experiência do corpo fenomenológico no seu espaço-tempo de sensibilidade e percepção. A descrição é neste caso iterativa: o narrador descreve um ser ideal, sendo a descrição rapidamente reabsorvida em narração, já que a análise perceptiva do narrador contemplante, as suas impressões e

⁷¹ Cf. Gérard Genette (1995), *Discurso da narrativa*, Lisboa, p. 93.

⁷² A procura por parte do Homem de ascender a um plano supra-humano pela união com a força cósmica feminina é imemorial: “les éléments contraires par la couleur ou le sexe sont ‘enchaînés’, ‘liés par une chaîne’. L’un à l’autre, ou encore chaque face sexuée de l’hermaphrodite est liée par son ‘principe astral’, soleil pour le mâle, lune pour la femme. C’est que l’androgynie [...] n’est au fond qu’un ‘symbole d’union’.” (Durand, 1992: 335). Walser assume, nas suas obras, a cisão dilacerante que constituiu para ele a tomada de consciência do seu *Self* conflictual, o que o libertou para a exigência de uma univocidade escatológica e para a procura de uma identidade com a *Natureza* que constituiu a longa *iniciação* da sua vida. A dialéctica de *animus* e de *anima*, de *feminino* e de *masculino* transforma-se numa dialéctica de *Eros* e de *Thanatos* (cf. Carl Jung, *O Homem e seus Símbolos*, Rio de Janeiro, 1998, p. 177-196). É que *Eros*, pulsão de união para/com o *Outro*, dinamismo criador do Ser, acaba por dominar a obra de Walser pela projecção de tais tendências contraditórias.

descobertas progressivas, o seu entusiasmo e arrebatamento são, aí, longamente “recriados”. As impressões provocadas pela “menina à janela” e pelo seu canto “emocionam” o narrador que desdobra o seu discurso em múltiplas metáforas, sinestesias e simples comparações.

Pela própria *catarse* das máscaras, Walser dá forma coerente aos movimentos de autognose da sua psique. Penso ser interessante citar, aqui, as palavras pelas quais Bernardo Soares, semi-heterónimo de Pessoa⁷³, descreve, em o *Livro do Desassossego*, de forma lapidar e clarividente, esse processo contraditório que é o da criação literária:

Poder sonhar o inconcebível visibilizando-o é um dos grandes triunfos que não eu, que sou tão grande, senão raras vezes atinjo. Sim, sonhar que sou por exemplo, simultaneamente, separadamente, inconfusamente, o homem e a mulher de um passeio que um homem e uma mulher dão à beira rio. Ver-me, ao mesmo tempo, com igual nitidez, do mesmo modo, sem mistura, sendo as duas cousas com igual integração nelas, um navio consciente num mar do sul e uma página impressa dum livro antigo. Que absurdo que isto parece! Mas tudo é absurdo, e o sonho ainda é o que o é menos. (Pessoa, 1986a: 732)

“De um modo geral, o carácter próprio do mundo da emoção é aparecer sob formas diversas como um mundo *inatingível*. Diante de um tal mundo, as emoções representam [...] uma escapatória particular, um engano especial” (Sartre, *apud*

⁷³ A obra de Fernando Pessoa distingue-se no horizonte da poesia portuguesa, entre outras coisas, pela forma a um mesmo tempo singela e complexa pela qual o Poeta expressa o desejo de união do homem com a Natureza, esta como manifestação eleita do princípio feminino que rege o mundo em conjunto com *animus*, o princípio masculino. Cremos que, tal como em Pessoa, Walser nunca terá inteiramente ultrapassado a força predominante na sua alma, a força desse princípio antropocósmico feminino, que se traduz num estilo sacudido, nervoso, por vezes, mesmo histérico: “Es macht sich die Nervosität zu eigen, sowohl inhaltlich als auch als sprechendes Subjekt, in seinem ‘nervösen’, sich wiederholenden, kreisenden Stil.” (Utz, 1998: 76).

Audry, 1972: 34-35): a consciência reflexiva, e *comovida*, porque *sente*, leva Walser a apreender o mundo de uma forma particular, imaginante, daí o recurso constante a verbos como *scheinen*, *gleichen*, *erscheinen*, e a referência à pequena cantora como “[...] ein Reh oder eine Antilope [...]” (DS: 34), uma personagem de conto de fadas, em cujo canto o narrador distingue “eine Fülle von Poesie und Menschlichkeit.” (*ibid.*, 35), realçando o que nele há de *maravilhoso*.⁷⁴ Mas a emoção *significativa*, que atravessa a obra de Walser é uma emoção impessoal, já que ele se rende totalmente à obra a fazer. T. S. Eliot, nos seus *Ensaio sobre Doutrina Crítica* sublinha a importância da experiência vivida para o poeta/escritor que só conseguirá criar uma verdadeira obra de arte caso “viva no que não é apenas o presente, mas o momento presente do passado, a menos que esteja cômico não do que está morto mas do que já está com vida.” (1997: 32).

Sintetizando um pouco o que aqui foi dito, é possível, de facto, detectar várias passagens no texto, em que é notória uma certa anisocronia. No entanto, o movimento geral do texto é, sem sombra de dúvida, comandado pela *marcha* do narrador, pelo seu *olhar*, pela sua percepção do mundo e pelo deslumbramento de Walser pela dimensão lúdica da linguagem, da *palavra*⁷⁵, o que lembra Valéry, pela sua capacidade de abstracção em relação ao *enunciado* e pela sua dependência em relação aos encantos da *enunciação*. Walser não nos dá imagens precisas. Como Paul Klee, ele dá-nos “Linhas as mais diversas. Manchas. Pontos. Superfícies lisas. Planos formados por pontos, por linhas. Movimento ondular. Movimento articulado.

⁷⁴ Sobre as características do conto de fadas, a sua forma, personagens e linguagem, ver, por exemplo, André Jolles (1982), *Einfache Formen*, Tübingen, p. 218-246. Relativamente à linguagem, diz-nos Jolles: “Aber immer ist diese sprachliche Gebärde zugleich geladen mit dem, was die unmoralische Wirklichkeit vernichtet, immer bedeutet sie, wie Zeit, Ort und Personen, in irgendeiner Weise das Wunderbare” (*ibid.*, 246). Cf. ainda Gerd Hammer (1989), *Momente des Kindlichen im Werk Robert Walsers*, Frankfurt/Griedel, em grande parte, um estudo sobre o papel do maravilhoso na obra literária do autor.

⁷⁵ A propósito da *palavra*, escreve Kandinsky, na mesma época: “Wirkliche innere Mittel verlieren nicht so leicht ihre Kraft und Wirkung. Und das Wort, welches also zwei Bedeutungen hat - die erste direkte und zweite innere -, ist das reine Material der Dichtung und der Literatur, das Material, welches nur diese Kunst anwenden kann und durch welches sie zur Seele spricht. [...] (apud Scheidl et al., 1996: 204). E se bem que soe um pouco a heresia, creio que se pode concluir facilmente, após a leitura de algumas das suas obras, que Walser foi, acima de tudo, um *flâneur* do mundo da linguagem.

Movimento contrário.[...].” (*apud* Chipp, 1996: 185); parafraseando Kāndinsky, poder-se-ia dizer que ele elimina ao máximo o aspecto concreto, real, do objecto, para, assim, se aproximar o mais possível da essência das coisas, fazendo com que “a alma do objecto ressoe de forma mais intensa” (*apud* Chipp, 1996: 160-161).

Pese embora o facto do “eu” narrador inserir, no texto, algumas explicações relativamente à leitura a fazer do mesmo (cf. *supra*), seria, em meu entender, perigoso considerarmos esta e outras obras do autor como uma auto-descrição, já que o “eu” é sempre olhado como um “outro”, como um “Spiegel-Ich”. A palavra, tal como muitas das figuras criadas pelo autor - de lembrar, a título de exemplo, *Jakob von Gunten* - não passa de mais uma máscara, atrás da qual ele tenta esconder a sua angústia, a sua revolta contra o absurdo da vida, contra a incapacidade do homem criar uma perfeita unidade com a Natureza, de chegar até à sua essência pelo alargamento da consciência individual até à intersubjectividade transcendental:

[...]
Kann nicht auch die Natur
mit ihren Gebärden,
mit Wald und Fluss und Flur,
zur Kirche werden?
(VP, 3: 23),

interroga-se o autor no texto *Sonntagsspaziergang II*.

É notório que a sua relação com a Natureza é uma relação dirigida, e não uma relação neutra e estática; ela não é um mundo de causas e de substâncias, mas sim um mundo do *sentido*, isto é, um conjunto de *vividos*. Pela reflexão, a subjectividade penetra o próprio *νοημα* (noema), intuindo a essência das coisas, o que, conduz, por sua vez, ao desvendamento de si mesmo num “aí” (*Da-sein*) que nós somos e que, no entanto, não é o homem mas o ser do homem: “Alle Flüsse sind jetzt voll Lebendem, und aus dem Waldinnern schauten mich die Pflanzen unglaublich klug an, [...]” (AdB, 2: 477). Tal como a Natureza é ao mesmo tempo refúgio e espelho,

fonte de percepções e reflexões, assim também a aparição do “texto” é em si refúgio/máscara e espelho:

Ich ging eine Weile als alte Frau: Da steht er nun vor uns, oder besser, da geht er hin, jener Maskenträger par excellence: der Erzähler. [...] Er schickt einen Vorläufer, ein Pronomen, er sagt ‘ich’. Wir wissen nicht genau, wer gemeint ist. Der Autor? Oder ein anderer [...]? Es heisst, das Personalpronomen sei eine Leerstelle, die sich beliebig fühlen lässt, die [...] auf jene Vielzahl von Sprechern verweist, die in der Lage sind ‘ich’ zu sagen. (Kurzawa, 1991: 176)

Der Spaziergang está recheado de exemplos dessa subjectividade camuflada, dessa reflexividade, que o próprio Walser considerava como uma das causas da falta de entusiasmo do público pelas suas obras (cf. *supra*). A título de exemplo, citarei, aqui, apenas uma pequena passagem da obra:

Ich bin vor einiger Zeit in diese Gegend aus kalten, traurigen, engen Verhältnissen, krank im Innern, ganz und gar ohne Glauben, ohne Zuversicht, und Zutrauen, ohne jegliche schönere Hoffnung hergekommen, mit der Welt und mit mir selber entfremdet und verfeindet. (DS: 24).

O “eu” narrador refere aqui, claramente, o alheamento que o domina face ao mundo e a “doença” que lhe corrompe a “alma”. É muito provável que o autor se esteja aqui a referir ao estado de “crise interior” em que se encontra quando deixa Berlim. Segundo o próprio terá confessado a Seelig, “für ihn selbst sei Biel gleichsam ein Erholungsheim gewesen, um sich nach den Berliner Grossstadtstrapazen wieder zu kräftigen” (1977: 106), o que, com certeza, está também na base da sua opinião de que “still und bescheiden den eigenen Weg gehen, ist doch das sicherste Glück, das man erwarten darf” (*ibid.*: 157), já que, como sabemos, a sua obra não é bem recebida pelo público leitor, não ganhando sequer reconhecimento literário junto da crítica: “Ich habe Bücher geschrieben, die dem

Publikum leider nicht gefallen, und die Folgen davon sind herzbeklemmend.” (DS: 49).

Este debruçar-se sobre si, através e no seio da Natureza, representa, em parte, “this painful desire for a return to the authentic and singular origin” (Derrida, 1996: 85), sendo a sua obra percorrida pela nostalgia do mito e da repetição eterna, como numa tentativa de reintegrar o “tempo histórico, carregado de experiência humana, no tempo cósmico, cíclico e infinito.” (Eliade, 1969: 165). Está, pois, subjacente à sua obra, uma certa revolta contra o *tempo* histórico, um *tempo* que nada tem a ver com a regeneração periódica da Natureza, que se repete, sendo cada estação *eterna*. É que a *obra*, a *criação*, é para Walser, antes de tudo, a manifestação do seu constante espanto face à singularidade dos fenómenos cíclicos de regeneração da Natureza, admiração essa que já vimos ‘estampada’ no rosto dos autores românticos, tão do agrado de Walser, e que se encontra bem patente em textos de cariz aparentemente biográfico como os que escreve sobre escritores românticos, como Kleist⁷⁶, de quem traça o retrato à *sua* própria medida e imagem⁷⁷, criando a partir da biografia do poeta romântico “ein neues Dichtermonument” (Utz, 1998: 194). Walser revê-se na dimensão acústica dos textos do grande poeta alemão, mas o desejo de perfeição aparece aos olhos de Walser como inumano⁷⁸:

Die Verse, die ihm im Gehirn tönen, kommen ihm wie
Rabengekrächze vor, er möchte sich das Gedächtnis ausreissen.
Das Leben möchte er ausschütten, aber die Schalen des Lebens
will er zuerst zerstrümmert haben.” (GW, 1: 182).

⁷⁶ “Ein [...] topikalisierte Autor”, segundo Gonçalves Vilas-Boas, no artigo “Dichter(er)leben. Etwas über Intertextualität bei Robert Walser.”, *RUNA*, n.º 21 (1/1994), p. 184.

⁷⁷ Cf. Peter Utz (1998), *Tanz auf den Rändern Robert Walsers ‘Jetztzeitstil’*, Frankfurt a.M., p. 192-198. Segundo este autor: “Kleist ist eine jener literarischen Masken, in denen sich Walser selbst versteckt [...]. Aber der ‘unbekannte’ Kleist ist nicht nur ein literarisches Versteck, in dem sich Walser selbst unkenntlich macht. ‘Kleist’ ist auch eine Chiffre für jene Gegenwart Walsers, die sich in Kleist erkennen will” (ibid.: 194), como o próprio refere a Carl Seelig durante um passeio que dão, em Abril de 1953, na companhia um do outro: “Wie oft bin ich Kleist irgendwo begegnet! In Thun und am Wannsee, wo er sich mit Henriette Vogel das Leben genommen hat und wo ich vor dem Grab der beiden gestanden bin.” (Seelig, 1977: 144).

⁷⁸ Cf. ensaio supracitado de Gonçalves Vilas-Boas, p. 184: “Das Geniehafte ist Walser fremd, der Fehler Kleists ist, dass er zu hoch gezielt hat [...]. Aber dass Walser sich so oft mit den Grossen beschäftigt hat, könnte bedeuten, dass er sich auch mit dieser Dimension innerlich beschäftigt hat.”

Tal como Empédocles se precipita no Etna em busca da verdade, assim também Walser se propõe encontrar a verdade através da escrita, se coloca como objectivo último redescobrir a divindade eterna do *ser*, precipitando-se na Natureza, no mundo das coisas. Daí o constante movimento entre a euforia do deslumbramento e a dor do (re)conhecimento da dificuldade/impossibilidade de tal empreendimento. Walser reflecte, no retrato dramatizado de Hölderlin (GW, 3: 116-120), muito do seu *desassossego*: “Hölderlin ging dann aus dem Hause fort, trieb eine Zeitlang noch in der Welt umher und fiel darauf in unheilbare Umnachtung.” (*ibid.*, 120). Também Walser poderia fazer suas as palavras de Hölderlin, em “Tod des Empedokles”, obra em que transparece, claro, esse desejo, essa quase exigência metafísica de unidade, que leva, pela impossibilidade de ser alcançada, à realização de um universo de substituição, a criação literária:

E abertamente, votei o meu coração à terra grave e sofredora, e, muitas vezes, na noite sagrada, lhe prometi amá-la fielmente até à morte, sem receio, com o seu pesado fardo de fatalidade, e não desprezar nenhum dos seus enigmas. Assim me liguei a ela por meio de um vínculo mortal. (*apud* Camus, 1951: epígrafe)

Em todos os textos em que o “passeio” aparece como tema para uma constante *dança* de palavras e imagens (cf. Utz, 1998: 472-473), passamos rapidamente de um extremo ao outro, tal como resumidamente aparece descrito no texto *Reisebericht* (GW 3: 158-185), que pode e, creio, deve ser lido, como uma metáfora, que sintetiza, exemplarmente, a tensão entre o conteúdo perceptivo, o passeio, enquanto tal, e o conteúdo imaginativo, a sua representação imaginária, enquanto fluxo do *vivido*, enquanto re-criação, e cujo valor cognitivo “de l'énoncé tropique nous [...] fournit des mondes nouveaux” (Ducrot e Schaeffer, 1995: 490):

Was zwischen dem Abgangsort oder Ausgangspunkt und dem Reise- oder Schaffensziel liegt, waren erstens Berge, zweitens wieder Berge und drittens nochmals Berge. Immer lief ich bergab, bergauf, fiel bald in eine Schlucht oder Abgrund oder Tal hinab, um so bald wie möglich, d. h. unmittelbar nachher,

wieder aufwärts in den Himmel oder doch mindestens erstaunlich steil und hoch hinaufzuklettern.” (*ibid.*: 159)

A propósito dessa dança de palavras e imagens, creio ser relevante lembrar que Nietzsche, cujos vestígios de influência sobre Walser são, segundo Peter Utz, vários, e contraditórios⁷⁹, define, numa carta escrita a Erwin Rohde em 1884, o seu próprio estilo como “[...] ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien”(apud Utz, 1998: 21). Mas os vestígios não são apenas estilísticos, eles são também filosóficos. Assim, por exemplo, em *Der Spaziergang*, a figura de Tomzack representaria “eine Figur der umfassenden Entfremdung, ein Mensch der keine ‘Heimat’ hat, [...]” (Utz, 1998: 175), isto é, a presença da *Sombra* de Zarathustra. “Was verfolgst du mich, [...], du Unglückseliger?” (DS: 29), pergunta o narrador ao gigante Tomzack. “Wer bist du? fragte Zarathustra heftig, was treibst du hier?”(Nietzsche, 1995: 285). Tal como a *Sombra* de Zarathustra, “Heimat hatte er keine, [...]. Ohne Vaterland und ohne Glück war er” (DS: 29), tal como ela, ele é um “Phantom” (*ibid.*, 30), como ela, ele é “eine Verkörperung des Nichts” (Utz, 1995: 175).

Segundo Olteanu, no texto *Der Spaziergang*, Walser mostra-nos “einen Katalog der Masken, mit denen eine gewisse Gesellschaftsschicht ihre Identität verfälschet” (1978: 173), ao mesmo tempo que ele próprio vai mudando de máscara ao longo do texto, escondendo o rosto atrás do “eu” narrador, da sua *Sombra*, do “eu” espectador, e, antes de mais, atrás das próprias palavras: “Es ist das definitive Wissen um das Provisorische und die Disharmonie des Lebens” (Magris, 1978: 187) que o faz recorrer a diferentes *Persona*, processo este que nos leva, facilmente, a pensar em Fernando Pessoa.

Na opinião de Werner Jung, “inmitten einer Welt der Inauthentizität und Entfremdung, der Welt des Man (das Gerede und Geschreibe), bleibe dem Menschen, um sein Dasein zu bestimmen, dennoch nichts anderes übrig, als sich der

⁷⁹ Cf. Peter Utz (1998) *Tanz auf den Rändern Robert Walsers “Jetztzeitstil”*, Frankfurt a.M., p. 173-180.

Sprache als ‘dem Haus des Seins’ auszuliefern” (Jung, 1997: 170). A linguagem, as palavras, são, sem dúvida, a *pátria*⁸⁰ desses dois grandes criadores que foram Walser e Pessoa. Ambos a usaram para criar máscaras, que mais não são que outros tantos caminhos, realidades de dois seres tão complexos que nunca se poderiam cingir ao caminho limitado e estreito de *uma pessoa*. Peter Hamm, no seu texto *Robert Walsers Ort und Ton*, faz especial referência ao parentesco literário entre os dois autores, ambos empreendedores de longas viagens sobre uma simples folha de papel: “Sollte ich tatsächlich nötig haben, ins Ausland zu fahren und die Welt zu umreisen? Das allzeit lebhaftes Spiel meiner Phantasie vermag mir weit mehr zu bieten.” (GW, 3: 166), interroga-se Walser no texto *Reisebericht*, enquanto Pessoa, por seu turno, nos diz no *Livro do Desassossego* do semi-heterónimo Bernardo Soares, “minha impressão é que o que existe é sempre em outra região, além de montes, e que há grandes viagens por fazer se tivermos almas com que ter passos” (Pessoa, 1986a: 688). Ou ainda “Sind wir nicht mehr oder weniger Traumfiguren, Bilder, Phantasien, Gedichte?” (GW, 3: 179), questiona-se o autor de *Der Spaziergang* no texto supracitado, “Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.”⁸¹, escreve Álvaro de Campos, um dos heterónimos de Pessoa, no poema *Tabacaria* (Pessoa, 1986: 960). Interessante lembrar, a propósito, o ponto de vista de Martin Jürgens, para quem as figuras criadas por Walser, particularmente nas suas últimas criações, se caracterizam por uma certa heteronímia: “Der [...] thematisierte Widerspruch zwischen Realitätsprinzip und künstlerischem Prinzip ist zugleich einer von Heteronimie und Autonomie der ästhetischen Subjektivität.” (Jürgens, 1978: 228)⁸².

⁸⁰ Cf. T. S. Eliot (1997), *Ensaio de doutrina crítica*, Lisboa, p. 61: “Poderemos afirmar que o dever do poeta, [...] o seu dever directo é para com a sua língua.”

⁸¹ Cf. ainda com Robert Walser, *Jakob von Gunten*, p. 8: “Aber das Eine weiss ich: Ich werde eine reizende, kugelförmige Null im späteren Leben sein.”

⁸² Cf. Dieter Roser, *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*, Würzburg, 1994, p. 40-42.

Ambos os poetas, deixam transparecer, de facto, em vários trechos da sua obra, momentos de uma quase histeria, ao nível da expressão de emoções. Numa carta a Gaspar Simões, Pessoa afirma curiosamente:

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; [...]. Do ponto de vista humano - em que ao crítico não compete tocar, pois de nada lhe serve que lhe toque - sou um histeroneurasténico com a predominância do elemento histérico na emoção [...]. (Simões, 1957: 101)

Concordo com o *Poeta*, não dever entrar o crítico pelo campo da psiquiatria/psicanálise para aí tentar encontrar a chave da expressão artística de um autor. Como diz Bernard Echte, na sua tese de doutoramento *Robert Walser und das Problem der Schizophrenie*, “Die Frage, ob ein Autor eine akut-psychotische Phase durchmacht bzw. durchgemacht hat, ist an Texten nicht eindeutig zu erkennen, [...]” (1981: 131).

É certo que todo o autor transmuda o que sente para uma expressão alheia ao que sentiu e que a obra tem existência depois de acabada e que não é possível, de modo algum, determinar que certos fenómenos estilísticos são resultado directo e exclusivo de perturbações do foro psíquico. Todavia, é irrefutável que certos traços da personalidade do autor marcam a obra e, no caso vertente, explicam uma tendência de ambos os autores para um certo desdobramento da personalidade. Diz-nos Lacan: “o neurótico sofre sobretudo de uma divisão interior que faz do sujeito a testemunha alienada do seu próprio ‘eu’ e é precisamente nesta forma muito especial de desdobramento narcísico que reside o drama do neurótico.” (1987: 40).⁸³

Contudo, e, particularmente, no caso de Walser, não tem qualquer fundamento falar-se de perturbações psíquicas graves. Conforme sublinha Bernard

⁸³Cf. Chemama, Roland/Vandermersch, Bernard (1998) (org.), *DICTIONNAIRE DE LA PSYCHANALYSE*, Paris, Éditions Larousse. Nas p. 189-190 pode ler-se: “Pour Lacan [...] puisqu’il n’est de vérité et de signification en dehors du champ de la parole et du langage, il est nécessaire de reconnaître, au-delà de la relation interhumaine, l’hétéronimie de l’ordre symbolique. Si toute parole a une adresse, la découverte freudienne s’éclaire de la distinction entre le semblable, autre auquel le sujet s’identifie dans le dialogue, et l’Autre, lieu d’où se pose pour lui la question de son existence concernant son sexe et sa contingence dans l’être, [...]”.

Echte na tese de doutoramento supracitada, “Wahrnehmen ist immer eine produktive Interpretationsfähigkeit, [...] Beim ‘Stimmen-Hören’ handelt es sich - phänomenologisch gesehen - um ein Interpretationsfehler; geistige Vorstellungen werden als Gegebenheiten des Aussenraumes aufgefasst” (*ibid.*, 148). Sendo uma pessoa com carácter depressivo, sofrendo de fortes crises de angústia e ansiedade associadas ao seu trabalho produtivo, enquanto escritor, Walser mostra uma forte apetência pelo (ab)uso do álcool⁸⁴, como refere Seelig: “Negativ habe sich hingegen die Verlockung zum Trunk [...] ausgewirkt” (1977: 11)⁸⁵. Aliás, é possível inferir este facto através da leitura dos seus próprios textos, onde as paragens do “eu” narrador em pequenas tabernas e restaurantes são frequentes. É, pois, plausível que as alucinações vividas por Walser não tenham passado de “Interpretationen von Angst”,⁸⁶ em sintonia, aliás, com o entendimento de Adler sobre o fenómeno (cf. Echte, 1981: 150).

Voltando à questão da linguagem como máscara, parece ser evidente, no caso de Walser, utilizar ele o texto “als eine Art Verkleidung” (Antonowicz, 1995: 65). *Sonst zieh’ ich mich erst einen Prosastückkittel, also eine Art Schriftstellerjacke an* (AdB, 1: 65) é um longo título, que, de certo modo, confirma o ponto de vista exposto por Antonowicz e onde, mais uma vez, Walser se esconde, num jogo de “cache-cache” por detrás das palavras, “mit Biergläseruntersätzen, die rund sind wie Teller” (*ibid.*).

⁸⁴ Outro ponto em comum entre os dois autores, como bem nota Peter Hamm no seu ensaio *Fernando Pessoa und Robert Walser, zwei entfernte Verwandte* (1990), Frankfurt a.M., p. 139.

⁸⁵ Cf. Bernhard Echte (1994), “Ein möblierter Zimmerherr” in *Konturen*, n.º. 1, 14: “Indes spürte Walser selbst dass er sich wieder einmal dem Zustand der Ausgeschribenheit näherte. Nervlich aufgerieben, suchte er immer häufiger die Inspiration im Alkohol, litt unter Schlaflosigkeit [...]”.

⁸⁶ Cf. Dias Cordeiro (1996), *Manual de Psiquiatria Clínica*, p. 272, “O delírio das perturbações afectivas distingue-se do delírio das esquizofrenias por se articular com o humor (depressivo ou maníaco), isto é, são delírios catatímicos e não radicam em perturbações primárias do pensamento. Os conteúdos do delírio têm a ver com o que Kurt Schneider chama as angústias fundamentais do homem [...]”, em articulação com os especificadores de intensidade para o Episódio Depressivo Major, definidos pela American Psychiatric Association, no *DSM-IV* (1996), p. 386-396, nomeadamente no tocante ao episódio grave com características psicóticas (p. 388): “Este especificador indica a presença de ideias delirantes ou de alucinações (tipicamente auditivas). Habitualmente, o conteúdo das ideias delirantes ou de alucinações é consistente com os temas depressivos. [...] As alucinações, quando presentes, são habitualmente transitórias, não elaboradas e podem envolver vozes que falam à pessoa das suas limitações ou pecados.” Ainda segundo Dias Coelho, o álcool poderá despoletar episódios confuso-oníricos nocturnos ou ainda alucinações de conteúdo profissional, com falsos reconhecimentos em relação àqueles que rodeiam o sujeito. (*ibid.*, 452-453)

Para a mesma autora, os textos de Walser poderiam ser vistos como capítulos descontínuos de um “Ich-Buch”, como o próprio escreve em *Eine Art von Erzählung*⁸⁷. Mas estes textos, se bem que contenham traços comuns à personalidade e identidade do autor, não podem, de modo algum, ser entendidos como uma autobiografia em ‘fascículos’, já que ao contrário de se explicar, de se expor claramente ao olhar intruso do leitor, ele se *representa* a si próprio, usando as palavras como disfarce, *escrevendo-se* com pena tão destra “Que chega a fingir que é dor/A dor que deveras sente” (Pessoa, 1986: 314)⁸⁸, escorregando de uma máscara para outra com a magistralidade de um hábil ilusionista.

No texto *Zückerchen*, Walser alude a um “Ich-Buch”, onde o “eu” deverá ser “bescheiden-figürlich, nicht autorlich” (GW, 3: 409). Algumas das suas figuras/máscaras funcionam, nas mãos de Walser, como se de marionetas se tratassem, num mundo que ele, não raro, ridiculariza, reconstruindo-o em pequenos quadros, verdadeira manta de retalhos de uma cama de criança, com uma ironia ora subtil e agriçoce, ora rude e sarcástica. Na prosa curta, as máscaras são, muitas vezes, parciais, podendo assumir mesmo a forma de objectos de uso diário como no caso do texto *Hase* (GW 8: 92), que permitem ao autor, no entanto, proceder a um exercício camuflado de introspecção, convertendo-os em hipóstases de si próprio, em verdadeiros “Doppelgänger des Verfassers” (Antonowicz, 1995: 60).

Ao rol interminável dos seus disfarces, Walser acrescenta, ainda, um sem-número de máscaras puramente estilísticas que lhe permitem saltar de um monólogo para outro. Estes monólogos, quase sempre férteis em diminutivos, maneirismos, assíndetos e outros recursos estilísticos permitem-lhe incarnar vários papéis e manter, em simultâneo, vários monólogos, que chegam a ser contraditórios entre si,

⁸⁷ “Für mich sind die Skizzen, die ich dann und wann hervorbringe, kleinere oder umfangreichere Romankapitel. Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können.” (VP, 5: 323).

⁸⁸ Cf. Wolfgang Iser (1993), *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M., p. 21: “Der Akt des Fingierens ist folglich ein solcher der Grenzüberschreitung. Darin bringt sich seine Verbindung mit einem Imaginären zur Geltung.”

e onde é possível reconhecer as marcas de um hipotexto⁸⁹ remanescente da oralidade do quotidiano e, sobretudo, onde se distingue uma considerável intertextualidade interna, no sentido restrito do termo,⁹⁰ bem patente em *Der Spaziergang* e nas muitas descrições de paisagens e passeios feitas pelo autor, onde não raro se fala de “Zauberei”, “verzauberte und verträumte Märchenschlosse”, “blaues Wasser”, “regnerische Melancholie”, “stille Leute”, “wehmütig-frohe Gesang”, “weiche Bege”, “Zaubernächte”, “die schimmernden Sternen und der gute, sorglose, liebe, grosse, göttliche Mond”, etc.

No seu artigo “‘Etwas wie Persononenauftritte auf eine Art von Theater’ - Bemerkungen zum Verhältnis von Biographie und Text bei Robert Walser”, Bernhard Echte fala muito justamente de “ein beständiger Wechsel zwischen einem Sich-Verbergen und einem Sich-Offenbaren, ein Alternieren zwischen Phantastik und Bekenntnis, zwischen Fiktion und Autobiographie” (1994a: 36).

⁸⁹ Cf. Gérard Genette (1982), *Palimpsestes*, Paris.

⁹⁰ Cf. Lucien Dällenbach (1979), “Intertexto e autotexto”, *Poétique*, revista de teoria e análise literárias, n.º. 27, p. 51-76.

3. A tensão entre o narrador e o Outro

*Faça o que fizer, pense o que pensar, ele dessolidariza-se
de si mesmo e depressa se torna Outro para se surpreender
como um Outro ou para se surpreender pelo seu Ser-Outro.*

Jean-Paul Sarte, *Saint Genet, Comédien et Martyr*

Outrem é para mim, *eu* sou para outrem. O *olhar* revela-se como órgão da subjectividade, porque se eu *existo* o meu corpo, só com o aparecimento de outrem tenho a revelação do meu ser objecto. O homem está votado ao mundo como *ser* *significante* e, como *ser* *significado*, a outrem pelo seu corpo. Anteriormente a qualquer reflexão, encontramos uma significação imanente aos nossos actos, aos nossos pensamentos espontâneos.

O mundo *está aí* antes de qualquer análise que dele se possa fazer. “É na percepção, na descoberta de outrem, do *alter ego*, que se abre a minha perspectiva de visão de outrem como a da sua visão de mim.” (Descamps, 1977: 198). O *ego* e o *alter ego* são, assim, definidos pela sua situação. “No instante do *cogito*, não sou ainda mais que uma consciência entre as consciências” (*ibid.*). O *cogito* descobre-me em situação, expandindo-se, assim, a subjectividade em intersubjectividade. É, pois, o significado da experiência, e não o que a torna possível, que devemos procurar. Na experiência do belo, realiza-se o acordo entre o sensível e o conceito. O *eu* transcendental é tanto o de outrem como o meu.

Sentimos o nosso corpo numa espacialidade muito mais de situação que, propriamente, de posição. O corpo que é para mim, assim como aquele que é para outrem, unem-se num mesmo corpo no campo *fenomenal*.

A percepção da coisa e a percepção do espaço não são distintas. “O cubo nunca é por si. Não existe geometria natural mas uma conexão viva comparável à que existe entre as partes do meu corpo e o universo”. (*ibid.*: 203). É o corpo *fenomenal* que realiza a síntese dos objectos. Se a consciência *constituísse* o mundo que percebe, não haveria entre eles qualquer afastamento possível.

Assim, *o olhar* de Walser germina perante a paisagem. Liga umas às outras todas as visões parciais. O autor revela o invisível presente no cerne de todo o visível. A escrita é um perpétuo renascer. A sua linguagem está repleta de presença *corporal*. “É o corpo que nos une directamente [...], soldando [...] a massa sensível que ele é e a massa do sensível onde nasce. O meu corpo é, com efeito, de imediato, corpo fenomenal e corpo objectivo.” (*ibid.*: 210)

Em *Formale und transzendente Logik*, Husserl escreve “Toda a objectividade [...] é reconduzida de uma maneira constitutiva ao *primeiro elemento estranho ao eu*, sob a forma de ‘outrem’, isto é, do não-eu sob a forma ‘eu de outrem’.” (*apud* Christoff, 1966: 192). Pensamento que se vê completado em *Catesianische Meditationen*, onde se pode ler serem vários os graus em que se constitui, na base do mundo primordial, a unidade do sentido do *mundo objectivo*.

É preciso *primeiro* pôr em relevo o plano da constituição de ‘outrem’ [...]. Ao mesmo tempo que este ‘pôr em relevo’ [...] *um outro sentido* se sobrepõe, de uma maneira geral, ao ‘*mundo primordial*’, este último torna-se por isso ‘*fenómeno de*’ um mundo ‘objectivo’ determinado, mundo uno e idêntico para cada um, incluindo eu próprio. Por consequência, *o outro, primeiro em si* (o primeiro ‘não-eu’) *é o outro eu*. E isso torna possível a constituição *de um domínio novo e infinito de ‘o estranho a mim’, de uma natureza objectiva*, e de um mundo objectivo em geral ao qual

pertencem os outros e eu próprio. (Husserl, *apud* Christoff, 1966: 193)

Deste modo, *o mundo-para-todo-o-ser* está presente na *consciência*, revelando-se na intencionalidade, recebendo nela sentido de ser. Todo o outro é um *alter ego* de tal maneira que *tudo o ser* toma um sentido e, desta forma, o próprio *eu* é um entre os outros. Consequentemente, o *eu* atribui a outrem, nos seus outros *vividos*, colocados por mim nele, um modo da experiência análogo ao seu, mas também *o mesmo* que aquele que o *eu* experimenta em si mesmo.

No caso de *Der Spaziergang*, estamos perante um sujeito da enunciação que se torna ele mesmo sujeito do enunciado. Ao falar de *si mesmo*, ele deixa já de ser *ele mesmo*, para se transformar num *outro*. Como qualquer sujeito da enunciação, ele não pode ser representado na sua totalidade. “O narrador verdadeiro, o sujeito da enunciação do texto em que um personagem diz ‘eu’, limita-se a estar mais disfarçado.” (Todorov, 1993: 57). A vivência é, desta forma, *fluxo vivido*, transformando-se, pela escrita, numa vivência de si mesmo como *outro*. Este *outro*, o “eu” narrador, aparece-nos ora como observador distante da massa humana que são os *outros*, ora em conflito aberto com o *Outro*.

die Masse, das sind die anderen - der Haken ist nur: für die anderen ist auch er ein Teilchen der Masse, da jeder dieser vielen ein Erlebniszentrum bildet, für das alles, was nicht Ich ist, das andere ist. Der Grenzgänger kennt diesen Doppelleffekt der Masse, er lässt sich gern treiben, beobachtet gern, [...] - bis plötzlich und schmerzhaft der Umschlag erfolgt [...]. (Schmidt-Hellerau, 1986: 195)

Deambulando pelas ruas, o “eu” narrador fala-nos de forma algo indiferente das pessoas que por ele passam, mas essa indiferença cessa quando se sente afectado por esse mundo exterior. Por exemplo, quando encontra o *Monteur*, quando vai ao alfaiate ou quando vai às Finanças, onde tem de explicar, num monólogo longo e arrebatado, o quanto *o passeio* é importante para a sua actividade criadora.

“Beobachten und beobachtet werden - ist der Beobachter also kein Aussenstehender mehr, wird er ebenso von den Beobachteten beobachtet [...]” (*ibid.*: 195-196).

No texto *Naturstudie*, pode ler-se a seguinte passagem, bem elucidativa da posição do *Grenzgänger* na sociedade, simultaneamente, “als Teil und Aussenstehenden der Masse” (*ibid.*: 196):

Mir schien sehr eigentümlich, dass ich für das Sichtbare selber wieder sichtbar sei, dass alles, was ich sah, selber wieder rund um sich schaue. Betrachten, sorgsames Prüfen, Aufpassen, Horchen, vielfältiges Schauen und Merken sowie Fragen und Überwachen schienen gegenseitig geworden zu sein. [...] Wo ich staunte, wurde vielleicht auch ich bestaunt; fraglich, bedenklich, wie die Umgebung für mich zu sein schien, war ich auch für sie. (GW, 3: 190)

De referir ainda um outro aspecto já mencionado noutro passo deste trabalho: a confrontação com o leitor, isto é, a confrontação, eivada de ironia, do *eu* com o texto, com o *outro*:

Ich möchte aber bekennen, dass ich Natur und Menschenleben als eine ebenso schöne wie reizende Flucht von Wiederholungen anschau, und ich möchte ausserdem bekennen, dass ich ebendiese Erscheinung als Schönheit und als Segen betrachte.[...]. Der ernsthafte Schriftsteller [...] fürchtet sich folgerichtigerweise nicht vor einigen natürlichen Wiederholungen, [...]. (DS: 73-74).

Fenomenologicamente, aquilo que caracteriza a intuição sensível é a impossibilidade de apreender a *coisa* de uma só vez. “A percepção da coisa é um processo infinito” (Lévinas, 1997: 37), daí as repetições e mesmo o facto de nada garantir não virem os aspectos da coisa que se realizarão ulteriormente a contradizer aquilo que se constituiu até então. A percepção do objecto é, assim, algo de “eternamente inacabado” (*ibid.*: 38), residindo nisso mesmo a “relatividade do mundo exterior” (*ibid.*) pressupondo, pois, a percepção uma “certa síntese inacabada” (*ibid.*).

O *eu* não está completamente ausente, nem perfeitamente presente, ele está, simultaneamente, presente e ausente. No texto *Über den Charakter des Künstlers* (GW, 8: 55), Walser expressa esse sentimento, ao escrever “es ist immer eine Frage da, ein Gedanke, ein Geist, ein Fortlaufendes, [...] Etwas, das da ist und nie da ist, weil es selbst ist, weil er das selbst ist, was da ist und immer fortgeht” (*ibid.*: 56). Assim o escritor não se pode nem identificar nem separar da sua obra. É porque o sujeito é ele mesmo de imediato, isto é, é porque ele é uma *ipseidade* que lhe é possível identificar qualquer objecto, qualquer ser. Mas esta identificação não é uma mera repetição de si. Como refere Lévinas na sua obra *Descobrindo a Existência com Husserl e Heidegger*, “o exterior do eu existe para mim. A tautologia da *ipseidade* é um egoísmo” (1997: 227). A obra do Mesmo é, assim, para Lévinas, uma *liturgia*, na medida em que é “movimento sem regresso do Mesmo para o Outro” (*ibid.*: 233).

De forma a poder constituir-se como sujeito, o “eu” narrador precisa de se identificar com o *outro* a nível imaginário. A alteridade do outro distingue-se pelo facto de o outro ser para si próprio um Eu e de, segundo Lyotard “a sua unidade não estar na minha percepção, mas nele próprio” (Lyotard, 1986: 35). Simultaneamente, caçador e presa, Walser, ao mesmo tempo que se observa, preocupa-se em sentir.

Por muito querer ser, as suas afecções nunca se pressentem inteiramente. No mais profundo dessa tensão, há sempre uma espécie de distração e isto porque nunca se pode saber em que medida se sente nem em que medida se finge sentir. Aquilo a que chama o seu *eu* é ausência, é o sinal de uma intenção de marcar encontro a cada volta do *caminho*, em cada objecto, em cada olhar e nunca estar presente nesses encontros, permanecendo uma sombra fugidia. A decisão de *ser*, torna-se tensão, busca ingrata, pura vontade abstracta.

O *outro* é, em simultâneo, o *mesmo*. “A identidade separada de si mesma numa distância que lhe é, em certo sentido, interior, mas que a constitui num outro, a repetição que dá o idêntico mas sob a forma do afastamento” (Foucault, 1998: 378),

eis onde se estriba a obra de Walser. Socorrendo-me de Foulcault, diria que é esse afastamento que, simultaneamente, dispersa e junta o mesmo nos seus extremos, que lhe permite pensar o tempo como fim, origem ou retorno⁹¹. As coisas *apresentam-se* ao homem num tempo próprio, visto ele não ser contemporâneo do seu *ser*.⁹²

A exigência e procura de unidade, a consciência da impossibilidade de a alcançar, guia o homem no sentido da realização/criação de universos de substituição. Sob este ponto de vista, a obra literária de Walser é fabricante de pequenos universos de grande rigor estético, onde impera o princípio da estilização, que confere ao *real* a sua forma, num esforço de *re-criar* o mundo. Recorrendo às palavras de Albert Camus, poder-se-ia dizer relativamente à ‘obra de arte literária’ que ela é “uma exigência de impossível posta em forma.” (1951: 367).

3.1. A ironia: o mundo entre parêntesis

Na sua tentativa de *apresentar* os aspectos *essenciais* da realidade, o *olhar* de Walser sobre o mundo e sobre a sua própria obra só, aparentemente, são simples, ou, fazendo uso de um paradoxo, diria que a sua complexidade reside exactamente no facto de ser *simples*, *linear*. Este meu ponto de vista escora-se, em particular, no facto do autor recorrer amiúde ao uso da ironia, campo em que se mostra um mestre incomparável, não sendo de menosprezar, igualmente, o seu sentido humorístico.

Na sua obra *O Riso*, Henri Bergson faz a seguinte distinção entre ironia e humor:

⁹¹ Cf. Michel Foulcault (1998), *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, p. 378.

⁹² Cf. *ibid.*, p. 370: “a origem das coisas é sempre remota, uma vez que remonta a um calendário onde o homem não figura; mas, por outro lado, significa que o homem, em oposição a essas coisas de que o tempo deixa perceber o nascimento cintilante, na sua espessura, é o ser sem origem, aquele ‘que não tem nem pátria nem data’, aquele cujo nascimento nunca teve ‘lugar’. [...] é nele que as coisas [...] encontram o seu começo; mais do que cicatriz marcada num instante qualquer da ‘duração’, ele é a abertura a partir da qual o tempo em geral se pode reconstituir, [...]”

A mais geral d(est)as⁹³ oposições seria talvez a que existe entre o real e o ideal, entre o que é e o que deveria ser. Aqui uma vez mais a transposição poderá fazer-se nas duas direcções opostas. Ora enunciaremos o dever-ser fingindo acreditar que tal é precisamente o ser: e nisso consiste a ironia. Ora, inversamente, descreveremos com método e minúcia o que é fingindo acreditar que as coisas assim deveriam ser: procedimento com frequência adoptado pelo humor. O humor, definido desta maneira, é o inverso da ironia. (1991: 83).

A ironia, tão cara a Robert Walser, está presente ao longo de toda a comunicação entre narrador e narratário. Ela radica na antífrase e vê os seus efeitos redobrados pelo uso, entre outros meios estilísticos, da aliteração⁹⁴, da anáfora, da *mise en abîme*⁹⁵, do eufemismo, do zeugma, da profusão de hipérboles e oxímoros, que, em conjugação perfeita entre si, se *apresentam* ao *olhar* atento e surpreso do leitor, desenhando, no seu horizonte linguístico, figuras ímpares pela sua riqueza, a um tempo significativa e significativa, que recordam a histeria colorida do fogo de artifício a romper o pez de uma noite sem luar.

Como resistir ao sarcasmo e à força acusadora da repetição walseriana, da anáfora, esse *apontar* de ‘dedo em riste’⁹⁶, em trechos como

Lente wie Sie erkühnen sich, gegenüber der Armut und gegenüber der Unbeschütztheit hart, frech, grob und gewalttätig zu sein. *Lente wie Sie* besitzen die ausserordentliche Klugheit, zu meinen, dass

⁹³ Parêntesis meu.

⁹⁴ Cf. *supra*, p. 22.

⁹⁵ Cf. *supra*, p. 6.

⁹⁶ Interessante notar que a repetição é ela também, muitas vezes, manifestação de uma certa histeria, que, como já vimos noutro capítulo, se encontra na obra de Walser. Cf. Clair Wills (1989), “Upsetting the public: carnival, hysteria and women’s texts” in Ken Hirschkop/David Shepherd, *Bakhtin and cultural theory*, Manchester, p. 130-151. Segundo esta autora: “The hysteric’s reminiscence involves several types of repetition or mimicry” (*ibid.*: 143). Inevitável, mais uma vez, a comparação com Pessoa e o seu *dedo repetitivamente acusador*, “Fora tu”, no texto de intervenção de Álvaro de Campos, *Ultimatum* (1986a: 1102-1117) e uma referência ao texto/libelo de Walser *Basta* (GW, 2: 262-265).

es notwendig sei, überall an der Spitze zu stehen, allenortes ein Übergewicht zu besitzen und zu jeder Tageszeit zu triumphieren. *Leute wie Sie* merken nicht dass das töricht ist, dass das weder im Bereich der Möglichkeit liegt noch wünschenswert sein kann. *Leute wie Sie* sind Protzen und sind jederzeit bereit, der Brutalität eifrig zu dienen. *Leute wie Sie* [...]. Wer redlich arbeitet und sich emsig abmüht, ist in den Augen von Leuten wie Sie ein ausgesprochener Esel. [...] (DS: 41-42)⁹⁷,

aos efeitos cómico-irónicos de eufemismos tais como “Sehr zu achtender Herr!” (*ibid.*: 41) ou de zeugmas como “Glücklicherweise jedoch ist man ja - Mensch und als solcher leicht zu entschuldigen. Man beruft sich einfach auf die Schwachheit der Organisation.” (*ibid.*: 26) ou ainda “Kann das offene Geständnis, dass ich sehr glücklich war, als ich Sie sah, Sie veranlassen, mir zu zürnen?” (*ibid.*: 23). Tudo isto coroadado de hipérboles, como a que encontramos na interpelação

Werden mir sehr geehrte Herrschaften, Gönnerschaften und Leserschaften, indem sie diesen vielleicht etwas zu feierlichen und hochdaherstolzierenden⁹⁸ Stil wohlwollend hinnehmen und entschuldigen, nunmehr gütig erlauben, [...] (DS: 21),

de oxímoros - “feingepflegte, verwöhnte Töchterchen”⁹⁹ (*ibid.*: 67) - de exclamações redundantes - “Oh, wie ist die Schönheit schön und das Hinreissende hinreissend!” (*ibid.*), e recheado de humor, no sentido bergsoniano do termo - “Ich war noch nicht zwanzig oder dreissig Schritte weit über einen weiten, menschenbelebten Platz

⁹⁷ Itálico meu. De notar ainda o aumento de frequência com que a expressão “Leute wie Sie” é repetida para, depois, de novo, ser usada mais de espaço até desaguar num óbvio, conclusivo e sarcástico “in den Augen von Leuten wie Sie”. A eficácia, a acuidade do sarcasmo do *discurso* walseriano, é redobrada pelo recurso constante às qualidades tonais do material fónico-linguístico escolhido para o efeito por Walser. As qualidades manifestativas do discurso (cf. Ingarden, 1973: 73) e a subsequente criação de unidades significativas ou rítmicas tornam ‘manifestos’ os estados psíquicos do “eu” narrador. No caso vertente, é notória a eleição de palavras onde predominam os sons agudos, por exemplo o som *ü*, seguidos de outras onde preponderam sons graves e longos, por exemplo *a* e *u*.

⁹⁸ O uso da palavra composta *hochdaherstolzierenden* aponta, a meu ver, só por si, pelas suas qualidades fónico-linguísticas, para o estilo rebuscado do discurso.

⁹⁹ O efeito deste oxímoro vê-se reforçado pelo diminutivo que qualifica.

gegangen, als mir Professor Meili, eine Kapazität allerersten Ranges, leicht begegnete.” (*ibid.*: 8) ou, ainda - “Gemalte Landschaft mitten in der wirklichen Landschaft ist kapriziös, pikant.” (*ibid.*: 59).

A ironia permite ao autor evitar “comprometer-se” pelo uso de expressões demasiado consequentes relativamente às convenções sociais, que ele pode por este meio contornar:

Mit diesen Sätzen mache ich Flaumacherpolitik, wie man sie schöner gar nicht zu sehen bekommen kann; aber ich halte diese Politik für eine Notwendigkeit. [...]. Indem ich Eingeständnisse mache, erweise ich mich als friedfertig und indem ich Eckiges abrunde und Hartes weich mache, bin ich ein feiner, zarter Abschwächer, zeige ich Sinn für gute Tonart und bin ich diplomatisch. Blamiert habe ich mich immerhin; aber ich hoffe, man anerkenne den guten Willen. (*ibid.*: 61-62)¹⁰⁰

De realçar, pois, não ser a ironia que encontramos em *Der Spaziergang*, bem como em outras obras do autor, agressiva, pese embora o facto de ela pôr a descoberto uma rejeição das convenções sociais. Walser é um homem que repudia a violência, a guerra, tudo aquilo que, por razões éticas, e estéticas, perturbe a sua *visão* do mundo, “Bald trat ich wieder ins helle Freie und ins Leben¹⁰¹” (DS: 31) ou “so eilte ich freudig fort und war bald im Freien.”¹⁰² Freiheitsbegeisterungen ergriffen mich und rissen mich hin.” (*ibid.*: 54).

¹⁰⁰ Auto-ironia carregada de conotações e humor, no sentido em que o “eu” narrador finge acreditar no que diz.

¹⁰¹ Sublinhado meu.

¹⁰² Sublinhado meu. *Im Freien sein*, este foi sempre o anseio de Walser. Só no seio da natureza, livre de obrigações sociais, pode ele criar.

“Aquilo que pomos fora de jogo é a tese geral que se apoia na essência da atitude natural” refere Husserl, em *Die Ideen der Phänomenologie* (apud Christoff, 1966: 126), esclarecendo, mais adiante, que

Quando assim procedo, como é do pleno poder da minha liberdade, não nego portanto esse ‘mundo’, como se fosse sofista; não ponho a sua existência em dúvida, como se fosse céptico, mas realizo a *εποχή* fenomenológica, que me proíbe absolutamente todo o juízo conduzindo à existência espacio-temporal. (apud Christoff: *ibid.*)

A *εποχή* (epoché) permite, no entanto, ao criador da obra literária, ter do mundo uma *visão* que se destaca, a um tempo, pela multiplicidade de relações intuídas, existentes entre si e tudo o que o rodeia, bem como em si próprio, e pelo carácter selectivo do que por ele é apreendido.

A tensão, assim, estabelecida entre uma visão primária e uma visão complexa das coisas, dá ao autor a distanciação necessária para fazer uso da sua aguda ironia quer alvejando o mundo com as suas *farpas* invisíveis, quer voltando o seu *olhar* crítico para si próprio.

O estilo da escrita walseriana resulta, exactamente, da interacção entre *elementos marcados* e *elementos não-marcados*¹⁰³, pelo que se deve concluir, fazerem ambos os tipos de elementos parte das propriedades estilísticas da obra. A estilização, isto é, “l’usage, dans une fonction *apparentée*, de mots marquées par leurs usage antérieurs - et la **parodie** au sens de Bakhtine”¹⁰⁴ (Ducrot e Schaeffer, 1995; 544), ou ainda, o uso, com uma função *inversa*, de elementos *marcados* pelos contextos de usos

¹⁰³ Cf. Ducrot e Schaeffer (1995), *Nouvelle Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, p. 231-243.

¹⁰⁴ Sombreado dos autores.

anteriores, não seria possível, como já dissemos, a não ser pelo recurso à interação entre *elementos marcados* e *elementos não-marcados*.

O maneirismo de Walser, onde sobressai, como já vimos, o recurso a meios estilísticos, tais como a metáfora, a antítese, o oxímoro e o paradoxo, tudo no quadro de uma estética de grande agudeza intelectual, marcada pela ornamentação subtil da linguagem *poética*¹⁰⁵, é implicitamente comparado, pelo próprio “eu” narrador, à arte refinada e aristocrática do arabesco arquitectónico da arte barroca, cuja delicadeza e riqueza de forma o autor admira e tenta imitar na escrita¹⁰⁶, recorrendo para o efeito à panóplia da sua linguagem fina, *modulada* e *ondulada*, cuja elegância e harmonia de movimentos se assemelham aos da mais fina e elaborada filigrana¹⁰⁷:

Mit einem gewissen Entzücken schaute ich als Natur- und Altertumsforscher in den verträumten, alten, sonderbaren Garten hinein, wo ich in einem Bassin mit reizend plätscherndem Springbrunnen den seltsamsten meterlang Fisch, nämlich einen eisamen Wels, leicht entdeckte und konstatierte. Ebenso sah und entdeckte ich und stellte ich mit romantischer Wonne fest einen Gartenpavi-Silber, Gold, Braun und edlem, ernstem Schwarz bemalt. [...]. Indem ich den arabischen oder persischen Gartenpavillon studierte, fiel mir ein, zu denken: ‘Wie schön muss es hier des Nachts sein, wenn alles mit einem beinahe undurchdringlichen Dunkel umflort ist, alles ringsherum still, schwarz und lautlos ist, [...]. (DS: 63-64)

¹⁰⁵ Cf. obra supracitada, p. 544: “les styles maniéristes se caractérisent par une accumulation de traits marqués, et donc par un profil stylistique fortement scandé par des discontinuités de perceptibilité”.

¹⁰⁶ Em *Der Spaziergang* pode ler-se: “Wieder komme ich auf Architektur und Baukunst zu sprechen, wobei ein Stückchen oder Fleckchen Kunst und Literatur zu berücksichtigen sein wird.” (*Ibid.*: 67).

¹⁰⁷ Cf. Christoph Siegrist (1978), “Robert Walsers kleine Prosadichtungen”, in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, p. 125-145. Este crítico da obra de Walser, focaliza, neste seu ensaio, a sua atenção sobre os meios estilísticos e o ritmo que os mesmos incutem ao texto: “Wiederholung, Reihung, Umstellung, Verschachtelung bilden der Auflösung eines kontinuierlichen Erzählflusses in rhythmische Arabesken” (*ibid.*: 130-131).

Como escreve Susanne Andres em *Robert Walsers arabeskes Schreiben*, “Walsers Arabesken sind Labyrinth, in denen sich Autor und Leser bewegen und zugleich stillstehen.” (1997: 72). “Die Rollen, die Ironie, der Sprachtanz dient Walser demnach nichts anderem als der Aufstellung seiner Figur, die eben seine Figur und nicht sein Ich ist” (*ibid.*: 55), afirma a autora noutro passo da sua dissertação.

No texto em estudo, a ironia é, sem dúvida a forma de comunicação mais comum entre narrador e narratário. Ela é o instrumento que permite ao autor “der Wirklichkeit einen trügerischen Schein geben, diese durch die ironische ‘Umkehrung’ lächerlich machen.” (Olteanu, 1978: 173).

3.2. Análise da importância semântica e estilística do diálogo/monólogo em *Der Spaziergang*.

No texto em análise, os encontros, à exceção da ida ao banco, às Finanças, ao alfaiate e do almoço com Frau Aebi, permanecem, na sua grande maioria, sem compromisso, não passando, na maior parte dos casos, de um simples passar por rostos e janelas. Os seres humanos integram-se na paisagem, que se abre aos olhos do “eu” narrador durante o seu passeio. Trata-se, normalmente, de camponeses, crianças, mulheres a uma janela, raparigas em roupas coloridas, cuja função, no texto/passeio, é, muitas vezes, idêntica à de uma árvore, isto é, à de qualquer outro elemento da natureza. Interessante notar, que, mais do que as raparigas, mulheres e homens, são as casas que aparecem com uma *fisiognomia* mais amigável, como que *prontas* a falar:

Ich verliebte mich in das schöne bildschöne, kleine Hauswesen
alsogleich bis über die Ohren und wäre von Herzen gern
hineingegangen, um mich einzunisten und einzumieten und für
immer im Zauberhäuschen und Kleinod zu wohnen und mich
wohl zu fühlen; [...].

A linguagem metonímica, se, por um lado, avança, por outro oculta. “A mentira metonímica”, como é por Barthes designado este recurso estilístico¹⁰⁸, ao dizer o todo pela parte, o continente pelo conteúdo, mascara a verdade, isto é, a dificuldade em comunicar com os outros, em particular, com o ser feminino.¹⁰⁹

Ao analisarmos os diálogos/monólogos presentes no texto *Der Spaziergang* verificamos que eles terminam, quase sempre, de forma abrupta e inconvençãoal. Vejamos, por exemplo, a forma como, agastado, sai rapidamente do alfaiate, depois de por este derrotado num encontro, dominado, em crescendo, pelo nervosismo do “eu” narrador: “so zog ich meine Truppen aus dem unglücklichen Gefecht zurück, brach weich ab und floh beschämt davon.” (DS: 47).

Outras vezes, no entanto, ele interrompe a comunicação, limitando-se a ser formal, como acontece, quando é interpelado pelo *Monteur* por andar a passear num dia de trabalho. Neste caso, o “eu” narrador apenas “grüss(t)e ihn lachend” (*ibid.*: 18), optando por não responder à censura que lhe é veladamente dirigida, anulando o seu efeito pelo seu comportamento formal. A fuga à comunicação obrigatória, imposta pelas regras sociais, é evidente, o que se torna, bem mais claro, quando verificamos que os interlocutores a quem o passeante se dirige são quase sempre jovens *à janela*¹¹⁰, crianças, animais ou monstros como Tomzack: “Was verfolgst du mich, was hast du nötig, mir hier mitten auf meinem Weg zu begegnen, du Unglückseliger?” (*ibid.*: 29), pergunta ele a Tomzack ou, então, dirige a palavra “an einen guten, ehrlichen, kohlrabenschwarzen Hund, der am Weg lag, [...]” (*ibid.*: 65).

Na maior parte dos casos, estes diálogos não passam, de facto, de longos monólogos, em que nem sempre fica claro se o “eu” narrador se dirige

¹⁰⁸ Cf. Roland Barthes (1980), *S/Z*, Lisboa, p. 123.

¹⁰⁹ Cf. nota 3 *supra*.

¹¹⁰ “Dieser Rahmen hebt die Frau gleichsam heraus aus der übrigen Welt und rückt sie in den Aufmerksamkeitsbereich des Spaziergängers. Und da sie so meist ‘bloss ein Bild’ bleibt, verliert sie nichts von ihrer potentiellen Verfügbarkeit.” (Stefani, 1985: 109), pois “der Rahmen gewährt Durchblick auf etwas, das beinahe schon als Bild wahrgenommen werden kann.” (*Ibid.*: 111).

efectivamente a eles ou se não se transformam “zur blossen Echowand der Selbstaussprache” (Ehbauer, 1978: 117), como é o caso do diálogo/monólogo com a *Schauspielerin*, em que, após uma justificação em termos absolutamente hiperbólicos, ele se lança num longo monólogo, não sendo possível captar a dimensão individual da interlocutora.

A renúncia ao diálogo funciona como meio de protecção para o “eu” narrador, sendo o monólogo a forma de discurso que lhe permite falar com o *outro* no interior de si *mesmo*. Os encontros, particularmente os formais, podem constituir uma ameaça, limitadora da sua liberdade de sonhar, que ele evita pelo recurso ao monólogo.

Assim, as curtas situações dialogais que encontramos ao longo do texto dão-se, na grande maioria das vezes, no contexto de situações formais de saudação. Se bem que próximas do monólogo, elas divergem das situações monologais, na medida em que se verifica uma certa contenção da forma, num desejo aparente de manter a ligação com um mundo de que se sente isolado e em relação ao qual, de facto, ele prefere manter uma atitude de *não-comunicação*¹¹¹.

A mudança de tempo verbal, a alternância entre discurso directo e discurso indirecto, bem como as variações de perspectiva, contribuem para o aumento da tensão entre elementos *marcados* e *não-marcados* do texto e, subsequentemente, para o explodir dessa ironia, a um tempo, singela e singular, que distinguem as obras do autor¹¹². A título de exemplo, citamos aqui duas pequenas passagens de *Der Spaziergang*, onde é de notar a mudança rápida do discurso directo para o discurso

¹¹¹ Cf. Horst Ehbauer (1978), *Monologisches Spiel*, Nürnberg, p. 114: “Der Personbezug wird dadurch über das nach dem jeweiligen Sozialbezug erwartbare Mass hinaus verkürzt oder als kurzzeitiger akzentuiert.”

¹¹² Cf. Yongrok Oh (1987), *Distanz und Identifikation*, Frankfurt a.M., p. 21: “Die doppelte Perspektive offenbart sich im Erzählen Walsers bald als auktorial distanzierter Bericht, bald als monologische Reflexion, wobei auch der Tempuswechsel zur ironischen Duplizität der Perspektive beiträgt.”

indirecto, no primeiro caso, e do discurso directo para o *erlebte Rede*¹¹³, no segundo excerto,

Ein Monteur auf dem Fahrrad, Kamerad vom Landwehrebataillon 134/III, ruft mir beiläufig zu: “Du spazierst wieder einmal, scheint mir, am heiterhellen Werktag.” Ich grüsse ihn lachend und gebe mit Freude zu, dass er recht hat, wenn er der Ansicht ist, dass ich spazierte.¹¹⁴ (DS: 18)

Sie sind vielleicht bis heute noch von keinem Mensch hier so ohne Umstände angeredet worden. [...]. Auch hat der schöne Tag, dessen Freiheit und Heiterkeit mich beglücken, eine Fröhlichkeit in mir angezündet, mit welcher ich vielleicht der unbekannten Dame genenüber etwas zu weit gegangen bin.¹¹⁵ Sie lächeln! Dann sind Sie also über die ungezwungene Sprache, die ich führe, keineswegs böse. (*ibid.*: 23)

Outra característica recorrente de alguns monólogos é a mudança rápida de tempos verbais, “as the monologist in turn remembers his past, formulates general ideas, apprehends his future, projects conditional scenarios, and views his present situation”, como nota Dorrit Cohn na sua obra *Transparent Minds* (1978: 110). No entanto, o “eu” narrador volta sempre ao presente da sua actividade narrativa, a fim de reunir novas *forças*, retomando o seu passeio. No contexto geral, mormente auktorial, de *Der Spaziergang*, o monólogo é usado não só para reflectir o mundo exterior em relação ao qual Walser se sente e se comporta como um *Grenzgänger*, como também para, sobre ele, exercer a sua crítica acerba e irónica: “Weil er keine Geschichten mehr zu erzählen weiss, beraubt Walser seine Umwelt und

¹¹³ Cf. Franz K. Stanzel (1985), *Theorie des Erzählens*, Göttingen, p. 284-285: “In einer auktorialen oder auktorial-personalen ES entsteht die für ER charakteristische Doppelperspektive zwischen dem Erzähler und der denkenden fühlenden oder etwas wahrnehmenden Romanfigur. [...]. In einer Ich-ES fördert daher ER viel häufiger die Empathie des Lesers mit dem erlebenden Ich als sie eine Distanzierung oder Ironisierung des erzählenden Ich auslöst. [...]. ER ist daher auch als Mittel zur Sympathiesteuerung des Lesers anzusehen”.

¹¹⁴ Aqui o autor põe em realce o perigo que as sanções sociais representam para o *Spaziergänger*.

¹¹⁵ Sublinhado meu.

transformiert Partikel der Wirklichkeit in Literatur.” (Andres, 1997: 63). As parcelas de realidade por ele utilizadas têm por função servir apenas de motor à escrita, cujo objectivo é o movimento, o *passear* sem fim sobre a folha de papel. Os conteúdos cedem o passo à escrita.

No caso do diálogo / monólogo com a presumível *Schauspielerin* (DS: 22-25), o papel da mulher é comparável ao de um simples instrumento de repercussão, já que as informações que o “eu” narrador obtém da mesma só podem ser entendidas no campo da semântica gramatical e não ao nível da semântica hermenêutica que traz à superfície a dimensão individual do *mesmo*. O carácter episódico desta situação de diálogo é, por esse motivo, reduzido à qualidade de monólogo.

Já o diálogo com *Frau Aebi* se caracteriza por um sentido aguçado de busca do grotesco, do cómico e, até, do irreal¹¹⁶. De realçar a frequência com que palavras, como *Elend*, *Trauer*, *Bösheit*, *Schrecken*, *Angst*, *tapfer* ou *entsetzlich*, ocorrem no texto, não raro para falar de actos do dia-a-dia que, segundo o “eu” narrador, requerem uma certa dose de coragem. A cena do almoço com *Frau Aebi*, em que se encontra subentendida uma certa ideia de canibalismo e um *esquivar-se* nervoso a todo o contacto erótico¹¹⁷, ilustra bem a tendência de Walser para apor à descrição de situações sociais normais do dia-a-dia um certo *esgar* grotesco:

“Sie essen ja gar nicht. Warten Sie, ich will Ihnen hier noch ein recht saftiges, grosses Stück abschneiden.” Ein Grauen durchrieselte mich, und ich erkühnte mich, höflich und artig einzuwenden, dass ich hauptsächlich hergekommen sei, um

¹¹⁶ Cf. Christiaan Nibbrig (1981), *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Frankfurt a.M p. 178-189. Creio pertinente e correcta a observação deste autor relativamente à situação de diálogo com *Frau Aebi*, que é, segundo ele, a única, na obra *Der Spaziergang*, em que estamos perante algo semelhante a um acto de comunicação. Diz o autor: “Nur in der Begegnung mit Frau Aebi, [...], kommt negativ und unsprachlich so etwas wie Kommunikation zustande. Die Gastgeberin ist keine vom Text-Ich besetzte Projektion wie die andern Figuren, sondern eine reale Person, die selber die Sprache an sich reisst, die handelt und die den erzählenden Spaziergänger, der im Grunde am Schreibtisch sitzt, zwingt zu reagieren. Indem sie ihn mit Essen vollstopft - szenische Rhetorik -, macht sie ihn mundtot” (*ibid.*: 185).

¹¹⁷ Ver notas 3 e 4 *supra*.

einigen Geist zu entfalten, worauf Frau Aebi unter einem liebreizenden Lächeln sagte, dass sie das keineswegs für nötig halte. [...]. Ich war schon nahe am Ersticken und schwitzte bereits vor Angst. (DS: 38)

A ida às Finanças, aparece-nos como o clímax desta narrativa, quando o texto começa a perder em intensidade pela redundância da repetição, que Walser, aliás, defende estoicamente considerando a repetição como algo de *natural*, tão natural quanto os ciclos da Natureza¹¹⁸. Neste ponto, a impressão que se tem é que Walser, ele próprio, se sente como que um pouco perdido nos meandros do seu *passeio*, como se tivesse ido demasiado longe nos seus devaneios, pelo que, de repente, ele retoma o *fio de Ariadne* da narrativa, acelerando, de forma angustiante, algo felliniana¹¹⁹, a *tomada de imagem*, que se sucede a um ritmo vertiginoso:

eine stattliche Klavierfabrik nebst andern Fabriken und Etablissements, eine Pappelallee dicht neben einem schwärzlichen Fluss, Männer, Frauen, Kinder, elektrische Strassenbahnwagen, ihr Krächzen und der anschauende, verantwortliche Feldherr oder Führer, ein Trupp¹²⁰ reizend gescheckter und gefleckter blassfarbiger Kühe, Bauernfrauen auf Bauernwagen und dazu gehöriges Rädergeroll und Peitschenknallen, (DS: 69)

ritmo que, num *crescendo vivace*, se torna cada vez mais alucinante, ensurdecador, irritante até, onde as imagens se sobrepõem umas às outras, numa amálgama de

¹¹⁸ Cf. *supra*, p. 53.

¹¹⁹ Faço, aqui, esta comparação, já que, nesta passagem do texto, o ritmo *civense* a que as imagens se sucedem, os *zooms* de cariz *voyeurista*, o carácter excessivo do *filme* que Walser parece dirigir, perante os olhos do leitor, ao som do rolar de rodas e chicotes, me fazem recordar cenas de filmes de Fellini, em que, ao som da música de Nino Rota, o realizador nos coloca repentinamente no centro do grande *arco* que, para este realizador italiano, é o mundo alucinante em que vivemos.

¹²⁰ Sublinhado meu. De notar o recurso constante, neste conto, a um vocabulário de cariz bélico, escolha que, como já disse, noutro passo deste trabalho, não andarà, com certeza, alheia à preocupação do autor com a situação mundial da época.

animais, carros, mulheres, crianças e o estridor de rodas e chicotes que acompanha os

Güterwagen mit Gütern vom Güterbahnhof herfahrend, ein
ganzer fahrender und wandernder Zirkus mit Elefanten, Pferden,
Hunden, Zebras, Giraffen, (*ibid.*),

num acumular de comparações e metáforas, sensações auditivas e, até, olfativas, que atinge o máximo da estridência no assíndeto “Papier-, Fleisch-, Uhren-, Schuh-, Hut-, Eisen-, Tuch-, Kolonialwaren-, Spezerei-, Galanterie-, Mercerie-, Bäcker- und Zuckerbäckerläden. [...] Ferner viel Lärm und Geräusch, [...], Landschaft und Luft und viele Malerei.” (*ibid.*: 70). O efeito conseguido é, a meu ver, muito semelhante, ao tontear de cabeça provocado pela sede e pela fome, pelo esgotamento físico e psíquico¹²¹, resultantes do esforço que fazemos ao *caminhar* sem rumo, pelos vales, montanhas e bosques de um país a um tempo tão pequeno, em tamanho, e tão rico, em vivências, como a Suíça natal de Walser, que o autor tão dificilmente consegue limitar à folha de papel, onde, por isso, não raro, deambula em círculos, até encontrar, por fim, aquilo de que mais precisa, uma pensão¹²² para apaziguar a sede do corpo e dar, por instantes, tréguas à alma, antes de se lançar na recta final do seu *passeio* pelos mistérios da natureza e da linguagem, em que “the end brings a thematic darkening, consonant with the actual arrival of night” (Lopate, 1992: 93), já que “the digressive reverie that went before has helped clear the field for thoughts that the walker had been resisting” (*ibid.*). Isto é, a referência, desta vez, assaz clara, à

¹²¹ Não será por demais lembrar, que a alucinação é, antes de tudo, um fenómeno da linguagem. “Essentiellement verbale (elle peut se passer d’être auditive), elle s’impose dans sa dimension de voix, c’est-à-dire qu’elle n’est pas réductible ni à un sensorium ni à un percipiens [...]. Le champ de l’hallucination est un champ non dialectisable pour le sujet [...]. Il ne peut s’appréhender qu’en référence à la théorie du signifiant, à la structure de la parole et aux effets sur le sujet de la forclusion du Nom-du-Père et des perturbations que s’ensuivent dans les trois registres de l’imaginaire, du symbolique et du réel.” (Chemama e Vandermeresch, 1998: 156).

¹²² Como já referido na p. 72 deste trabalho, as paragens, nos textos de Walser, em pensões e pequenos restaurantes, paragens obrigatórias para descansar, comer e, sobretudo, beber, são muito frequentes: “Man kann mit Wirtshäusern zweifellos nicht spät genug am Tag anfangen, weil sich ja Folgen einstellen, die man kennt, und zwar leider jeder selber nur zur Genüge.” (...) (DS: 26).

luta entre *Eros* e *Thanatos*¹²³, que, pela sua contrapolaridade, é, ao mesmo tempo, criadora, no sentido de estar na base de toda e qualquer criação, e destruidora, pois causadora de tensão, dor, angústia, dessa *eterna* busca de união entre esses dois pólos, cuja problemática psíquica conduz o autor ao refúgio na natureza, à sublimação de sentimentos, à resignação face à nossa finitude.

Vencido da vida, neste fim compungente e calmo, é de notar “the quiet tone of the voice, the complete absence of giddy hysteria, or undercutting mock addresses to the reader or florid language. [...]. Finally, [...], after so many confessional throat-clearings, he is giving us something truly personal.” (*ibid.*: 94).

Em todas as situações de diálogo / monólogo assistimos a uma certa falta de informação decorrente quer dos condicionalismos inerentes à situação em si, quer de uma certa má-vontade por parte do “eu” narrador em fornecer informação conclusiva sobre a situação, ou ainda da incapacidade do *Outro* entender “die Sinnsemantik der Ich-Rede” (Ehnbauer, 1978: 119).

Exemplo acabado dessa *não-comunicação*, de diálogo em forma de monólogo, é a passagem em que o “eu” narrador encontra a ‘pequena cantora’ e lhe dirige a palavra para, aparentemente, lhe elogiar as qualidades vocais, quando o seu verdadeiro objectivo é fazer uma reflexão, algo geral, sobre a existência artística, para seu próprio deleite, e a que não é alheia uma certa dose de narcisismo: “Ernst und staunend hörte das Mädchen den Worten, die ich sprach, zu, die ich indessen mehr nur zu meinem eigenen Vergnügen redete, [...]” (DS: 35)

Subjacente a todos os diálogos / monólogos encontra-se uma “hochgradige Selbstbezogenheit” (Martin, 1987: 132) a que não é estranho o permanente conflito entre o *eu* e o *mundo*, entre *animus* e *anima*¹²⁴. A principal característica da atitude autorial / monológica de Walser reside no facto do autor manifestar, nos seus textos

¹²³ Cf. *supra*, notas 3 e 4.

¹²⁴ Cf. *supra*, notas 3 e 4.

- escritos maioritariamente no presente ou pretérito¹²⁵ -, as diversas maneiras como o *eu* vive os seus próprios vividos, num modo quase *espontâneo* e *momentâneo*. É na variedade destes modos de viver os seus actos que se afirma a liberdade do *eu* em relação ao objecto e, correlativamente, a objectividade e a independência do noema, o que permite a Walser a representação¹²⁶ do mundo como uma realidade concreta, fechada em si, independente, e não apenas como reflexo da sua própria interioridade, como frequentemente encontramos nos autores românticos.

“So kommt es, dass bei ihm generell keine (psychologische) Distanz zwischen einem erzählenden und einem erlebenben [...] Ich bzw. Erzähler gestaltet ist” (*ibid.*: 136) e, como em Peter Handke, outro passasante solitário, “werden [...] die innenweltlichen Vorgänge, die offensichtlich das erzählte Geschehen begleiten, ausgespart” (Stanzel, 1985: 173) e “werden ganz bewusst im Text Unbestimmtheitsstellen gelassen” (*ibid.*), que incitam constantemente o leitor a completar a narração “aus seinen eigenen Vorstellungs- und Erfahrungswelt” (*ibid.*).¹²⁷ Durante a leitura e na percepção estética da obra, o leitor é, não raro, levado a *transcender*¹²⁸ o texto existente e a *completar*¹²⁹, a vários títulos, as objectividades apresentadas, de forma que muitas *Unbestimmtheitsstellen* são eliminadas e preenchidas pelas determinações apostas pelo leitor, as quais, não são nem

¹²⁵ Refero-me concretamente aos tempos verbais alemães *Präsens* e *Präteritum* tanto no modo Indicativo, como no modo Conjuntivo.

¹²⁶ Cf. Roman Ingarden (1973), *A Obra de Arte Literária*, p. 265-269, sobre ‘a função de reprodução e de representação dos objectos apresentados’. “Representar é [...] uma ‘apresentação’ em que o apresentante é inautenticamente o apresentado e simula ao mesmo tempo a autenticidade do ‘ser-original’. Deste modo, o apresentado aparece directamente perante o olhar do observador (desde que este dê crédito a esta autenticidade apenas simulada), embora ele de facto não lhe esteja presente na sua essência real” (*ibid.*: 267).

¹²⁷ Cf. Roman Ingarden (1973), obra supracitada, § 38, p. 269 -277. No seu modo de ser global, o objecto real não assinala nenhum “*ponto de indeterminação*” (*ibid.*: 269). Só quando são distintas umas das outras e apreendidas em si mesmas por um sujeito cognoscente é que as determinações do objecto real são separadas da sua concreção original, pelo que não nos é possível *saber* por conhecimento originário “realizado numa multiplicidade *finita* de actos *como* é que determinado objecto é constituído sob *todos* os aspectos; uma maioria considerável das suas qualidades fica-nos sempre oculta.” (*ibid.*).

¹²⁸ Cf. obra *supra*.

¹²⁹ *Idem*.

determinadas pelo texto, nem coincidem, muitas vezes, com os momentos objectivos positivamente determinados por este.

O texto ganha, deste modo, em carga irónica, decorrente do recurso constante ao *não-dito*, mas apenas ao implicitamente *sugerido*. “Bei solchen Stellen sind plötzliche, stillbruchartige Übergänge von der dritten zur ersten Person [...]” (Martin, 1987: 141), bem como é bem elucidativo dessa postura irónica face ao mundo e ao leitor implícito o gosto de Walser “für das die Grenzen zwischen Erzähler und Figur (und zwischen ‘ich’ und ‘er’) verwischende Identitätszeichen ‘man’” (*ibid.*)¹³⁰.

Segundo alguns autores, só a *Infinition*¹³¹ “erfüllt mich mit dem Weg zum Anderen, mit jeder Seite, die ich lese, und mit jeder Seite, die ich zu schreiben habe” (Fischer, 1995: 11), entendendo-se por isso, “ein Wachsen der Ferne” (*ibid.*), que “gerade dann im Wachsen ist, wenn ich den Anderen verstehe” (*ibid.*), através de um labirinto de alusões, de uma verdadeira *Antisprache* (*ibid.*: 80), onde reina a ironia, o sarcasmo de Walser face à sociedade da época. A *ileidade*¹³² é vista por Lévinas como uma estrutura do *Weder-Noch* (*ibid.*), pois a relação para com o *Outro* “leert mich von mir selbst; sie leert mich unaufhörlich, indem sie mir so neue Quellen entdeckt.” (*ibid.*: 158).

¹³⁰ A título de exemplo, uma frase já citada na p. 58 deste trabalho: “Glücklicherweise jedoch ist man ja - Mensch und als solcher leicht zu entschuldigen. Man beruft sich einfach auf die Schwachheit der Organisation” (DS: 26).

¹³¹ Conceito desenvolvido por Lévinas e aplicado na análise literária da obra de Walser por Anton Fischer (1995: 11 e sgs.).

¹³² Cf. Emmanuel Lévinas (1997), *Descobrindo a existência com Husserl e Heidegger*, Lisboa, p. 244: “Tudo aquilo que constitui a minha vida, com o seu passado e o seu futuro, está reunido no presente onde me chegam as coisas. Mas é no vestígio do Outro que o rosto brilha: aquilo que aí se apresenta está prestes a absolver-se da minha vida e visita-me como já absoluto. Alguém já passou. O seu vestígio não significa o seu passado - como não significa o seu trabalho ou a sua fruição do mundo; é a própria desordem imprimindo-se [...] de gravidade irrecusável.”

3.3. A vivência de si mesmo como Outro: a ironia profunda subjacente ao texto - a crítica literária.

“Lange lag ich in undeutlichen Gedanken da, bis mir wieder das Mädchen einfiel, das so schön und jugendfrisch war, so süsse, gute, reine Augen hatte.” (DS: 76), afirma o “eu” narrador, tomado pelo desânimo decorrente da consciência de se saber dividido entre *animus* e *anima*, entre espírito e alma, cuja dialética interior ele conhece tão bem, e a qual acaba por se transformar numa dialética de *Thanatos* e *Eros*: *Eros*, esse impulso para o *Outro*, gerador da *obra*, esse princípio comum a todo o ser, condicionante da nossa consciência, enquanto relação ambígua entre *animus* e *anima*, de que resulta a tensão que leva o autor a refugiar-se na natureza, na escrita, e que o leva a criar num movimento de fuga para a frente, o que, aliás, faz dele um autor moderno.

Incompreendido na sua época, quer pela crítica literária, quer pelo público leitor, Walser, cujo vulto se distingue perfeitamente por entre a massa de autores seus contemporâneos, representa, frequentemente, nas situações dialogais / monológicas com que nos deparamos ao longo da leitura das suas obras, a discrepância existente entre “Selbst- und Fremdbild” (Ehbauer, 1978: 161), em que a auto-ironia “als ironische Abwehr verstanden werden muss”, já que Walser tem consciência de *caminhar* à frente da grande maioria dos autores seus contemporâneos, como se pode ver pelos exemplos retirados por nós de *Der Spaziergang* que passamos a citar:

“Können Sie schwören, dass dies das weitestverbreitete Buch des Jahres ist?”

“Ohne Zweifel.”

“Können Sie behaupten, dass dies das Buch ist, das man gelesen haben muss?”

“Unbedingt.”

“Ist das Buch wirklich auch gut?” (DS: 11)¹³³

No diálogo / monólogo que mantem com a figura do vendedor de livros, Walser deixa, ironicamente¹³⁴, transparecer o seu cepticismo face aos critérios de avaliação crítica das obras literárias, pela repetição perifrástica da questão relativa à qualidade do livro - o ser o mais divulgado, será que significa ser aquele que se deve ler? Parece óbvio ser “não” a resposta subentendida -, o poder cáustico da palavra auch, na última frase do excerto supracitado, sublinhando aquilo que, no parecer implícito do “eu” narrador, menos é tido em consideração na apreciação de um livro, isto é a sua qualidade, questão, aliás, logo posta em realce pelo tom de paródia¹³⁵ com que, de uma forma aparentemente pomposa e séria, ele indaga junto do vendedor qual é “das Gediegenste und Ernsthafteste und damit [...] das Meistgelesene und am raschesten Annerkannte und Gekaufte kennen- und augenblicklich schätzenlernen?” (*ibid.*: 10), pois quem melhor do que ele, vendedor de livros, poderá saber qual a obra que goza de maior apreço junto do público leitor e “bei der gefürchteten und daher ohne Zweifel auch umschmeichelten Kritik” (*ibid.*).

O sarcasmo subjacente ao tom hiperbolicamente eufemístico deste suposto ‘ditirambo’ da grande ‘feira’ do livro, deixa claramente ver não ter sido nunca ‘pacífica’ a relação do autor com a crítica literária¹³⁶ e o mercado do livro da sua

¹³³ Sublinhado meu.

¹³⁴ Cf. Roland Barthes (1980), *S/Z*, Lisboa, p. 40: “o código irónico é, em princípio, uma citação explícita de outrem; mas a ironia desempenha o papel de um edital e, por isso, destrói a polivalência que se poderia esperar de um discurso citacional.”

¹³⁵ Cf. Roland Barthes, *S/Z*, Lisboa, 1980. Segundo este autor, a paródia é “conduzida em nome de um sujeito que põe o seu imaginário na distância que finge ter em relação à linguagem dos outros e se constitui assim, com muito mais segurança, como sujeito do discurso.” (*ibid.*: 40). Christopher Middleton (1978), “Notizen eines Walsers-Übersetzers”, in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, p. 33: “Wenn Karikatur die Sprache beseelt, ist das Ergebnis natürlich Parodie.”

¹³⁶ Cf. DS, p. 24.

época¹³⁷, em que, de ânimo leve e sem sombra de dúvidas, se jura e afirma que um determinado livro é de leitura imprescindível.

Robert Walser tem consciência de ser um escritor *à margem*, de ser considerado por muitos um *falhado*, o que o faz sentir, por um lado, agastado e que, por outro lado, lhe oferece a liberdade e solidão necessárias para criar. Na passagem abaixo citada, é, de certo modo, evidente esse sentimento de injustiça literária de que é alvo, quando se auto-qualifica de ‘*erfolgloser*’, pois ajudam-no, não porque a sua obra apresente qualidade ou interesse, mas por ainda existirem no mundo *almas caridosas*:

Reiben Sie sich nur immer vor Vergnügen die Hände, und seien Sie froh, dass einige edle, lebenswürdige Wohltäterinnen, durch den erhabenen Gedanken bewogen, dass Leid eindämmen schön und Not lindern gut sei, daran dachten, dass ein armer und erfolgloser Dichter (denn nicht wahr, das sind Sie doch?) der Unterstützung bedürfe. (DS: 13)¹³⁸

Para com o leitor, já a posição é um pouco diferente. Walser está ciente de ter um público leitor. Ele sabe que é em função do *Outro* que ele existe como escritor e poeta, como *corpo*, no sentido barthesiano do termo¹³⁹.

¹³⁷ Cf. Robert Mächler (1978), *Das Leben Robert Walsers*, p. 104, sobre o período em que Walser viveu, *passeou e escreveu* em Biel: “Der Erfolg auf dem Büchermarkt blieb unbefriedigend, woran zum Teil die Kriegszeit schuld war. Von vereinzelten unfreundlichen Urteilen blieb Robert Walser auch in diesen Jahren nicht verschont.”

¹³⁸ Sublinhado meu.

¹³⁹ Cf. Ann Jefferson (1989), “Bakhtin and cultural theory” in Ken Hirschkop/David Shepherd, *Bakhtin and cultural theory*, Manchester, Manchester University Press, p. 170: “Like Sartre, Barthes is exquisitely sensitive to the hold that the Other has over the subject through his ability to represent the body of the subject. As he says in *Roland Barthes*: ‘you are the only one who can never see yourself except as an image...: even and especially for your body, you are condemned to the repertoire that lies in the hands of the Other.’”, isto é, como defende Jauss “literature and art only obtain a history that has the character of a process when the succession of works is mediated not only through the producing subject but also through the consuming subject - through the interaction of author and public” (*apud* Shepherd, 1989: 102).

No seu ensaio "'Ein schamhaft-stolzer Klang' - über Verwandtschaftliches bei Robert Walser und Peter Bichsel", Ruth Huber defende ser a escrita de Walser "immer im doppelten Sinne dialogisch" (1994: 151). Ela é, simultaneamente, um diálogo constante com a linguagem e um diálogo com o leitor. De facto, concordo com esta autora, quando afirma que o leitor é integrado no processo da escrita "und ist ein textstrukturierendes Element" (*ibid.*: 152) a que se misturam vozes interiores que, de forma crítica e sarcástica, se imiscuem, elas também, no processo de criação literária, e que, muitas vezes, fazem eco da posição crítica de Walser no que respeita às correntes quer literárias, quer de crítica literária. No excerto seguinte de *Der Spaziergang*, o recurso, mais uma vez, a um vocabulário de inspiração bélica põe a descoberto a 'inimizade' e 'desconfiança' com que Walser olha a crítica que *vive*, sobretudo, do 'assassinato' da obra e 'aniquilamento pelo desespero' do seu autor, posto em causa de forma 'injustificadamente' cruel:

Auch Schriftsteller treffen oft, wie Generäle, langwierige Vorbereitungen, ehe sie zum Angriff zu schreiten und eine Schlacht zu wagen, oder mit andern Worten ein Machwerk oder Buch auf den Büchermarkt schleudern, was herausfordernd wirkt und mitunter zu gewaltigen Gegenangriffen mächtig reizt. Bücher locken Besprechungen hervor, und diese fallen manchmal so grimmig aus, dass das Buch sterben und der Verfasser verzweifeln muss!" (DS: 27)¹⁴⁰

A projecção da relação narrador-leitor ao longo da narrativa serve para lembrar, à maneira, quase diria, de *leitmotiv*, o conceito walseriano de obra literária que se distingue por uma defesa da liberdade de criação, por um profundo desejo de libertação do espartilho das correntes literárias e da crítica. O escritor, além de *escriba* é um laborioso fabricante/inventor¹⁴¹ de frases:

¹⁴⁰ Sublinhado meu.

¹⁴¹ Como diz Husserl na sua obra *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, "Das Eigene der Phantasie ist ihre Beliebigkeit. Und daher ideal gesprochen ihre unbedingte Willkürlichkeit." (*apud* Iser, 1993: 21).

Indem du dir, lieber, gewogener Leser, die Mühe nimmst, sorgfältig mit dem Schreiber und Erfinder dieser Zeilen vorwärts in die helle, freundliche Morgenwelt hinauszumarschieren, nicht eilig, sondern vielmehr ganz behaglich, sachlich, glatt, bedächtig und ruhig, [...]” (DS: 15)¹⁴²

Como frisa Marit Hofmann, “Seine anmassende Haltung dem Leser gegenüber ist zu entschuldigen, wenn man in ihr den Versuch sieht, den Leser aufzurütteln” (1996: 456). Walser tenta, assim, espicaçar o leitor, isto é, “ihn durch Denkanstöße zu bereichern und ihm gleichzeitig mit sprachspielerischen Einfällen Vergnügen zu bereiten” (*ibid.*). A ‘provocação’ ao leitor deve ser entendida como um contributo para a liberdade criativa. Quando em *Hamlet-Essay*, o “eu” narrador se mostra convencido da “Moral in der Biegsamkeit und vom Biegsamen in der Moral” (VP 5: 224), uma moral “die [...] sich unseren Spielen, dem Spiel des Lebens anbequemt, anpasst” (*ibid.*), pois só aqueles “die gern spielen, eine wahrhaftige Verantwortlichkeit besitzen” (*ibid.*). Partilho, também, da opinião de Marit Hofmann, quando afirma poder reconhecer-se neste texto traços do ideário literário do autor: “Damit nutzt Walser die Möglichkeit, die eigenen poetologischen Prinzipien auf die Inhaltsebene zu übertragen, auch dazu, sie zu legitimieren.” (1996: 456), diz a autora.

Também no excerto que a seguir citamos, é possível notar, esse quase despeito sarcástico pela impunidade com que os críticos muitas vezes des(cons)troem a obra literária, que provoca no leitor uma reacção de identificação irónica, no sentido em que este conceito é por Jauss¹⁴³ definido na sua obra *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Duas são, a nosso ver, as ‘palavras-mestras’ nesta passagem,

¹⁴² Sublinhado meu.

¹⁴³ Cf. Hans Robert Jauss (1991), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M., p. 283: “Unter ironischen Identifikation soll eine Ebene ästhetischer Rezeption verstanden werden, auf der der Zuschauer oder Leser eine erwartbare Identifikation nur vorgezeichnet wird, um sie hemach zu ironisieren oder überhaupt zu verweigern”.

sobre as quais recai todo o peso da ironia walseriana e que foram por nós sublinhadas:

Es wäre nicht schön, wenn ich andere schonungslos kritisieren, mich selber aber nur ganz zart anfassen [...]. Ein Kritiker, der es so macht, ist nicht der wahre, und Schriftsteller sollen mit der Schriftstellerei keinen Missbrauch treiben. Ich hoffe, dass dieser Satz allgemein gefällt, Genugtuung erweckt und warmen Beifall findet. (DS: 17-18)¹⁴⁴

Ainda noutra passagem, reveladora, aliás de uma certa amargura e azedume face a uma crítica que se arroga o direito ao cultivo da destruição sistemática do *diferente*, pode ler-se:

Das lebhafte Interesse für die schöne Literatur ist überaus spärlich vertreten, und die schonungslose Kritik, die jedermann an unsereins Werken glaubt üben und pflegen zu dürfen, bildet eine weitere starke Ursache der Schädigung und hemmt wie ein Hemmschuh die Verwirklichung irgendeines bescheidenen Wohlstandes. (*ibid.*: 49)¹⁴⁵

Além da crítica literária, encontramos, subjacente ao texto, informação bastante sobre a sua própria concepção de criação literária, a que o tom irónico e algo feérico da *mise en abîme*¹⁴⁶, vem, no exemplo que se segue, dar um certo tom de *ligeireza* à atitude autoreflexiva pela qual o autor expõe a sua *visão*, bem mais profunda e filosófica, da questão. A concepção da *escrita enquanto movimento*, que encontramos em muitos dos textos de Walser que têm por tema o *passeio*, “hat eine die Poetologie stützende Funktion - ebenso das ‘unartige’ Verhalten der

¹⁴⁴ Sublinhado meu.

¹⁴⁵ Sublinhado meu. É, creio, clara aqui a presença de um certo azedume pela consciência de ser um autor incompreendido, por demasiado moderno para a sua época, subentendendo-se considerar o autor o papel da crítica castrador e destruidor de toda a obra que, em pleno acto criativo, tenta questionar os fins iminentemente estéticos e esteticistas da produção literária.

¹⁴⁶ Como refere Christoph Bungartz em *Zurückweichend vorwärtsschreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa*. “Das [...] Durchbrechen einer auf Beschreibung, auf Anschaulichkeit und Präsentation angelegten Erzählweise, [...], lässt sich sehr wohl als ironisch-indirekte Spitze gegen bestimmte Konventionen fassen.” (1988: 88).

Erzählerfigur oder des Protagonisten, das dem Bruch mit literarischen Konventionen entspricht.” (Hofmann, 1996: 456).

O tom irónico encontra-se logo na forma como o “eu” narrador designa o *Outro*, *er*, ‘der Herr Verfasser’ que em *paga* da sua extenuação física e criadora, espera ver a sua fome apaziguada pela boa vontade de algumas pessoas, como *Frau Aebi*. Logo de início, Walser mostra-se consciente da sua posição de *Aussenseiter*, dependente, muitas vezes, da *Boa Vontade* alheia. Mas até poder saciar a sua fome, Walser terá ainda de *caminhar* mais um pouco, de *escrever* mais algumas linhas. É de realçar aqui que o motivo da *fome* vem, normalmente, interromper “was als Bewegung prinzipiell endlos ist” (Bungartz, 1988: 100)¹⁴⁷.

O “eu” narrador interrompe a sua *marcha*, pois a fome leva-o a pensar no almoço que o espera em casa de *Frau Aebi* e, assim, descansa um pouco da fadiga física e criativa. Como nos diz Guido Stefani em *Der Spaziergänger, Untersuchungen zu Robert Walser*, “Beim Spazieren sind die Bewegungen des Denkens und des Gehens, sich wechselseitig anstossend, ineinander verschränkt.” (1985: 36), movimentos apenas cortados pela necessidade de satisfazer o apetite ou a sede:

Gegen halb ein Uhr wird ja dann der Herr Verfasser bekanntermassen, zum Lohn für seine vielfachen Strapazen, im Palazzo oder -haus der Frau Aebi essen, schwelgen und speisen. Bis dahin wird er indessen noch eine beträchtliche Strecke Weges zurückzulegen und noch manche Zeile zu schreiben haben. Aber man weiss ja zur Genüge, dass er ebensogern spaziert als schreibt; letzteres allerdings vielleicht um eine Nuance weniger gern als ersteres. (DS: 21-22)¹⁴⁸

¹⁴⁷ “Im Motiv des Verzehrens wird zwar das Einzelne in seiner Eigenständigkeit negiert, für das Erzählen selbst aber, um in der Metaphorik zu bleiben, ist nur eine vorübergehende Sättigung erreicht”, afirma este estudioso da obra de Walser (*ibid.*).

¹⁴⁸ Sublinhado meu.

A situação de diálogo / monólogo com o inspector das Finanças que interpela o nosso *Herr Verfasser* com a exclamação recriminativa “Man sieht Sie aber immer spazieren!” (DS: 50), transforma-se num verdadeiro discurso de defesa do passeio como *instrumento* de criação, tão importante para o seu trabalho de escritor como o cinzel o é para o escultor.

Perante o leitor, esse duplo do escritor, essa espécie de derivado do *eu*, Walser assume, como já aqui referi, uma atitude a um tempo cúmplice e arrogante. Ele descobre esse *Outro* que há em si mesmo, por analogia com o *eu*. O *Outro* constitui-se de forma análoga àquela pela qual a consciência constitui o *eu* passado por rememoração, isto é, o *eu* constitui, na sua própria esfera, um *outro eu* como *outro*. Em *Cartesianische Meditationen*, Husserl escreve que “do ponto de vista fenomenológico, o outro é uma modificação do *meu*¹⁴⁹ eu, que, por seu lado, adquire este carácter de ser *meu*¹⁵⁰ graças ao acasalamento necessário que os opõe” (*apud* Christoff, 1966: 85). Estamos, assim, na esfera do intencional, essa transcendência na imanência que se manifesta na consciência pura mas se distingue do seu fluxo imanente real, no sentido psíquico do termo¹⁵¹.

O *outro* é constituído num emparelhamento analógico, desenvolvendo-se contemporaneamente à constituição do próprio *eu* psicofísico, da corporeidade do *mesmo*. A linguagem é esse terreno em que se efectua o encontro do *eu* com *outrem*. Assim, o *eu* encontra-se situado, antes de mais, num mundo intersubjectivo. A recusa de comunicar, *schweigen*¹⁵², é ainda comunicação.

¹⁴⁹ Itálico do autor.

¹⁵⁰ Itálico do autor.

¹⁵¹ Cf. Roman Ingarden (1973), *A Obra de Arte Literária*, Lisboa.

¹⁵² De lembrar, neste ponto, que ao reduzir-se ao silêncio depois de transferido para Herisau, Walser mais não faz que comunicar-nos a sua decisão de pôr termo ao seu *desassossego de alma*. “In der Anstalt habe ich die Ruhe, die ich brauche”, declara ele a Carl Seelig em Janeiro de 1943, durante um passeio que ambos dão a Rorschach (1977: 44).

Mas mesmo o silêncio é comunicação na medida em que só perante o outrem é que “o meu corpo está aí, não apenas com o ponto de vista que eu sou, mas como “um ponto de vista sobre que se tomam pontos de vista que eu nunca poderei tomar”, como defende Jean-Paul Sartre (*apud* Descamps, 1977: 186). Consciente de se doar, dentro dos limites da linguagem, a *outrem* pelo acto da escrita, Walser sabe também que só pode dar-se na medida em que o *outro* aceita ser receptor / leitor. Isso explica a sua busca, mesmo que disfarçada pela ironia, de indulgência /reconhecimento junto do público leitor:

Dem Ausdruck ‘Trottel’ versage selbst ich den Beifall. Ich missbillige das grobe Wort und bitte dem Leser deswegen um Entschuldigung. Da ich mich bereits mehrmals entschuldigen musste, so habe ich im höfflichen Um-Verzeihung-Bitten schon eine gewisse Übung erlangt. (DS: 61)¹⁵³

E como já referimos, noutro ponto deste estudo, o autor aproveita também para dar algumas indicações de leitura ao explicar o recurso a certos meios estilísticos, como é o caso da repetição, a que Walser faz menção na passagem seguinte de *Der Spaziergang*:

Der ernsthafte Schriftsteller fühlt sich nicht berufen, Anhäufungen des Stofflichen zu besorgen, nervöser Gier behender Diener zu sein, und er fürchtet sich folgerichtigerweise nicht vor einigen natürlichen Wiederholungen, obgleich er sich selbstverständlich stets Mühe gibt, zu viele Ähnlichkeiten fleissig zu verhüten. (DS: 74).

Não será por demais sublinhar aqui, mais uma vez, a relevância de que se reveste, na obra de Walser, a ironia. “Die Frage nach Reden und Schweigen” (Bungartz, 1988: 193), que possui uma função constitutiva “für die eigentümliche Gegenläufigkeit des literarischen Verfahrens” (*ibid.*) e que assenta num princípio estrutural: a ironia, que percorre “das Endliche in Richtung auf das Unendliche”

¹⁵³ Sublinhado meu.

(*ibid.*: 200). Terminaria este ponto da minha análise com as palavras, que creio pertinentes, de John Christopher Middleton, no seu ensaio sobre Walser *Der Herr Niemand*:

In Der Spaziergang [...] schenkt die Maske des ‘Berichterstatters’ seiner Vorstellungskraft genau die Freiheit der Einstellung, die gebraucht wird, um aus den alltäglichsten Begegnungen mit Wesen und Dingen einzigartige Inbilder persönlicher Wirklichkeit zu erschaffen, heiter oder schreckenerregend, aber immer authentisch” (1978: 27).

3.4. Estratégias de leitura: o leitor implícito.

Gonçalo Vilas-Boas, no subcapítulo 2.1., “A obra literária como comunicação”, da sua tese de doutoramento *A trilogia de Wolfgang Koeppen, um discurso de Resistência*, resume de forma sucinta e lapidar o acto de concretização do texto na leitura, ao dizer que “o autor ‘constitui’, o leitor ‘reconstitui’” (1987: 66) pela transferência “de uma percepção de *um* para a de um *outro*”¹⁵⁴ (*ibid.*).

A obra, enquanto movimento sem regresso do *Mesmo* para o *Outro*, é uma aposta a fundo perdido, já que ela representa o “ser para-aquilo-que-é-depois-de-mim” (Lévinas, 1997: 233), é o que Lévinas designa por *λειτουργία*¹⁵⁵ (liturgia), termo pelo qual os antigos gregos designavam o trabalho da criação, que exige, por conseguinte, uma generosidade radical do *Mesmo* que, nela, se movimenta em direcção ao *Outro* e que pressupõe, segundo Lévinas, uma atitude de *ingratidão*¹⁵⁶ por parte do *Outro*, pois ela é, antes de tudo, “o ser-para-lá-da-minha-morte” (Lévinas,

¹⁵⁴ Itálico meu.

¹⁵⁵ Cf. Emmanuel Lévinas (1997), *Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger*, Lisboa, p. 230-233.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 232.

1997: 232), fruto de uma “escatologia sem esperança para si ou libertação relativamente ao meu tempo” (*ibid.*).

Considerando o que já disse no ponto anterior deste estudo, Walser, pela atitude de amena mordacidade que assume face ao leitor *possível*, mostra ter renunciado, não sem alguma mágoa, a ser contemporâneo do triunfo da sua obra, pois tem noção clara que ao criá-la ele está, antes de mais, a visar um mundo já sem si. É óbvio, que, ao inserir remosques, pedidos de desculpa, confidências e críticas nas suas *interpelações ao leitor*¹⁵⁷, Walser visa o leitor *possível* dos seus textos e não um leitor *ideal*. Este último está presente em todos os seus textos de forma implícita, esse é o seu *alter ego*, a sua imagem no espelho, e de forma quase explícita, encontra-se, ainda, nos inúmeros textos que escreveu sobre outros autores, nomeadamente, clássicos e românticos alemães, em que transparece não só a sua concepção de *obra literária*, como também a sua concepção de um *leitor modelo*¹⁵⁸, conceito que Umberto Eco desenvolve na sua obra *Leitura do texto literário*.

Segundo este ponto de vista “um texto é emitido para que alguém o actualize - mesmo quando não se espera (ou não se deseja) que esse alguém exista concreta e empiricamente.”, o que significa, pois, “conduzir o texto de forma a construí-lo.” (*ibid.* 59), isto é, de forma a criar esse mesmo Leitor-Modelo.

Toda a obra postula, assim, a cooperação do leitor como condição própria da sua actualização. O leitor é suposto complementar o texto e “jede Besetzung der Differenz” (Iser, 1993: 410), por ele conseguida, transforma-se num suplemento e, como refere Derrida, “diese Zutat bleibt flottierend, weil sie die Funktion der

¹⁵⁷ Cf. Rothemann, Sabine (1994), “Der Gang des Gehens und Schreibens. Zum Problem der Wahrnehmung und Welterfahrung bei Robert Walser”, in Hans Joachim Piechotta, *et al.* (Hrsg.), *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 1, Opladen, p. 480-483.

¹⁵⁸ Cf. Aguiar e Silva (1983), *Teoria da Literatura*, Coimbra, 304-313.

Stellvertretung, der Supplementierung eines Mangels auf seiten des Signifikats erfüllt” (*apud* Iser, 1993: 410).

Claro que, como escreve Gonçalo Vilas-Boas “Quanto mais ‘autoritário’ for o autor abstracto, menos espaço livre será dado ao leitor implícito.” (Vilas-Boas, 1987: 90). Para Iser, “Der implizite Leser meint den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie m glicher Leser” (Iser, 1972: 8). A actividade do leitor, segundo este autor, consiste em, a partir do seu próprio horizonte, constituir a outra dimensão do texto literário.¹⁵⁹

O leitor implícito é, assim, uma instância anterior   própria leitura, podendo o leitor real influenciar o leitor implícito através do autor real, quando este repercute nas suas obras a recepção que o público e crítica fazem dos seus textos. Walser, como já vimos, faz eco nas suas obras da opinião da crítica, socorrendo-se, para o efeito, da ironia.   óbvio também que, pelo menos, aparentemente, Walser se limita a fazer pequenos remos aos comentários dos críticos, não modificando, em nada, o seu estilo. Bem pelo contrário, diria mesmo que, cada vez mais, ele se afasta da opinião da crítica, fechando-se no seu próprio *labirinto linguístico*.

Iser defende, em consonância com a teoria ingardeniana, que o texto literário só se concretiza no processo da leitura.¹⁶⁰, isto é, “die Bedeutung literarischer Text [wird] erst im Lesevorgang generiert” (Müller, 1997: 188). Cabe, pois, ao leitor reconstituir o texto, preenchendo as *Unbestimmtheitsstellen*, já que os objectos nos aparecem representados na obra literária apenas nos seus aspectos

¹⁵⁹ Cf. Wolfgang Iser (1976), *Der Akt des Lesens*, München, p. 246: “Die Aspekthafigkeit des Textes impliziert [...] nicht nur einen Sinnhorizont, sondern ebenso einen Leserblickpunkt, der vom realen Leser bezogen werden muss, damit der entfaltete Sinnhorizont auf das Subjekt zurückwirken kann. Sinnkonstitution und Konstituierung des lesenden Subjekts sind zwei in der Aspekthafigkeit des Textes miteinander verspannte Operationen”.

¹⁶⁰ Cf. Roman Ingarden (1973), *A obra de arte literária*, Lisboa,   63, p. 368-375.

esquematizados¹⁶¹. Durante a leitura, cabe ao leitor preencher os esquemas predeterminados dos aspectos objectivos projectados pelas frases com elementos retirados por ele dos conteúdos de aspectos concretos vividos.¹⁶²

Os aspectos esquematizados numa obra literária são, assim, concretizados e actualizados no acto da leitura, *completando* o leitor as objectividades apresentadas, baseando-se nos aspectos por ele *vividos*. A este “preenchimento vertical” (Vilas-Boas, 1987: 96) dos pontos de indeterminação, junta-se “o preenchimento horizontal” (*ibid.*) das *Leerstellen*¹⁶³, isto é, “além da ‘Komplettierungsnotwendigkeit’ dos pontos de indeterminação, deve haver uma ‘Kombinationsnotwendigkeit’ dos pontos de indeterminação” (*ibid.*). Assim, e ainda segundo Vilas-Boas,

“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.” (*ibid.*: 97).

Como referi noutra passagem deste estudo¹⁶⁴, em que faço uma breve análise da figura de *Herr Dünn*, o leitor não só sente essa necessidade de *completar* o texto, como também, na actualização que faz, ele é *guiado* pelos aspectos esquematizados

¹⁶¹ *Idem*, § 42, p. 288 -296.

¹⁶² Cf. Wolfgang Iser (1976), *Der Akt des Lesens*, München, pg. 177: “Die vereinte Anstrengung des Autors und des Lesers lässt das konkrete und imaginäre Objekt entstehen, das das Werk des Geistes ist. Kunst gibt es nur für und durch den anderen.”

¹⁶³ Cf. Jürgen E. Müller, (1997), “Literaturwissenschaftliche Rezeptions- und Handlungstheorien”, in K.-M. Bogdal (Hrsg.) *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen, 188-189: “Leerstellen - und damit die Unbestimmtheit von Texten - erweisen sich für Iser als grundlegende Faktoren des Rezeptionsprozesses. Sie bedeuten einen Steuerungsmechanismus, der dem Leser keineswegs völlige Freiheit in deren Besetzung durch eigene Projektionen lässt, sondern in der Struktur des Textes ist bis zu einem gewissen Grad auch deren Füllung vorgezeichnet”.

¹⁶⁴ Cf. *supra*, p. 27-29.

“à disposição”¹⁶⁵ nas particularidades dos conteúdos intencionais das frases, isto é, no *modo de parecer* do objecto. Esse *modo de parecer*, em conjugação com figuras como a metáfora, a imagem e a metonímia, as qualidades fónico-linguísticas do texto e os correlatos intencionais das frases, deixa, assim, pela sua concretização através da leitura, de ser uma mera potencialidade.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Cf. Roman Ingarden (1973), *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, p. 190.

¹⁶⁶ Cf. obra supracitada, § 41.

4. Deambulações: relação consciência-mundo.

4.1. Através da linguagem

“Zuweilen ging sein Denken in ein Dichten Träumen,
Phantasieren, sozusagen in ein Tanzen und Musizieren
über. Dieser Verschiebung brachte ihm hohen Genuss.
In Gedanken war er oft ein Sänger, Tänzer, Redner,
General oder Musiker oder oft auch ganz einfach nur ein
Anbeter von schönen Frauen.” (*Der Student*, GW, 2: 302).

“Die Girlande ist in der Tat das Bild seiner Sätze” (Benjamin, 1978: 128), são as palavras com que Walter Benjamin caracteriza a forma como Walser constrói as suas frases, a forma como ele entretece as palavras. Definição simples, se bem que metafórica, penso que resume de forma perfeita a relação de Walser para com a linguagem, sendo a sua correcção confirmada pelo texto *Der Spaziergang*.

A poesia, dizia Vitor Hugo, “é o que há de íntimo em tudo” (*apud* Cohen, 1976: 220), sendo, por isso, a frase poética objectivamente falsa, mas subjectivamente verdadeira, como diz Jean Cohen (*ibid.*), o que se aplica perfeitamente a essa dança de significantes, mais que de significados, que constitui a escrita walseriana, em que é possível constatar, como já foi referido noutra passagem deste trabalho, uma constante violação do código da linguagem normal. Muitas partes de *Der Spaziergang* são, na realidade, verdadeiros trechos de prosa poética¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Em minha opinião, há trechos de prosa de Walser, em que a linguagem poética está muito mais presente do que em muitos dos seus poemas. Não tendo, todavia, este trabalho por objectivo a análise da obra poética de Walser, não irei aqui tentar justificar esta opinião, apenas acrescentaria que as dificuldades de tradução da obra de Walser advêm exactamente do facto de, nela, *não ser a coisa pintada, mas sim o efeito que ela produz*, parafraseando Mallarmé (*apud* Cohen, 1976: 220).

Walser incute movimento à linguagem, faz as palavras dançarem ao som da sua própria música.

O “eu” narrador deambula através da Natureza, o escritor fá-lo sobre a folha de papel, “Et la petite prose est alors pour Walser le genre qui ramène le monde aux dimensions de l’idylle, de l’image, un genre lié à la promenade encore, [...], par le phénomène de la répétition, puisque la promenade comme la petite prose sont vouées au recommencement.” (Pelletier, 1996: 168). Agarrar o instante mesmo do acto da enunciação, eis o cerne e único objectivo da obra de Walser, que entra, assim, no panteão dos autores modernos ao realizar uma escrita eminentemente autoreferencial no presente, de acordo com a definição barthesiana de modernidade: “Dans l’écrire de la modernité, le sujet se constitue comme immédiatement contemporain de l’écriture, s’effectuant et s’affectant par elle.” (*apud* Pelletier, 1996: 174)¹⁶⁸.

O *passeio* transforma-se, às mãos de Walser, em metáfora e modelo de uma prática moderna da escrita: “la promenade écrite ou l’écriture de la promenade prend [...] le pas sur la promenade décrite.” (Favereau, 2006). Quanto às suas experiências no campo da linguagem, creio podermos-nos referir a elas, como autênticas coreografias para as palavras/notas que vão brotando, enquanto sentado à sua secretária/piano¹⁶⁹:

ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken. Indem ich mich zu

¹⁶⁸ Cf. Susanne Andres (1997), *Walsers arabeskes Schreiben*, Göttingen, p. 59:

Da die Bedeutungen der Worte zerfallen, können sie keine Handlungsmomente fixieren. Der Dichter ist nicht mehr in der Lage, die einzelnen Momente des Geschehens nach Kriterien wie Logik, Zeit Einheitlichkeit, formale Geschlossenheit und Stringenz der Handlungsführung zu einem Gesamten zu strukturieren.

¹⁶⁹ Comparação retirada do próprio texto walseriano: “Ungern genug setze ich mich an den Schreibtisch, um Klavier zu spielen, [...]” (VP, 5: 426).

erweitern wünschte und diesem Wunsch das Dasein gönnte,
missbilligte man mich möglicherweise da und dort. Immer wird
Kritik Bemühungen begleiten. (*Meine Bemühungen*, VP, 5: 431-432).

4.1.1. A riqueza e a musicalidade das palavras.

Still sass ein Leiser für sich, da trat ein
Lauter auf, dem der Leise die Lautheit
schon von weitem ansah. Laute wirken
mit dem blossen Aussehen laut.
(*Eine Ohrfeige und Sonstiges*, GW, 3: 389)

Um dos aspectos mais interessantes na obra de Walser é a questão da musicalidade da linguagem¹⁷⁰. A sensibilidade acústica de Walser para os sons que o rodeiam, para a confusão de vozes da sua época, é, como refere Peter Utz, “die Rückseite jener ‘Geschwätzigkeit’ [...], die Walser seit Benjamin nachgesagt wird.” (1998: 13).

Walser tem essa capacidade / sensibilidade única de captar o espaço acústico, um espaço eminentemente imaginário, pois não é abrangido pelo ângulo da nossa visão. Trata-se de um espaço aberto, estruturado a nível acústico, que Walser nos quer transmitir, socorrendo-se, para isso, da musicalidade das palavras, dos efeitos acústicos da linguagem, que mais não é, segundo Utz, que uma “Verwandlungsform des Tanzes” (*ibid.*: 31).

Relativamente à relação intrínseca, na obra walseriana, entre capacidade de captação de sons e oralidade, a que já fiz, por várias vezes referência neste estudo,

¹⁷⁰ De forma a captar de forma inequívoca toda a dimensão acústica da linguagem de Walser, cremos interessante ouvir o texto *Der Spaziergang* dito pelo actor suíço alemão Fritz Lichtenhahn, editado em CD pela Hörbuch Hamburg, 2000. Cf. também Roman Ingarden (1973), *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, Cap. IV, “O estrato das formações fónico-linguísticas”.

ela oferece a Walser uma liberdade estético-musical que Peter Utz resume de maneira concisa na fórmula “Der Tanz des Raums und der Tanz im Raum”¹⁷¹, já que a *Sprachklang* é, ela mesma, uma forma modificada de dança. À sua secretária, Walser não pára de coreografar as palavras de acordo com o som que elas próprias produzem quando pronunciadas. O movimento dos seus textos inspira-se na dança, “was jene autoreflexiven Äusserungen verdeutlichen, die diese Bewegung als ‘Tanz’ thematisieren.” (*ibid.*: 424).

Creio correcto o ponto de vista de Peter Utz, segundo o qual a oralidade walseriana se ficaria a dever à sua sensibilidade acústica, não só para a confusão de vozes do seu tempo, como já atrás foi dito, como também para o silêncio, “für falsche Untertöne der Sprache ebenso wie für ihre Musikalität.” (*ibid.*: 243).

Interessante notar aqui que é, exactamente, a nível do *Sprachklang*, da musicalidade específica do suíço alemão, bem como no tocante a uma certa identidade cultural desse país *acantonado* que é a Suíça natal de Walser, que se pode afirmar ser Walser, sem sombra de dúvida, um escritor suíço. De facto, embora sendo um grande conhecedor do “Hochdeutsch”, Walser nunca irá renunciar ao uso da sua língua de infância, o *Schwyzerdütsch*, onde predominam os diminutivos, onde tudo é *pequeno*, mesmo os bons-dias: *Griiiz!* É, em parte, essa tensão constante, entre o alemão da escrita (Schriftdeutsch) e o dialecto suíço que serve de inspiração para essa linguagem cheia de neologismos, adjectivos substantivados, para essa linguagem, por vezes quase inventada, que tão difícil torna a tradução¹⁷². Este recurso às nuances linguísticas do dialecto suíço é ele também possível graças à hipersensibilidade acústica de Walser: “ohne akustische Sensibilität keine Mündlichkeit in Walsers Schrift, und ohne stimmhaftes Schreiben kein offenes Ohr

¹⁷¹ Cf. Peter Utz (1998), *Tanz auf den Rändern Robert Walsers “Jetztzeitstil”*, Frankfurt a.M., p. 30.

¹⁷² Cf. Roman Ingarden (1973), *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, § 13, p. 74: “O facto de as formações e características fónico-linguísticas terem ‘voz própria’ n[est]a polifonia tem a sua melhor prova na modificação radical que toda a obra sofre quando é traduzida para uma língua ‘estranha’”.

für die Stimmen der Aussenwelt. Ohne Ohr kein Mund, ohne Mund kein Ohr.”
(*ibid.*: 243). E, claro, para poder escutar, ele precisa de parar:

Auf diese einfache Grunderfahrung baut sich die Dialektik von Walsers akustischer Weltzuwendung, vor allem in der Berliner und Bieler Zeit. Stillstehen heisst, im Wortsinn, schweigen, um sich zu öffnen für die Geräusche der Aussenwelt. Stillstehen heisst aber auch, den Fluss des Textes unterbrechen, wodurch seine Zeitlichkeit an die Oberfläche tritt - Stillstehen als Stillstehen, Horchen als Warten. (*ibid.*: 260).

E quanto mais Walser parece *brincar* com a língua, tanto maior o recuo do significado face à exuberância do significante, tanto maior o *improviso* musical, quão mais visível a dimensão lúdica da linguagem:

Die Merkmale des musikalisch-improvisativen Schreibens [...] führt zur Loslösung vom Gegenständlichen, zur relativen Befreiung des Signifikanten und der Signifikantenketten, die als rhythmische und klanglich-melodische Parameter behandelt werden, zur Betonung des spielerisch-unverbindlichen, provisorisch-variierbaren Elements, zu schillernder Mehrdeutigkeit und zum Wuchern des Ornamentalen”. (Huber, 1994: 146).

São pois os matizes periféricos da significação e do timbre emocional que ressaltam, dissimulando o peso semântico da palavra. Esses matizes não constituem um dado habitual da língua quotidiana, e devido a isso não são sentidos como os atributos necessários deste ou daquele signo, mas aderem a eles de forma quase indelével na escrita walseriana.

4.2. Através da natureza e do *mundo*: a evidência eidética.

A consciência não tem interior, está toda no aparecer do vivido, não há dentro nem fora. A evidência, ou a experiência vivida da verdade das *coisas*, define-se por uma estrutura da consciência que se preenche na apresentação actual da coisa que ela *visa*. Como afirma Husserl “tudo aquilo que se nos oferece na ‘intuição’ de maneira originária [...] deve ser simplesmente recebido para que se dê mas sem nunca ultrapassar os limites nos quais se dá então” (*apud* Schérer, 1977: 217). É na aparição evidente que o sujeito procura conhecer as *coisas* em *si*, tendo o objecto o sentido de transcendência no próprio seio da imanência do *eu*. O verdadeiro regresso às coisas, à natureza, faz-se pelo regresso aos actos onde se revela a presença intuitiva das coisas.

4.2.1. A crítica social: o nobre e o belo vs. o burguês de mau gosto.

No texto *Der Spaziergang*, Walser passa, constantemente, da descrição do ambiente de uma cidade de província, com a confusão própria de ruídos, problemas de comunicação, traduzidos nas várias situações de diálogo / monólogo, já por nós focadas no cap. 3, da incompreensão social e da angústia / infelicidade do *Aussenseiter* face à sociedade, para a beleza acolhedora da natureza, onde pode *passar*, sem receio de ser descoberto ou criticado, as suas ideias e recolher sensações que reduzirá a pontos, palavras, sobre a folha de papel / tela, por meio de uma técnica bem ao estilo *pontilhista*. Recorrendo ao contraste e à ironia, concentrando a sua atenção no detalhe, Walser vai criticar a sociedade, particularmente a burguesia citadina, o seu poder despótico, em termos, não só sociais, como estéticos, de forma, muitas vezes, avassaladora. À atitude de um *Herr Taxator*, de todos os pequenos senhores deste mundo, Walser opõe a simplicidade da gente anónima que trabalha nos campos, ao horror das “Firmeninschrift-Barbereien” (DS: 16), à importância dada ao *parecer* em detrimento do *ser* - “Zum Teufel mit der miserablen

Sucht, mehr zu scheinen, als was man ist” (*ibid.*: 17) -, aos símbolos do *progresso* económico como o automóvel (*ibid.*: 20-21), Walser contrapõe, por um lado, “die golden gefärbten, rosig angehauchten kleinen Armutshäuser” (*ibid.*: 56) e, por outro lado, a casa senhorial - “stolzen Rittersitz und Herrenhaus” (*ibid.*: 62), “die Brentano-Kapelle”¹⁷³ (*ibid.*: 68) e a “Stauffer-Haus”¹⁷⁴ (*ibid.*), símbolos do belo, do delicado, do nobre.

Se bem que Walser dê a impressão, como refere Olteanu, de colocar a pobreza no centro do seu conceito de vida, já que “befremdlicherweise bietet ihm die Armut die Garantie der absoluten Freiheit” (1978: 172), por outro lado, ele olha a aristocracia, como o oposto da falta de gosto, da falta de qualquer sentido estético e até ético da vida burguesa. “Bürgerliche Stellung und Bürgerliches Ansehen besitze ich nicht” (DS: 49), afirma o “eu” narrador. Walser considera que só reduzindo-se a um *Nada* da sociedade é que poderá disfrutar da liberdade de deambular através da natureza, da liberdade de sonhar, de mergulhar no mundo da fantasia: “Die Wanderung ist die Aktivität, mit der der ‘Mann ohne Eigenschaften’ seine Freiheit, überall und nirgendwo zu sein, darstellt.” (Olteanu, 1978: 175).

A angústia social é em Walser mais profunda do que a angústia biológica. O medo de ser avaliado pelas diferentes instâncias da sociedade é nele enorme. No texto agora em análise, o narrador manifesta uma forte angústia face à possibilidade de vir a ser sujeito a sanções por parte das finanças (cf. DS: 50), por exemplo, por passear num dia de trabalho, privilégio da classe abastada, pelo que também ele poderia ter que vir a pagar impostos. O comentário do *Monteur* recorda-nos também do poder inibidor da opinião pública.

¹⁷³ Clemens Brentano (1778-1842), poeta romântico. Entre 1902 e 1926, Walser escreve quatro textos, onde figura o nome Brentano, mas onde Walser fala mais do romantismo, movimento literário que o influenciou, e de si próprio, muitas vezes, em tom de troça, mas pouco diz sobre a vida de Brentano. Ao designar a capela com este nome, Walser quer, ao mesmo tempo, mostrar o seu apreço pelos autores românticos e o seu gosto pelo gótico flamejante.

¹⁷⁴ Com esta referência à casa real dos Stauffer, Walser mostra apreciar, também, o rigor e sobriedade de formas do românico, bem como a cultura medieval em geral.

Isso não significa que o autor não tenha amor-próprio. Bem pelo contrário, uma característica que chama a atenção de qualquer leitor cuidadoso desde o início de *Der Spaziergang* e que contribui para transformar o eu social da figura do “eu” narrador no centro de referência, é o uso repetido de uma construção do tipo “als mir Herr Professor Meili, [...], leicht begegnete” (DS: 8) em lugar da fórmula esperada “ich habe Professor Meili begegnet”. Relativamente a esta tendência algo egotista, Walser toma a distância irônica que lhe é conhecida, em especial, quando invetiva um cão e se ri, caricaturando-a, de uma certa tendência do *autor-passeante* para exagerar a importância que dá a si próprio: “Kommt dir scheinbar gänzlich unbelehrtem und unkultiviertem Burschen wirklich nicht im entferntesten in den Sinn, aufzustehen und mich mit deiner pechschwarzen Tatze zu grüssen, [...]” (*ibid.*: 65). É desta vaidade que ele nos fala também em *Das Tagesbuch*:

Ich lief in der starken Befürchtung durch die Strassen, es wäre denkbar, dass ich der Leserwelt eitel erscheinen könnte, aber wir sind ja, sobald wir irgendwo in Gesellschaft auftreten, oder Kultur treiben, ohne weiteres eitel, denn die Kultur selber ist ja gewiss nichts anderes als die Eitelkeit selber, sie muss sie sein, und wer ganz und gar darauf verzichtet, eitel zu sein, der geht verloren, oder er gibt sich preis.” (VP, 3: 110).

A cada encontro, o “eu” narrador tenta fazer alarde do seu virtuosismo. A maior parte dos discursos orais ou escritos mantidos pelo passeante correspondem ou a uma relação de conflito para com outrem (por exemplo, na carta às suas benfeitoras, em que condena a atitude caridosa face ao escritor, ou, ainda, a carta que dirige a um inimigo), ou a uma forma de conveniência, de conformidade social, que mais não faz, para assim melhor se rir, do que colar a palavra *conveniente* relativamente, por exemplo, ao entusiasmo do leitor por qualquer obra de sucesso, os propósitos lisonjeiros face à antiga actriz ou o tom suplicante quando fala com o inspector de impostos:

Qu'il s'agisse d'une *parole-masque*, se pliant aux règles du jeu social, ou au contraire directement accusatrice, elle contribue dans les deux cas à exprimer le malaise caractéristique du rapport à autrui de l'écrivain-promeneur." (Favereau, 1996: 195-6).

Ao olhos do leitor, este conflito que opõe o "eu" narrador à sociedade é apresentado como algo de evidente. O *passear* põe-no em confronto com as regras sociais, o que o obriga, a todo o momento, a ter de se justificar por levar tal forma de existência, vulgarmente classificada como inútil.

Do *passeio*, o "eu" narrador regressa a casa, ao seu quarto, sendo a maior parte dos encontros que vai tendo ao longo do mesmo um simples passar por rostos e janelas. Os seus interlocutores são normalmente idosos, mães, jovens, crianças, animais e a própria natureza em si. São pessoas normalmente marginais, não se encontrando inseridos no processo produtivo. Devido ao seu isolamento, são as funções da natureza exageradas.

Não raro, o leitor tem a impressão de o *passear* ser, antes de mais, um esperar passivo de coisas que se oferecem aos olhos de quem passeia, como se sempre ali estivessem estado.

Permanente movimento de pêndulo, o *passeio* tanto afasta o "eu" narrador para fora da solidão, como o traz de volta, sendo que só muito raramente é que Walser consegue abandonar "die braunen Wälder des Meiner-nicht-sicher-Seins"¹⁷⁵ Lapidar a afirmação de Nibbrig, segundo o qual

die Utopie der Integration ist ambivalent wie die Angst, der sie entflieht und die sie verschweigt: es ist die Angst vor der totalen Eingliederung einerseits, zum anderen die Angst von dem sozialen Abseits. Einen hohen, einen höchsten Preis für die Angstfreiheit bedeutet das Schweigen, in dem sich der

¹⁷⁵ In *Das "Tagesbuch"-Fragment von 1926* (VP, 3: 109).

Anstaltsinsasse Robert Walser für den Rest seines Lebens als stiller Bürger heimisch macht, ausgesperrt, eingesperrt” (1981: 189).

4.2.2. O *caminhar* como forma de estar no mundo.

Ohne Spazieren wäre ich tot, und mein Beruf,
den ich leidenschaftlich liebe, wäre vernichtet.
(DS: 50)

O *passeio* tem, em *Der Spaziergang* a duração de um dia, um dia que, no entanto, contém o curso de toda uma vida. Não é o *caminho*, mas sim a *marcha* que tem importância para Walser. Ele *caminha* só, lenta, mas regularmente. Não se trata de chegar, mas de *andar*, de criar. A alegria está em sentir aquilo que os outros não sentem e em deixar-se penetrar pelo *mundo* a tal ponto que tudo fica, de repente, suspenso, no silêncio: no silêncio das origens, no silêncio da escrita.

Mais que da natureza, de paisagens concretas, Walser fala-nos de um estado de alma em ressonância com o céu, a árvore, o lago, etc. As palavras surgem para apreender esse outro *real* que se adivinha, nessa busca impossível de uma revelação iminente. O seu tempo, o tempo dos seus passos e das suas palavras é um tempo suspenso, imóvel.

O passeio é uma forma de *estar no mundo*, é uma forma de *existir*, um lugar de refúgio, uma actividade solitária sem um fim determinado, que lhe proporciona uma *visão* privilegiada do mundo e lhe dá a matéria de que trata na escrita, a que tenta incutir a mesma *marcha*.

Eindrücke sind immer schon vorformulierte Wahrnehmungen,
Gesehenes und Gewordenes, die als Wahrnehmungen in der
jeweiligen Reaktivierung durch die Aktualität der Rede (wieder)

Gestalt annehmen. Als gewordener Wahrnehmungsinhalt ist daher die Gegenwärtigkeit des einzelnen Wahrnehmungsaktes ein von Eindrücken substantiell nichts Verschiedenes. Der Vorgang seiner Vergegenwärtigung in der Benennung macht Wahrnehmungen als bereits fixierte Inhalte kenntlich.
(Rothemann, 1994: 480)

Como afirma Susanne Andres, “Mit seinem Lebendigkeitskonzept der Sprache, [...], gelingt es ihm im Schreiben lediglich die aussersprachliche Wirklichkeit auszublenden und sich der reinen Illusion seines Sprachspiels hinzugeben.” (1997: 48).

A pátria de Walser é, sem dúvida, a língua alemã que ele domina com total maestria e, em cujos caminhos / meandros, Walser se deixa *perder*. As interpelações directas ao leitor, bem como o uso frequente do *pluralis concordialis* ‘wir’¹⁷⁶ põem a descoberto esse confronto constante entre a narrativa do *vivido* e o processo *actual* da escrita.

¹⁷⁶ A título de exemplo, citamos aqui um excerto de *Der Spaziergang*, onde o recurso ao pronome ‘wir’ transpõe o leitor para o momento, virtualmente presente, do acto da escrita: “Da wir von Prügel reden, sei gerade noch erwähnt und beigeflochten, wir seien der Meinung, [...]”.

5. Conclusão

Um *Nada* à procura do *Infinito* da escrita.

A maravilha do infinito no finito é uma perturbação desse apetite de luz que é o nosso desejo de perfeição. O Eu em relação com o Infinito é uma impossibilidade de parar a sua *marcha* para a frente, a impossibilidade de desertar o seu posto. Walser nunca parará de experimentar com a linguagem.

“Os sons da linguagem esforçam-se por ‘expressar’ o acontecer subjectivo e objectivo, o mundo ‘interno’ e ‘externo’.” (Cassirer, 1976: 14), mas o que captam não é a vida “mas apenas a sua abreviatura morta” (*ibid*). Não é possível captar o momento *actual* do processo criativo. Walser assim no-lo mostra, na sua tentativa de alcançar esse impossível que é a evidência total das coisas. Só por instantes fugazes é que o todo nos é revelado, e apenas nos seus contornos. Um objecto, se bem que ofereça ao *olhar* uma das suas faces, esconde sempre outras - “Uma visão correcta e focalizada rodeia-se sempre de uma zona curva onde o visível se dissimula sem no entanto estar ausente” (Lyotard, 1990: 25) - sendo que o presente, o instante, não cessa de se dissipar, pelo que é impossível apoderarmo-nos e, menos ainda, imprimirmos numa folha de papel, esse mistério que continua a ser, para todos nós, o processo criativo.

É de manhã que nos devemos levantar. Porquê não sabemos. De dia devemos passear, *olhar* as coisas, com calma, seguindo a luz que nos leva, guia, até à folha de papel, para aí, finalmente, sermos livres de criar, de forma a sentir que o dia não foi passado em vão. A escrita mergulha, então, no campo das frases, por onde avança sem suspender, por um instante que seja, a sua exploração das potencialidades da linguagem, o que leva Walser a ter medo de ser incompreendido, pelo facto de ser um autor, em muitos aspectos, ousado e inovador. Ele próprio, no fundo, se

classifica como um autor arrojado para a sua época, como ressalta da citação que se segue, retirada de *Der Spaziergang*, onde a aparente antítese entre cobardia e ousadia, apenas vem acentuar a consciência de Walser de visar, com a sua obra, ‘um tempo para lá do horizonte do seu tempo’, para parafrasear Lévinas (1997: 232):

Ich rechne, wie gesagt, hiebei mit dem feinsten Verständnis seitens des Lesers, vor dem ich mich aufrichtig fürchte. Dieses elende Feiglingsgeständnis ist begreiflich. Es ist noch allen kühneren Autoren so gegangen. (DS: 26)

A vida é morte. A evolução da *arte de escrever* assenta também ela neste paradoxo aparente. Walser, não se fixando em nenhuma escola literária, não se deixando rotular, tem por meta um alvo que sabe inatingível: fundir todas as artes na obra literária. Aos acordes musicais tenta juntar o movimento livre da linha sobre a tela e, desta forma, criar coreografias cada vez mais arrojadas para essas bailarinas virtuosas: as palavras.

Walser põe também em *mise en abîme* o passeio descrito como um passeio na escrita: “‘Das alles’, so nahm ich mir im stillen und während des Stillstehens vor, ‘schreibe ich bestimmt demnächst in ein Stück oder in eine Art Phantasie hinein, die ich, ‘Der Spaziergang’ betiteln werde.” (DS: 25). O sujeito divide-se em “eu” narrador e “eu” autor, levando-nos a pensar na afirmação, quase programática para o modernismo, de Rimbaud, *Je est un autre* (*apud* Andres, 1997: 45): “Ich war nicht mehr ich selber, war ein anderer und doch gerade darum erst recht wieder ich selbst.” (DS: 57). Em *Der Spaziergang*, o narrador-autor intervém no *presente* da escrita em vias de ser elaborada, isto é, esta é a impressão que ele quer dar, já que tem consciência, ao mesmo tempo, da impossibilidade de captar o instante, no ‘*agora*’.

A voz do narrador faz-se ouvir para nos anunciar que se está a efectuar o acto da escrita, o que dá uma impressão de simultaneidade, em que o presente da escrita anula a ilusão de um prestar contas guiado pelo desejo de fidelidade. As afirmações

de uma pretensa preocupação em levar até à exaustão esse ‘effet de réel’ de que nos fala Catherine Favereau, no seu ensaio *Promenade et écriture: Walser et Handke*, aparecem, em profusão ao longo do texto, sempre envoltas num manto de ironia e humor, que revelam a posição crítica do autor face a uma certa tendência realista da literatura de sucesso do seu tempo¹⁷⁷: “Ein bescheidener Fussgänger darf nicht unbeachtet und unaufgezeichnet bleiben; denn er ersucht mich um gefällige Erwähnung” (DS: 9), subentendendo-se, no seu longo diálogo / monólogo com o inspector de impostos uma comparação da literatura de sucesso do seu tempo com o enfadonho rigor de um livro do “Debe e Haver” (cf. DS: 48).

O autor joga com diferentes pontos de vista: alterna e combina os pronomes pessoais e os tempos da narração. A narrativa começa com o uso de *ich* seguido do pretérito, exactamente como no caso de uma narrativa na primeira pessoa: “eu” narrador e escritor / flâneur confundem-se. Duas páginas mais adiante, produz-se uma mudança brusca de orientação: o pretérito é substituído pelo presente narrativo que contribui para a assimilação de passeio e escrita. A interrogação final do passeante pode ser entendida como “la métaphore d’un regard de l’auteur sur son récit parvenu à son terme, une dernière mise en abîme.” (Favereau, 1996: 222).

O movimento do passeante é um movimento constante contra a morte, em busca permanente da liberdade, só possível nesse Infinito inatingível, onde *a palavra*, livre de todas as correntes significativas, pudesse, finalmente, formar constelações de significantes em *suspensão* no silêncio infinito do *éter*.

¹⁷⁷ Literatura realista que Walser tão bem denuncia no fragmento de 1926 do seu *Tagesbuch*.

In besagtes Fuhrwerk liess ich bei prächtigstem Wetter unerwartet einen Abenteuer zu einer Schönen äusserst behende hineinspringen, um ihr zu versprechen, zukünftig ihr Beschützer oder etwas dementsprechendes zu sein, was ein wunderhübscher Auftritt gewesen wäre, falls er sich in Wirklichkeit ereignet hätte und er die Bedingungen der Theorie der Unerlässigkeit des Tatsächlichen beim Geschehnishaften erfüllt haben würde, [...]. (VP, 3: 81-82)

Bibliografia

a) Textos

Robert Walser, *Der Spaziergang*, (1ª. Ed.: 1917), ed. Suhrkamp Verlag, Zürich, Frankfurt a.M., 1985.

Robert Walser, *Jakob von Gunten*, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1985.

Robert Walser, *Geschichten*, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1985.

Robert Walser, *Aufsätze*, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1985.

Robert Walser, *Geschwister Tanner*, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1985.

Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet*, Bd. I/ II. hrsg. v. W. Morlang/B. Echte, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1985.

Robert Walser, *Verstreute Prosa III (1925-1926)*, *Verstreute Prosa IV (1926-1929)*, *Verstreute Prosa V (1928-1933)*, hrsg. v. J. Greven, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1978.

Robert Walser, *Das Gesamtwerk*, hrsg. v. J. Greven, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1978.

b) Bibliografia crítica sobre Robert Walser

Livros

Albes, Claudia (1999), *Der Spaziergang als Erzählmodell*, Tübingen, Francke Verlag.

Andres, Susanne (1997), *Robert Walsers arabeskes Schreiben*, Göttingen, Cuvillier Verlag.

Baum, Mathias (1993), *Bildfindung im Spannungsfeld von Existentialität und Sensualität. Zur Poetologie Robert Walsers*. Frankfurt a.M., Peter Lang Verlag.

Bungartz, Christoph (1988), *Zurückweichend vorwärtsschreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa*. Frankfurt a.M., Peter Lang Verlag.

Ehbauer, Horst (1978), *Monologisches Spiel*, Nürnberg, Hans Carl Verlag.

- Evans, Tamara (1989), *Robert Walsers Moderne*. Bern, Stuttgart, Francke Verlag.
- Fischer, Anton (1995), *Der Weg zum Anderen in Robert Walsers "Räuber-Roman"*, Norderstedt, Anne Fischer Verlag.
- Hammer, Gerd (1989), *Momente des Kindlichen im Werk Robert Walsers*, Frankfurt/Griedel, Afra-Verlag.
- Herzog, Urs (1974), *Robert Walsers Poetik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Hinz, Klaus-Michael/Horst, Thomas (Hrsg) (1991) *Robert Walser*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag.
- Hübner, Andrea (1995), *Ei', welcher Unsinn liegt im Sinn?. Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivallliteratur*, Tübingen, Stauffenburg Verlag.
- Kerr, Katharina (Hrsg.) (1978) *Über Robert Walser*, Bd. 1/2/3, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag.
- Keutel, Walter (1989), *Röbu, Robertchen, das Walser*, Tübingen, Stauffenburg Verlag.
- Krebs, Gerard (1991), *Die Natur im Werk Robert Walsers*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia.
- Mächler, Robert (1978), *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*, Genf, Hamburg, Suhrkamp.
- Martin, Jean-Maurice (1987), *Untersuchungen zum Problem der Erlebten Rede. Der ursächliche Kontext der Erlebten Rede, dargestellt an Romanen Robert Walsers*, Bern, Peter Lang Verlag.
- Montandon, Alain (org.) (1996), *Promenades et écriture*, Clermond-Ferrand, Université Blaise Pascal.
- Nibbrig, Christiaan L. Hart (1981), *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag.
- Oh, Yongrok (1987), *Distanz und Identifikation*, Frankfurt a.M..
- Roser, Dieter (1994), *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*, Würzburg, Königshausen und Neumann Verlag.
- Schmidt-Hellerau, Cordelia (1986), *Der Grenzgänger. Zur Psycho-Logik im Werk Robert Walsers*, Zürich, Ammann Verlag.

Schünemann, Peter (1989), *Robert Walser*, Berlin, Colloquium Verlag.

Seelig, Carl (1977), *Wanderungen mit Robert Walser*, Zürich, Suhrkamp Verlag.

Stefani, Guido (1985), *Der Spaziergänger. Untersuchungen zu Robert Walser*, Zürich, München, Artemis Verlag.

Suter, Martin (1984), *Die Lebensquelle. Lebensphilosophie und persönlicher Mythos im Spätwerk Robert Walsers*, Frankfurt a.M., Peter Lang Verlag.

Utz, Peter (1998), *Tanz auf den Rändern Robert Walsers "Jetztzeitstil"*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag.

Wellmann, Angelika (1991), *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*, Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag.

Colectâneas

Benjamin, Walter (1978), "Robert Walser", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 1, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 126-129.

Benn, Joachim (1978), "Robert Walser", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 1, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 92-103.

Böhler, Michael (1994), "Dichten aus der Peripherie de Schreibens. Theoretische Prolegomena zur Frage nach Robert Walsers kulturpolitischem Ort im deutschsprachigen Raum", in *Wärmende Fremde*, Bern, Peter Lang Verlag, p. 31-47.

Böschenstein, Bernard (1996), "En compagnie des promeneurs et de leurs doubles: Robert Walser et Simon Tanner - Büchner et Lenz - Celan et Lenz", in Alain Montandon (org.), *Promenades et écriture*, Clermond-Ferrand, Université Blaise Pascal, p. 149-158.

Brod, Max (1978), "Kommentar zu Robert Walser", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 1, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 78-83.

Calasso, Roberto (1978), "Der Schlaf des Kalligraphen", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 3, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 133-153.

Canetti, Elias (1978), "Einige Aufzeichnungen zu Robert Walser", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 12-13.

Evans, Tamara (1999), "'Im übrigen ist er ein wenig krank': Zum Problem der Selbstreferentialität in Robert Walser", in Dieter Borchmeyer (Hrsg.) *Robert Walser und die Moderne Poetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 102-116.

Favereau, Catherine (1996), "Promenade et écriture: Walser et Handke", in Alain Montandon (org.), *Promenades et écriture*, Clermond-Ferrand, Université Blaise Pascal, p. 189-222.

Feldhausen, Dietrich (1978), "Die Insel. Ein Beitrag zur literarischen Geographie des Bielersees", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 275-285.

Greven, Jochen (1978), "Figuren des Widerspruchs. Zeit- und Kulturkritik im Werk Robert Walsers", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 164-193.

Greven, Jochen (1994), "'Mit seiner deutschen Sprache jonglieren gelernt': Robert Walser als Imitator, Parodist, Stilexzentriker", in *Wärmende Fremde*, Bern, Peter Lang Verlag, p. 19-31.

Hamburger, Michael (1978), "Robert Walser", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 87-93.

Hamm, Peter (1990), "Fernando Pessoa und Robert Walser, zwei entfernte Verwandte", in *Fernando Pessoa. "Algebra der Geheimnisse". Ein Lesebuch*, Frankfurt a.M., Fischer Verlag.

Hiebel, Hans H. (1978), "Robert Walsers *Jakob von Gunten*. Die Zerstörung der Signifikanz im modfernen Roman", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 308-341.

Höllerer, Walter (1978), "Über Robert Walser", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 78-86.

Horst, Thomas (1999), "Probleme der Intertextualität im Werk Robert Walsers", in Dieter Borchmeyer (Hrsg.) *Robert Walser und die Moderne Poetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 66-83.

Huber, Peter (1999), "'Dem Dichterunstern gänzlich verfallen' - Robert Walsers Kleist", in Dieter Borchmeyer (Hrsg.) *Robert Walser und die Moderne Poetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 140-167.

Helms, Hans G. (1991), "Zur Prosa Robert Walsers", in Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hrsg.) *Robert Walser*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 134-151.

Hesse, Hermann (1978), "Robert Walser", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 1, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 52-57.

Hofmann, Marit (1996), "Die wohlwollende Provokation. Robert Walsers Bemühungen um den Leser in der späten Kurzprose", in Peter Engelmann/Werdelin Schmidt-Dengler/Michael Franz (Hrsg.), *Weimarer Beiträge*, 1996/1, Weimar, Passagen Verlag, p. 454-457.

Holona, Marian (1978), "Zur Sozialethik in Robert Walsers Kleinprosa. Mediocritas - oder die Aufhebung des Rollenspiels", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 3, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 198-212.

Hübner, Andrea (1999), "'Das Märchen ja sagt...' - Märchen und Trivialliteratur im Werk von Robert Walser", in Dieter Borchmeyer (Hrsg.) *Robert Walser und die Moderne Poetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 167-187.

Jenny, Urs (1978), "Spaziergänge auf dem Papier. Zum späten Werk Robert Walsers", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 204-209.

Jürgens, Martin (1978), "Die Erfahrung der Heteronimie in der späten Prosa Robert Walsers.", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 228-238.

Jürgens, Martin (1991), "Fern jeder Gattung, nah bei Thun. Über das mimetische Vermögen der Sprache Robert Walsers am Beispiel von 'Kleist in Thun'", in Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hrsg.) *Robert Walser*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 87-100.

Korrodi, Eduard (1978), "Schweirerische Erzähler. Der Spaziergang", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 1, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 113-114.

Kurzawa, Lothar (1991), "'Ich ging eine Weile als alte Frau'. Subjektivität und Maskerade bei Robert Walser", in Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hrsg.) *Robert Walser*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 167-179.

Lemmel, Monika (1999), "Robert Walsers Poetik der Intertextualität", in Dieter Borchmeyer (Hrsg.) *Robert Walser und die Moderne Poetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 83-102.

Loerke, Oskar (1978), "Poetenleben", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 1, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 125-126.

Magris, Claudio (1978), "Vor der Türe des Lebens. Zum hundertsten Geburtstag Robert Walsers", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 3, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 185-197.

Magris, Claudio (1991), "In den unteren Regionen: Robert Walser", in Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hrsg.) *Robert Walser*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 343-357.

Màrgari, Renata Buzzo (1978), "Ein Prosastück von Robert Walser: Die Göttin", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 3, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 160-169.

Middleton, Christopher (1978), "Notizen eines Walsers-Übersetzers", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 72-78.

Middleton, Christopher (1978a), "Der Herr Niemand. Anmerkungen zu Robert Walser - mit einer Notiz über Walser und Kafka", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 3, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 9-39.

Morgenstern, Christian (1978), "Brief an Bruno Cassirer", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 1, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 39-42.

Musil, Robert (1978), "Die *Geschichten* von Robert Walser", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 1, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 89-92.

Olteanu, Tudor (1978), "Vorwort zu einer Prosa Auswahl", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 3, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 170-177.

Osterkamp, Ernst (1978), "Commis, Poet, Räuber. Eigengesetzlichkeit und Selbstaufgabe bei Robert Walser", in Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hrsg.) *Robert Walser*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 217-239.

Pelletier, Nicole (1996), "De Bienne à Berne: Promenade poétique et Poétique de la promenade chez Robert Walser", in Alain Montandon (org.), *Promenades et écriture*, Clermond-Ferrand, Université Blaise Pascal, p. 159-176.

Pestalozzi, Karl (1978), "Nachprüfung einer Vorliebe. Franz Kafkas Beziehung zum Werk Robert Walsers", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 94-114.

Polgar, Alfred (1978), "Robert Walsers *Grosse kleine Welt*", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 1, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 140-143.

Rothemann, Sabine (1994), "Der Gang des Gehens und Schreibens. Zum Problem der Wahrnehmung und Welterfahrung bei Robert Walser", in Hans Joachim Piechotta, et al. (Hrsg.), *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 1, Opladen, Westdeutscher Verlag, p.474-500.

Schibli, Emil (1978), "Zur Kenntnis Walsers", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 1, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 168-171.

Sedelnik, Vladimir (1978), "Robert Walser: *Das Gesamtwerk*", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 3, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 154-159.

Siegrist, Christoph (1978), "Robert Walsers kleine Prosadichtungen", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 125-147.

Siegrist, Christoph (1991), "Vom Glück des Unglücks: Walsers Bieler und Berner Zeit", in Klaus-Michael Hinz/Thomas Horst (Hrsg.) *Robert Walser*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 56-69.

Tismar, Jens (1978), "Gebirgshallen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 219-227.

Unsel, Siegfried (1999), "Einführung in das Robert Walser Symposium", in Dieter Borchmeyer (Hrsg.) *Robert Walser und die Moderne Poetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 11-21.

Utz, Peter (1994), "'Wärmende Fremde' - zur Einführung", in *Wärmende Fremde*, Bern, Peter Lang Verlag, p. 11-19.

Utz, Peter (1999), "'Wenn ich reden will, so leihe ich mir sogleich zwecks Zuhörerschaft das Ohr': Walsers Ohralität", in Dieter Borchmeyer (Hrsg.) *Robert Walser und die Moderne Poetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 231-251.

Weder, Heinz (1978), "Der Lebenslauf bei Robert Walser", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 2, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 194-197.

Wiedmer, Emil (1978), "Schöne Bücher. Kleine Prosa.", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 1, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 106-109.

Zollinger, Albin (1978), "Brief an Herrn Simon Tanner", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 1, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 130-132.

Zweig, Stefan (1978), "Grosse kleine Welt", in Katharina Kerr (Hrsg.) *Über Robert Walser*, Bd. 1, Zürich, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, p. 139-140.

Revistas

Antonowicz, Kaja (1995), "Der Mann mit der eisernen Maske", *Colloquia Germanica*, Bd. 28, p. 55-69.

Bernofsky, Susan/Whalen, Tom (1992), "Introduction", *The Review of Contemporary Fiction*, Vol. 12, n°. 1, p. 7-15.

Echte, Bernhard (1994), "Ein möblierter Zimmerherr", *Konturen*, n°. 1, p. 5-14.

Echte, Bernhard (1994a), "'Etwas wie Personenauftritte auf einer Art von Theater'. Bemerkungen zum Verhältnis von Biographie und Text bei Robert Walser", *RUNA*, n°. 21 (1/1994), p. 31-59.

Fuchs, Anne (1994), "'...eine kleine Phantasieentgleisung' oder die Seligkeit des Kitsches. Zu Robert Walsers trivialliterarischen Parodien", *RUNA*, n°. 21 (1/1994), p. 61-80.

Greven, Jochen (1974), "Zur Entstehungsgeschichte von Walsers frühen Romanen", *Text + Kritik - Zeitschrift für Literatur*, n°. 12, p. 42-52.

Greven, Jochen (1994), "'...den Blick anzublicken, ins Anschauen zu schauen'. Beobachtung und Selbstreferenz bei Robert Walser", *RUNA*, n°. 21 (1/1994), p. 7-29.

Huber, Ruth (1994), "'Ein schamhaft-stolzer Klang' - über Verwandtschaftliches bei Robert Walser und Peter Bichsel", *RUNA*, n°. 21 (1/1994), p. 143-165.

Jürgens, Martin (1974), "Die späte Prosa Robert Walsers - Ein Krankheitssymptom?", *Text + Kritik - Zeitschrift für Literatur*, n°. 12, p. 33-41.

Kraft, Werner (1974), "Die Idee des Verschwindens bei Robert Walser", *Text + Kritik - Zeitschrift für Literatur*, n°. 12, p. 21-32.

Lopate, Phillip (1992), "'The Walk' as a Species of Walk Literature", *The Review of Contemporary Fiction*, Vol. 12, n°. 1, p. 87-94.

Mitteilungen 1/1997, 2/1998, 3/1998, 4/1999, 5/2000, Zürich, Robert Walser-Gesellschaft.

Siegel, Ilona (1994), "Robert Walser und der Expressionismus", *RUNA*, n°. 21 (1/1994), p. 131-141.

Utz, Peter (1994), "Das Labyrinth ist die Heimat des Zögernden". Robert Walsers *Minotauros* und der labyrinthische Diskurs seiner Zeit", *RUN4*, n.º. 21 (1/1994), p. 113-130.

Vilas-Boas, Gonçalo (1994), "Dichter(er)leben. Etwas über Intertextualität bei Robert Walser.", *RUN4*, n.º. 21 (1/1994), p. 179-191.

Whalen, Tom (1992), "Ignorance, Analogy, Motion: Robert Walser's 'Boat Trip'", *The Review of Contemporary Fiction*, Vol. 12, n.º. 1, p. 122-127.

Manuscritos e disserta es

Echte, Bernhard (1981), *Robert Walser und das Problem der Schizophrenie. Untersuchung zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Psychiatrie.*, Tübingen, Tübingen Universität.

Hamm, Peter. *Robert Walsers Ort und Ton*, Zürich, Carl Selig-Stiftung.

Kretzschmar, Kerstin (1993), *Robert Walser: "Der Spaziergang". Eine Thematische und ästhetische Analyse*, Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des Akademisches Grades eines Magister Artium, Hamburg, Hamburg Universität.

Rudat, Ulrich Thomas (1989), *Das Pikaro - Motiv bei Eichendorff und Robert Walser*. Hausarbeit zur Erlangerung des Grades eines Magister Artium, Düsseldorf, Heinrich-Heine-Universit t.

Vilas-Boas, Gonçalo (1987), *A trilogia de Wolfgang Koeppen, um discurso de Resistência*, Universidade do Porto.

c) Bibliografia geral

Aguiar e Silva (1983), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.

American Psychiatric Association (1996), *DSM-IV*. Manual de diagnóstico e estatística das perturbações mentais, Lisboa, Climepsi Editores.

Aristóteles (1998), *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Audry, Colette (1972), *Sartre e a realidade humana*, Lisboa, Editora Est dios Cor.

Bakhtine, Mikhail (1978) *Esthétique et théorie du roman*. Paris,  ditions Gallimard.

Bachtin, Michail (1989), *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Berlin, Fischer Verlag.

Barthes, Roland (1979), *Sade, Fourier, Lolita*, Lisboa, Edições 70.

Barthes, Roland (1980), *S/Z*, Lisboa, Edições 70.

Benjamin, Walter (1992), *Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900*, Lisboa, Editora Relógio D'Água.

Bergson, Henri (1991), *O Riso*, Lisboa, Editora Relógio de Água.

Best, Otto/Schmitt, Hans-Jürgen (1986) (Hrsg.), *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*, Stuttgart, Reclam Verlag.

Bogdal, K.-M. (1993) (Hrsg.), *Neue Literaturtheorien in der Praxis*, Opladen, Westdeutscher Verlag.

Bogdal, K.-M. (1997) (Hrsg.), *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen, Westdeutscher Verlag.

Bradbury, Malcolm/McFarlane, James (1991) (ed.), *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, London, Penguin Books.

Camus, Albert (1951), *O Homem Revoltado*, Lisboa, Editora Livros do Brasil.

Cassirer, Ernest (1976), *Linguagem, Mito e Religião*, Porto, Edições Rés.

Castoriadis, Cornelius (1998), *A Ascensão da Insignificância*, Lisboa, Edições Bizâncio.

Chatelêt, François (1977) (org.), *História da Filosofia*, vols. 5, 6 e 8, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Chemama, Roland/Vandermersch, Bernard (1998) (org.), *DICTIONNAIRE DE LA PSYCHANALYSE*, Paris, Éditions Larousse.

Chipp, H. B. (1996), *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Editora Martins Fontes.

Christoff, Daniel (1966) (org.), *Husserl ou o regresso às coisas*, Lisboa, Editora Estúdios Cor.

Cohen, Jean (1976), *Estrutura da Linguagem Poética*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Cohn, Dorrit (1978), *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey, Princeton University Press.

Cordeiro, J. C. Dias (1986), *Manual de Psiquiatria Clínica*, Lisboa, Edições da Fundação Calouste Gulbenkian.

Dällenbach, Lucien (1979), “Intertexto e autotexto”, *Poétique*, revista de teoria e análise literárias, n.º 27, p. 51-76.

Derrida, Jacques (1996), *Archive Fever. A Freudian Impression*, The University of Chicago Press.

Descamps, Christian (1977), “Os existencialismos”, in François Chatelêt (org.), *História da Filosofia*, vol. 8, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 181-213..

Ducrot, O./Schaeffer, J.-M. (1995), *Nouvelle Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Éditions du Seuil.

Durand, Gilbert (1992), *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éditions Dunod.

Eco, Umberto (1993), *Leitura do texto literário*, Lisboa, Editorial Presença.

Eco, Umberto (1997), *O signo*, Lisboa, Editorial Presença.

Einstein, Albert (1981), *Briefe*, Zürich, Diogenes Verlag.

Eliade, Mircea (1969), *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70.

Eliot, T. S. (1997), *Ensaio de doutrina crítica*, Lisboa, Guimarães Editores.

Fokkema, Douwe W. (1983), *Modernismo e pós-modernismo*, Lisboa, Edições Vega.

Foucault, Michel (1971), *L'ordre du discours*, Paris, Éditions Gallimard.

Foucault, Michel (1998), *As palavras e as coisas*, Lisboa, Edições 70.

Freud, Sigmund (1985), *Le rêve et son interprétation*, Paris, Éditions Gallimard.

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes - la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

Genette, Gérard (1995), *Discurso da narrativa*, Lisboa, Edições Vega.

Gentzler, Edwin (1993), *Contemporary Translation Theories*, London and New York, Routledge Inc.

Granel, Gérard (1977), “Observações sobre o acesso ao pensamento de Martin Heidegger: ‘Sein und Zeit’”, in François Chatelêt (org.), *História da Filosofia*, vol. 8, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 147-180.

Guiraud, Pierre (1973), *A Semiologia*, Lisboa, Editorial Presença.

Hall, Edward T. (1996), *A Dança da Vida*, Lisboa, Relógio de Água Editores.

Hirschkop, Ken/Shepherd, David (1989) (Ed.), *Bakhtin and cultural theory*, Manchester, Manchester University Press.

Husserl, Edmund (1952), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie II*, Haia, Martinus Nijhoff.

Ingarden, Roman (1973), *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, Edições da Fundação Calouste Gulbenkian.

Iser, Wolfgang (1972), *Der implizite Leser*, München, Wilhelm Fink Verlag.

Iser, Wolfgang (1976), *Der Akt des Lesens*, München, Wilhelm Fink Verlag.

Iser, Wolfgang (1993), *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag.

Jauß, Hans Robert (1991), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M.

Jenny, Laurent (1979), “A estratégia da forma”, *Poétique*, revista de teoria e análise literárias, n.º. 27, p. 5-49.

Jefferson, Ann (1989), “Bakhtin and cultural theory” in Ken Hirschkop/David Shepherd, *Bakhtin and cultural theory*, Manchester, Manchester University Press, p. 152-177.

Jolles, André (1982), *Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

Jung, Carl G. (1998), *O Homem e seus Símbolos*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

Jung, Werner (1997), “Neuere Hermeneutikkonzepte. Methodische Verfahren oder geniale Anschauung?” in K.-M. Bogdal (Hrsg.) *Neueliteraturtheorien. Eine Einführung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, p. 159-180.

Kremer-Marietti, Angèle (1970), *Jaspers e a cisão do ser*, Lisboa, Editora Estudos Cor.

Krishnamurti, J. (1997), *Reflections on the Self*, Chicago and LaSalle, Open Court.

Kubler, George (1973), *Formes du Temps*, Paris, Éditions Champ Libre.

Lacan, Jacques (1987), *O Mito Individual do Neurótico*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Lévinas, Emmanuel (1997), *Descobrimos a existência com Husserl e Heidegger*, Lisboa, Instituto Piaget.

Lyotard, Jean-François (1986), *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70.

Lyotard, Jean-François (1989), *O Inumano. Considerações sobre o tempo*, Lisboa, Editorial Estampa.

Mallarmé, Stéphane (1983), *Ποιηση και Μουσικη*, Αθηνα, Πλεθρον.

Meyerhoff, Hans (1976), *O Tempo na Literatura*, São Paulo, Editora McGraw-Hill do Brasil.

Müller, Jürgen E. (1997), “Literaturwissenschaftliche Rezeptions- und Handlungstheorien”, in K.-M. Bogdal (Hrsg.) *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, p. 181-207.

Müller, Harro (1997), “Systemtheorie / Literaturwissenschaft”, in K.-M. Bogdal (Hrsg.) *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, p. 208-224.

Nietzsche, Friedrich (1973), *Werke in drei Bänden*, hrsg. v. Karl Schlechta, Bd. II, München, Hanser Verlag.

Nietzsche, Friedrich (1973a), *Le Crépuscule des Idoles*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier.

Nietzsche, Friedrich (1995), *Also Sprach Zarathustra*, Stuttgart, Reclam Verlag.

Pessoa, Fernando (1986), *Poemas de Alberto Caeiro. O Guardador de Rebanhos (1911-1912)*, in Obras de Fernando Pessoa, Vol. I, Porto, Lello & Irmão Editores.

Pessoa, Fernando (1986a), *Textos de Bernardo Soares*, in Obras de Fernando Pessoa, Vol. II, Porto, Lello & Irmão Editores.

Piechotta, Hans Joachim, et al. (Hrsg.) (1994), *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 1, Opladen, Westdeutscher Verlag.

Poe, Edgar Allan (1979), "The Philosophy of Composition", in *The American Tradition in Literature*, vol 1, Nova Iorque, Grosset & Dunlap.

Quadros, António (1960), *Fernando Pessoa*, Lisboa, Editora Arcádia.

Ramin, Andreas (1994), *Symbolische Raumorientierung und kulturelle Identität. Leitlinien der Entwicklung in erzählendem Text von Mittelalter bis zur Neuzeit*, München: Judicium.

Ricoeur, Paul (1996), *Teoria da Interpretação*, Lisboa, Edições 70.

Rimbaud, Arthur (1987), *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès.

Salazar, Abel (1961), *Que é Arte?*, Coimbra, Arménio Amado Editor.

Scheidt, Ludwig et alii (1996), *Dois Séculos de História Alemã (Política, Sociedade e Cultura)*, Coimbra, Minerva.

Schérer, René (1977), "Husserl, A Fenomenologia e os seus desenvolvimentos", in François Chatelêt (org.), *História da Filosofia*, vol. 6, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 209-234.

Shepherd, David (1989), "Bakhtin and the reader" in Ken Hirschkop/David Shepherd, *Bakhtin and cultural theory*, Manchester, Manchester University Press, p. 91-108.

Simões, João Gaspar (1957), *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, Lisboa, Publicações Europa-América.

Stanzel, Franz K. (1985), *Theorie des Erzählens*, Göttingen, UTB Vandenhoeck Verlag.

Todorov, Tzvetan (1978), *Simbolismo e interpretação*, Lisboa, Edições 70.

Todorov, Tzvetan (1993), *Poética*, Lisboa, Editorial Teorema.

Valéry, Paul (1979), *Το παραθαλασσιο νεκροταφείο - η νεαρή μοιρα*, Αθήνα, Πλεθρον.

Valéry, Paul (1995), *Discurso sobre a estética, poesia e pensamento abstracto*, Lisboa, Edições Vega.

Verdenal, René (1977), "Husserl, A Fenomenologia e os seus desenvolvimentos", in François Chatelêt (org.), *História da Filosofia*, vol. 6, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 189-208.

Verlaine, Paul (1987), *Poèmes*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès.

Weisgerber, Jean (1978), *L'espace Romanesque*, Lausanne, L'Age d'Homme.

Wills, Clair (1989), "Upsetting the public: carnival, hysteria and women's texts" in Ken Hirschkop/David Shepherd, *Bakhtin and cultural theory*, Manchester, Manchester University Press, p. 130-151.

Worringer, Wilhelm (1996), *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Dresden, Verlag der Kunst.