

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Luiz Henrique Ernesto Coelho

Hilla: uma nova perspectiva para o romance de formação

BELO HORIZONTE
2017

LUIZ HENRIQUE ERNESTO COELHO

Hilla: uma nova perspectiva para o romance de formação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel

Faculdade de Letras - UFMG
Belo Horizonte
2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço à querida Chris, pela dedicação nos momentos difíceis deste processo, pelas discussões sobre diversos procedimentos e, sobretudo, pela paciência nas horas roubadas pela escrita.

Aos meus pais, pelo apoio em todos os momentos e por sempre colaborar, seja através do constante perfume de café, de sua casa ou ao celebrarem cada etapa deste percurso. Aos meus irmãos, pelo apoio incondicional.

Ao caro professor Volker, por sua compreensão da dificuldade de escrever vinda de um artista visual. Pelas correções, revisões e apoio.

Ao professor Georg Otte, pela presença constante nesta trajetória. Pela leitura atenta dos projetos iniciais desta pesquisa e conselhos durante o restante do curso.

À dra. Denise Borille pelos conselhos referentes à produção e vida acadêmicas. Ao professor Élcio Cornelsen, por suas frequentes e excelentes “orientações no trajeto à universidade”.

Aos professores Maria do Céu Diel e Eugênio Pacelli, que acompanham meus passos desde a graduação.

Aos colegas do NEGUE por me ajudarem a consolidar diversos conceitos proveitosos para esta pesquisa.

Aos caros amigos Bruna Ferraz e Rafael Sodré de Castro pelas trocas advindas de longas conversas acerca dos mais variados temas humanistas e sobretudo relacionados à literatura. À Catharina Flister, por sua pronta disposição em colaborar. Em especial à Michelle Campos, pela escrita quase “à quatro mãos” deste texto.

A todos os professores e funcionários da Faculdade de Letras, pelas contribuições, muitas vezes, inesperadas.

Ao DAAD, que possibilitou o encontro com o tema desta pesquisa. À CAPES pela bolsa concedida no último ano do mestrado.

Genk âne wek
den smalen Stek

Canção popular do século XIV

RESUMO

A partir da leitura dos textos que narram a vida da personagem Hildegard Palm, *Das verborgene Wort*, *Aufbruch* e *Der Spiel der Zeit*, encontra-se a hipótese da análise dos mesmos sob a ótica do Romance de Formação, gênero de fundamental importância a literatura alemã.

Em seus três romances, a autora Ulla Hahn, nascida em 1946, na cidade de Brachthausen, oeste alemão, relata, evidenciando o caráter autobiográfico das narrativas, os elementos que constituem sua trajetória como autora. Desde a sua infância - integrando uma família com poucos recursos financeiros e ligada às tradições locais - até a sua participação nos movimentos estudantis antiguerra de 1968, que se propagaram por toda a Europa. Hahn descreve tanto o processo de amadurecimento de sua personagem, quanto os episódios históricos dentro do contexto alemão, como o silenciamento do período do pós-guerra e o milagre econômico.

O conflito com sua família; os abusos e o estranhamento do pai e familiares mais próximos à personagem central; o distanciamento de Hildegard do dialeto local e da forte presença religiosa impulsionam-na em sua busca pela formação. A presente investigação constitui-se da fixação destes elementos, sobretudo referentes ao "lugar" da mulher no contexto acima apresentado e também como o conflito dos usos da linguagem, exposto pela oposição entre o dialeto local e a língua alemã padrão, denota o processo de amadurecimento da protagonista.

Palavras-chave: Romance de formação, *Das verborgene Wort*, *Aufbruch*, *Spiel der Zeit*, autobiografia, Ulla Hahn.

ABSTRACT

From the reading of *Das verborgene Wort*, *Aufbruch* and *Spiel der Zeit*, the texts that narrate the life of character Hildegard Palm, we built the hypothesis of analysing them from the perspective of the Bildungsroman. This type of novel falls into a literary genre of fundamental importance for the German literature.

On her three novels, the writer Ulla Hahn, born in 1946, in Brachthausen, Western Germany, describes and brings to light the autobiographical nature of the narratives, the elements which constitute her trajectory as a writer. Since her childhood – integrating a family with low financial resources and attached to local traditions – until her participation in the anti-war student movements in 1968, which were propagated throughout Europe. Hahn describes the growing process of her character as well as the historical episodes within the German context, like the silencing of the post-war period and the economic miracle.

The conflict with her family; the abuses and the alienation of the main character's parents and closer relatives to her; the distance from Hildegard to the local dialect and from the strong religious presence that urged her to search for academic formation. The present investigation is constituted by fixation of those elements, mainly in regard to women's "place" in the context presented above, and how the conflict of the language's use, exposed through the opposition between the local dialect and the standard German, represents the protagonist's growing process.

Keywords: *Bildungsroman*, *Das verborgene Wort*, *Aufbruch*, *Spiel der Zeit*, *autobiography*, Ulla Hahn.

SUMÁRIO

"Lommer jonn" Considerações iniciais.	1
1 A constituição histórica do romance de formação	
1.1 Aproximações histórico-teóricas sobre o gênero do romance a partir do protótipo goethiano.	7
1.2 Tentativas de definição do romance de formação.	13
1.3 Uma possível definição do romance de formação como categoria autobiográfica	33
1.4 O <i>Literarische Sansculottismus</i> de Goethe.	42
2 Um modelo feminino	
2.1 Sobre a representação feminina na literatura.	51
2.1.1 O romance de cartas e a participação das mulheres na literatura.	53
2.2 <i>Orlando</i> de Virginia Woolf: a ambientação como elemento definidor do personagem romanesco.	58
3 Hilla e seu tempo	
3.1 O período pós-guerra na Alemanha.	63
3.2 Das verborgene Wort: o conflito inicial de Hilla.	76
3.3 Busca pela emancipação.	79
3.4 "Op hühdüksch" - o uso do dialeto por Ulla Hahn.	111
"Los geht's" Considerações Finais.	119
Referências Bibliográficas.	124

“Lommer jonn”: considerações iniciais

Para Wilhelm Dilthey, o Romance de Formação tem seu protótipo no texto *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Os Anos de Peregrinação de Wilhelm Meister], que demonstra a formação humana em diversos níveis, aspectos e épocas de vida. No capítulo sobre Hölderlin, em seu livro *Das Erlebnis und Dichtung*, o autor apresenta essa percepção sobre a história do romance alemão. O romance, neste período, expressa o individualismo de uma cultura, que limita-se à esfera de interesses da vida privada. (DILTHEY, 1906, p. 327 apud JACOBS, 1972, p. 11)

O conceito insistentemente empregado de Dilthey encontra uma síntese inadequada e obscura no desenvolvimento da literatura alemã. Contudo, ocorre a imediata e forçosa difusão da expressão romance de formação, que aproxima-se deste termo. Onde esse conceito não é apresentado, é apoiada, conseqüentemente, uma terminação imprecisa do “*Erziehungsroman*” [Romance de Educação], para designar um fenômeno similar vago.

Melita Gerhards define o “*deutscher Entwicklungsroman*”, como sendo todas as obras em que o problema de inconformidade própria com o mundo, seus progressivos ciclos e amadurecimento em confronto com o mundo e o desejo de querer criar novos caminhos, premissas e objetivos dentro desse mundo. O Romance de Formação, em contrapartida, deve se distanciar dessa definição: ele pertence ao período goethiano e pós-goethiano e é determinado pelo seu conteúdo dramático-espiritual.

A disparidade entre o “eu” e o mundo, de que o Romance de Formação acerca, desde que busca o processo de desenvolvimento de seu herói, é colocada por Lukács, em seu texto “*Wilhelm Meisters Lehrjahre*” als Versuch einer Synthese, para a definição fundamental do gênero. O herói, para Lukács, parece marcado pelo estranhamento ao mundo exterior e ele designa o tema do gênero em conformidade com “das Leben des problematischen Individuum” [A Vida do indivíduo problemático] ou, ainda mais precisamente, “die Geschichte der Seele, die da aussieht, um sich kennenzulernen, die Abenteuer aufsucht, um an ihnen geprüft zu werden” [a história da alma, que surge para se conhecer, que procura por aventura, para ser provada por esta]¹. No que diz respeito a tais formulações, aproxima-se da suposição de que Lukács, saído de uma preconcepção, esteja junto à sua definição do gênero, tendo se orientado pelos modelos da tradição do Romance alemão. Sobretudo, a sua *Typologie*

¹ LUKÁCS. 1920, p. 140-156.

der Romanformen [Tipologia das formas de romance], que elas refletem as limitações indiscutíveis das categorias do Romance de Formação. (JACOBS, 1972, p.18).

Após o descompasso entre o ambiente - a cidade - e o personagem central, já desconfigurado e distante do seu papel edificante junto à sociedade, o século 20 apresenta elementos históricos como a Segunda Guerra Mundial, de 1939 a 1945. Oriundo da geração imediatamente posterior à guerra, Heinrich Böll traz, em seus textos, a ambientação também encontrada no objeto desta pesquisa. Assim como Ulla Hahn, Böll é nascido na região da Renânia, e viveu sua infância no período do pós-guerra alemão. Esta infância, para ambos, foi marcada por uma formação fortemente católica.

Em seu texto, *Ansichten eines Clowns* (1963) [Pontos de vista de um palhaço], é narrada a história de Hans Schnier, personagem filho de uma família moldada pelo milagre econômico alemão, que resolve abandonar as tradições familiares. Aqui, como ponto definidor do Romance de Formação, é mostrado este conflito entre o personagem central e os valores pré-estabelecidos pela sociedade na qual aquele está inserido, e em consequência a isso, a vontade de se distanciar desses valores. Sua carreira como político estaria, sob essa perspectiva, já escolhida. Com o desejo de se casar com sua companheira de anos, Marie Derkum, pertencente a uma família com valores católicos muito rígidos, surge o debate de como seria o futuro dos dois, criação dos filhos, etc. Com isso, Marie se vê forçada a deixar Hans, fato que gera uma enorme perturbação no personagem central. Este se rebela contra o sistema e contra a religião saindo em busca de consolo, principalmente junto aos seus pais, favoráveis ao regime nazista. No entanto, Hans procura se distanciar do meio no qual está inserido e passa a escrever sobre seu passado, como o antigo professor que queria fazer carreira como funcionário público, ou mesmo sobre Marie. A história termina de forma melancólica, com Hans, resignado, derrotado pelo embate com a sociedade, tocando violão na escada da estação central de Colônia, fazendo uma reflexão política e esperando por sua amada.

Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas, em seu texto intitulado “o romance de formação (*Bildungsroman*) no Brasil: modos de apropriação” (2013), analisa e transcreve o gênero tipicamente alemão para a literatura brasileira. Ela afirma que a fortuna crítica do romance de formação no Brasil vem se constituindo em descompasso com a cronologia da tradição do gênero na Alemanha e no resto da Europa. Na Alemanha, essa tradição se estabelece de maneira quase imediata à publicação do romance do Goethe, tanto no plano da

crítica quanto da assimilação por outros autores contemporâneos. No Brasil, essa assimilação se dá já no adiantado do século 20. Em seu artigo “Jorge Amado e o *Bildungsroman* Proletário” (1994), Assis Duarte associa o *Jubiabá* ao modelo do gênero, ao afirmar que “Amado se apropria da tradição do romance de aprendizagem para situá-lo no nível das classes populares no Brasil dos anos 30”². Cara a esta pesquisa é a vertente paralela, que se constitui sobre pressupostos bastante distintos. Trata-se da apropriação feita pela crítica feminista, marcada pela publicação do livro de Cristina Ferreira Pinto, *O ‘Bildungsroman’ feminino: quatro exemplos brasileiros*, publicado em 1992. A autora analisa *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, *As três Marias*, de Rachel de Queiroz, *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector e *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles. Partindo de estudos críticos que já podem ser considerados “canônicos” (o artigo de François Jost “La tradition du Bildungsroman”, de 1969 e o livro de Martin Swales *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, de 1978), Ferreira Pinto reconhece e questiona a ausência de *Bildungsromane* femininos, para, em seu próximo passo crítico, compreender e propor a apropriação do *Bildungsroman* pela escrita feminina como uma “prática subversiva”:

A literatura feminina se caracteriza também como subversiva ao adaptar ou reescrever temas e enredos tradicionalmente masculinos, invertendo a relação entre personagens, jogando o foco narrativo sobre um aspecto novo, estabelecendo perspectivas incomuns ou oferecendo uma visão alternativa da realidade: ou seja, a narrativa feminina, numa prática subversiva, apresenta uma revisão de gêneros masculinos e uma revisão da história, escrevendo-a de um ponto de vista marginal. (PINTO, 1992, p. 27 apud MAAS, 2013, p. 14).

Em “*Bekenntnisse einer schönen Seele*”³, inscrito como o sexto livro do texto *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Goethe utiliza-se da biografia de uma prima e amiga de sua mãe, Susanna Katherina von Klettenberg, para descrever, partindo do universo feminino do século 18,

² DUARTE. Eduardo de Assis. “Jorge Amado e o Bildungsroman Proletário”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. 1994. p. 158. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/issue/view/2/showToc>. Acesso em: 20 de out. 2015.

³ A expressão “*bela alma*” designa, de modo geral, alguém cuja vida interior está em harmonia com a natureza e voltada para o bem. Fundamental na filosofia de Platão, o motivo da “beleza da alma” passou da Antiguidade para a literatura cristã (ver, por exemplo, Santo Agostinho: *Contra faustum Manichaeum*, XII, 13). Na Alemanha do século XVIII, a expressão “bela alma” aparece em obras de ZinZendorf, Klopstock e Lessing. Rousseau emprega a expressão *belle âme* em *La Nouvelle Héloïse*. Goethe a utiliza numa carta a Henriette von Oberkirch, datada de 12 de maio de 1776, e também nas cartas endereçadas à Charlotte von Stein de 6/9/1780, 10/4/1781 e 15/9/1781. (GOETHE. 2006, p. 347)

aquilo que considerava o processo de formação de uma mulher. Para Schiller, denomina-se uma "bela alma": "(...) quando esta assegura-se do sentimento moral de todas as percepções do homem ao nível em que o direcionamento das vontades pode, sem constrangimento, ser concedido ao afeto, e nunca correr-se o risco de estar em contradição com as mesmas."⁴. Contudo, isso não é percebido totalmente no texto de Goethe, em seu *Wilhelm Meister*, ao menos não no que tange a ideia de *dever* da mulher, entendida como esposa e mãe. Kant opõe sensibilidade à razão, atribuindo a esta, a passividade daquela. Em oposição ao pensamento consciente, próprio ao homem, estaria a sensibilidade, própria à mulher.⁵ Schiller defende Goethe por sua conciliação na composição latente e conjunta de sensibilidade e razão.⁶ Com a separação desses dois componentes. Goethe diferencia muito mais os sentidos de *sensibilidade* e *moralidade* e ele seria incapaz de deixar claro, o caminho que atribui à Bela Alma, para que esta alcance sua harmonia interna:

Os conceitos "moralidade" e "sensibilidade" são, por ela [Bela Alma], reinterpretados no contexto social: a simpatia ao sensível induz à domesticação espiritual, à qual, apenas a renúncia dos instintos, a independência espiritual e conseqüentemente, a verdadeira moralidade, isto é, a essência humana segundo o classicismo, parecem garantir.⁷

As Confissões de uma Bela Alma formam para o conjunto de *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* um instrumento da narrativa, ou ainda, para Friedrich Gundolf, um ponto de tranquilidade nesta, sendo não mais efetivo e ambicioso, mas, sim, sem um propósito preenchido de forma e significação⁸. Ela é funcional por sua influência na perspectiva do leitor. Ela é uma ponte entre o teatro e a Sociedade da Torre - que, de certa forma, possuía influência sobre a vida de Meister - desvia o olhar de volta para a temática central do romance: o autoconhecimento. (TANNENBAUM, 2009, p.59)

Ulla Hahn trabalha em seus textos, com o conflito entre um personagem central e o mundo à sua, volta no que diz respeito às relações interpessoais. No seu romance de estreia,

⁴ SCHILLER, Friedrich. "Über Anmut und Würde" [Sobre graça e virtude]. In: *Werke und Briefe* [Obras e cartas]. V. 8: *Theoretische Schriften*. Frankfurt: DKV, 1992, p. 370 apud TANNENBAUM. 2009, p. 13.

⁵ KANT, Immanuel. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* [Antropologia em perspectiva pragmática]. 1917, p. 140. apud TANNENBAUM. 2009, p. 31.

⁶ NAUMANN-BEYER, WALTRAUD. "Sinnlichkeit" [Sensibilidade]. In: *Goethe-Handbuch*. Bd. 4/2. Stuttgart: Metzler. 1998, p 987.

⁷ ZANTOP, Susanne. "Eigenes Selbst und fremde Formen: Goethes "Bekanntnisse einer schönen Seele"". In: *Goethe Yearbook 3*. 1986, p. 78 apud TANNENBAUM. 2009, p. 31-33

⁸ GUNDOLF, Friedrich. *Goethe*. Berlin: Bondi. 1922 p. 516. Tradução nossa.

“Ein Mann im Haus” está presente o cenário da região da Renânia, em uma pequena cidade católica. Aqui a personagem central é desprezada por seu parceiro e se vê traída por este, e, mesmo diante de uma comunidade tradicionalista, ela se vinga de forma despudorada. O texto prenuncia o mote usado por Hahn nos romances seguintes: o conflito entre uma comunidade/cidade de hábitos conservadores e como também é visto posteriormente, a mulher sendo subjugada por estes valores. No seu texto *Das verborgene Wort* (2001), e *Aufbruch* (2009), narra o desenvolvimento da personagem Hildegard Palm. Na narrativa, desde o início, é possível perceber os traços autobiográficos na descrição, tanto da personagem, quanto do local onde é ambientado o romance.

A narrativa inicia-se no período imediatamente posterior ao término da Segunda Guerra Mundial, com Hilla, ainda criança, vivendo em uma pequena vila, Dondorf, no oeste alemão, próxima a Colônia. A personagem vive e trabalha como ajudante dos pais, sempre na companhia de seu irmão, Bertram, e seu avô, o qual a ensina a enxergar o mundo de outra forma. Todos à sua volta falam o dialeto local e a vontade de seus pais é a de que ela preserve-o, bem como as tradições da época e do lugar. Tais tradições prenunciam sua vida: filhos, cozinha e igreja (*Kinder, Küche, Kirche*). Estes três pontos seriam o que a sociedade local da época consideraria desejáveis como ocupação para uma mulher. A igreja, como local onde as tradições e os bons costumes são transmitidos; a criação dos filhos, para que essas tradições sejam repassadas, e a cozinha, como local onde a mulher reconhece seus deveres em relação aos dois pontos anteriores. Contudo, Hilla deseja algo além: o estudo, ou ainda mais, um futuro escolhido por ela mesma.

A própria personagem central expõe sua história. A narrativa, em vários momentos, sai da terceira pessoa e vai para a primeira gerando um tom mais pessoal, fortalecido ainda pelo uso do dialeto local, que transmite, dentro da narrativa, o posicionamento mais tradicionalista e conservador daqueles que o usam, por vezes até mesmo Hilla. Ela, em contrapartida, lê poemas e fala o alemão padrão.

Segundo Jacobs⁹, em todos os romances de formação existe a circunscrição em torno dos anos de aprendizado, o esclarecimento da problemática do indivíduo sobre os verdadeiros sentidos de sua existência e o início desta em uma experiência de vida consciente. (JACOBS, 1972, p. 70). Diante do confronto entre o protótipo goethiano apresentado por Dilthey e seu

⁹ no seu livro *Wilhelm Meister und seine Brüder. Eine Untersuchung zum deutschen Bildungsroman*.

percurso histórico, podemos observar a alteração na abordagem e no desenvolvimento dos personagens no romance de formação. Antes, o herói estava inserido no contexto do Iluminismo e seu aprendizado estava imerso em uma atmosfera otimista, retirando o personagem de uma hesitação moral e social e promovendo-o a agente positivamente transformador da sociedade a qual pertence. Com o passar do tempo esse otimismo é dissolvido pelos autores que se apropriaram desse modelo, além de trazerem uma carga dramática, que busca apenas afirmar a individualidade dos personagens centrais ou ausentar-se das histórias, fazendo da narrativa um monólogo, em que o leitor desvela o autor. Jacobs, no capítulo final de sua análise observa que o romance de formação possui, sim, algumas características muito claras e que o diferencia do Romance de Educação (*Erziehungsroman*). O romance de formação é marcado, em seu tema, pelo conflito entre uma figura central e as diversas esferas do mundo. O interesse da narrativa apoia-se sobre o processo de modificação (transformação) do herói, que foi levada a ele através da simpatia deste por experiências concretas, no intuito de seu próprio esclarecimento e sobre o mundo. Para a definição desse esclarecimento, diante da história da formação, estão a reflexão, os percalços e resoluções. O que diferencia o Romance de Formação do Romance de Educação é a sua tendência a um desfecho equilibrado, à quebra entre a alma preenchida por ideais e a realidade contraditória, que torna-se um problema existente para o herói.

1 A CONSTITUIÇÃO HISTÓRICA DO ROMANCE DE FORMAÇÃO

1.1 Aproximações histórico-teóricas sobre o gênero do romance a partir do protótipo goethiano

Segundo Johann Wolfgang von Goethe, seria possível distinguir a escrita em prosa em dois *topoi* fronteiriços: o *romance*, pressuposto por “atitude” e “circunstância”, e o drama pressuposto por “atos” e “personagens”. “O ritmo do romance deveria ser lento; O Drama deveria apressar-se. O herói do romance deveria sôfrego ou, ao menos, não ser ativo em um grau muito elevado. Daquele do drama, espera-se “ação” e “atitude.”” (LÄMMERT, 2012, p. 105)

Com a noção de completude, aprimoramento [*Vervollkommung*] do herói, como um fundamento que define o gênero, pode-se deduzir que este fosse o motivo para Goethe desistir de sua obra, dada a profunda irritação não somente de seu público, mas de todo o mundo literário, a respeito de tal noção, após o seu *Sofrimentos do jovem Werther*. (1774)

Após o término do século XVIII, em que ocorreu a difusão das teorias românticas sobre o gênero do romance, abre-se uma lacuna de duas décadas, entre a poética pragmática iluminista e com a aparição inesperada do *Werther* goethiano, ainda em 1774, com características que remetem ao ideário do século XIX. Tal lacuna provoca um desconforto naqueles que se esforçam para analisar os elementos que constituem uma poética do gênero, na Alemanha. Em seu texto *Über den Mangel des epischen Geistes in unserem lieben Vaterland* (1778), Johann Heinrich Merck não encontra um texto sequer, que encampe uma teoria do romance definitiva. Aqui excetua-se um prefácio, em que Wezel propõe, para *Herrmann und Ulrike* (1780), uma fusão entre biografia e comédia, precipitando-se uma verdadeira “epopeia burguesa”. Observa-se, também, após a junção das proposições, que a oposição entre poesia épica e romance seria comparável à diferença entre tragédia e comédia. Tal comparação, no sentido de se hierarquizar os gêneros literários, considerando, portanto, o romance como um gênero menor, já havia sido superada por Friedrich von Blanckenburg em sua equivalência relativa às respectivas épocas da poesia épica antiga e o romance moderno.¹⁰

¹⁰ Recorte textual e indicação de fonte a Lichtenberg, Merck e Wezel. In: **Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880. Organização:** E.L. e Hartmut Eggert, Karl-Heinz Hartmann, Gerhard Hinzmann, Dietrich Scheunemann, Fritz Wahrenburg. Colônia 1971, p. 151, 156, 160 apud LÄMMERT, 2012, p. 106

O período de estagnação dos posicionamentos teóricos sobre o romance seria contornado pelos romances de Goethe que marcariam suas épocas: *Werther*, que deflagrou não apenas uma vasta quantidade de recensões, imitações e paródias, mas também a publicação de diversos romances com teor sensitivo; e os *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o qual ocasionou a intensiva correspondência entre Goethe e Schiller.¹¹ Entretanto, não se pode afirmar que tal correspondência, animada com a polêmica em torno do *Werther* ou também os seus posicionamentos sobre os *Anos de aprendizado* e, posteriormente, as aproximações lacônicas das propriedades dos gêneros épico e dramático, sejam uma forma coerente de aproximação a uma tentativa de teorizar o romance. Tampouco as declarações de Novalis, F. Schlegel, Schelling, entre outros, de que o romance seria a mais alta forma literária, não podem ser endossadas nas cartas de Goethe e Schiller. (LÄMMERT, 2012, p 107).

Não apenas pela ocasião, mas também pelo tema geral de uma obra de arte inovadora e real, surge o próprio “eu” do artista. Sabe-se que, no ímpeto veemente por auto-exposição revelado entre os autores alemães, a procura por sua expressão encontra-se no esforço pela emancipação burguesa, durante a segunda metade do século XVIII. Essa nova autoconsciência não se deu junto aos inúmeros e pequenos territórios, que possuíam uma grande quantidade de escritos, não sobre os campos políticos e econômicos, mas sim com uma aproximação à estética ou às esferas filosóficas. O cidadão, que almejava ser profissional liberal, apercebe-se, portanto, não na figura do cidadão consciente, mas pertencente ao ideal de uma determinada individualidade, assemelhando-se a este, o artista, como em todas as outras disposições humanas. Enquanto a mente filosófica de Schiller remete esse ideal a uma “educação estética”, o “realista”¹² Goethe inscreve um postulado de suas obras poéticas e

¹¹ Na nova edição de *Deutsche Romantheorien* [Teorias do romance alemão, vol. 1, Frankfurt/M. 1974. Joachin Müller empreendeu a tentativa de compilar, a partir da correspondência de Goethe com Schiller, de suas explicações conjuntas sobre a arte das escritas dramática e épica e das oportunas explicações goethianas de uma teoria do romance. A respeito não se pode ignorar, que muitas das explicações consultadas, ou expandem a poética do romance ou a contrariam, o que não pode ser comprovado pelos hábitos de narração de Goethe. LÄMMERT, 2012, p. 107

¹² Em carta a Schiller, a 9 de julho de 1796, Goethe agradece a aquele pelas correções feitas, referentes a esta tentativa de teorização do gênero do romance. Nela, o próprio Goethe menciona o caráter “realista” de seus romances. “[...] Der Fehler, den Sie mit Recht bemerken, kommt aus meiner innersten Natur, aus einen gewissen realistischen Tic, durch den ich meine Existenz, meine Handlungen, meine Schriften den Menschen aus den Augen zu rücken behaglich finde.[...]” GOETHE, J.W. SCHILLER, Friedrich. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Jazzybee Verlag, 2012 (ebook). [...] O erro, o qual você com razão percebe, advém da minha mais intrínseca natureza, de uma certa mania realista, através da qual considero confortável a

abstém-se consequentemente - excetuando-se o seu ensaio sobre o “Literarische Sansculottismus” (1795) ao fim deste período - de toda reflexão sobre essas relações. (LÄMMERT, 2012, p. 109).

Esclarecendo-se as intenções tanto de Goethe, quanto de Schiller, no tocante às suas postulações sobre o romance, é possível entender que o gênero encontra seu tema geral no personagem central. Friedrich von Blanckenburg já havia proposto tal conclusão, no caso específico dos textos alemães, considerando que tal formato de narrativa - interior - não se relaciona à antiga epopeia, com o cidadão como “membro de um determinado Estado”, mas sim, ao humano em si.¹³ O passo dado por Goethe no *Werther* é composto pela história de uma pessoa em processo de amadurecimento, que se aproxima de sua própria experiência, narrando-a, enquanto o autor se encarrega de fazê-lo lidar com as personagens em seu entorno.

Com a noção de que o romance teria, por sua própria definição, de narrar a história íntima de um indivíduo, seriam acrescidos aos processos narrativos, seus impulsos, a partir das percepções e atitudes dessa indivíduo. Tais impulsos se tornam o próprio momento ativo da história e aferem progressivamente, desse modo, a sucessão dos eventos *narrativos*.

Enquanto o romance mantém fortemente as delimitações formais de uma escrita histórica pragmática, relacionada à consistência dos acontecimentos narrados no intuito de um reconhecimento do personagem, também aproxima-se das máximas aristotélicas trabalhadas por Lessing sobre a unidade da ação dramática. Ao mesmo tempo ele recebe com isso -

aproximação da minha existência, dos meus atos, dos meus escritos às pessoas [...]

Certamente, Goethe faz alguma insinuação à metodologia do amigo, pois segundo Friedrich Hegel, em sua *Estética* observa a noção de homem ideal de Schiller, nas *Cartas sobre a educação estética*: “[...]todo homem individual contém o germe do *homem ideal*. A representação deste homem verdadeiro reside no Estado que será a forma objetiva, geral, canônica por assim dizer, que reúne e funde os sujeitos individuais apesar das múltiplas diferenças que os separam. Ora, a unidade entre o homem no tempo e o homem na ideia pode se realizar de dois modos: de um lado, o Estado, como representação genérica do que é moral, conforme ao direito e à inteligência, pode suprimir todas as suas encarnações individuais; de outro lado, o indivíduo pode elevar-se ao genérico, e o homem no tempo adquire títulos de nobreza tornando-se o homem na ideia. A razão exige a unidade como tal, isto é, o genérico, enquanto a natureza solicita a variedade e a individualidade, e assim cada uma delas procura chamar a si o homem. [...] Assim é o belo considerado como resultante da fusão do racional e do sensível, no que reside, segundo Schiller, a verdadeira realidade” Em seu *Graça e dignidade* Schiller a mulher teria em seu caráter a união íntima do natural e do espiritual. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. Trad. Orlando Vitorino e Alvaro Ribeiro. Lisboa: Ed. Guimarães. 1962, p. 133-134. (Coleção de filosofia e ensaios). Grifos nossos.

¹³ BLANCKENBURG, Friedrich von. **Versuch über den Roman**. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. p. 17-32 apud LÄMMERT, 2012, p. 111.

diferentemente da escrita histórica e do drama - uma proposta de conteúdo nova e decidida, própria do romance moderno: este deve narrar a experiência subjetiva de círculos pessoais, os quais sofrerão externamente e, com isso, atividades interiores vão se desencadear de uma nova maneira. Em seu *Werther*, Goethe escalona tal proposta em etapas, e conseqüentemente, executando um excesso silencioso; nos *Anos de aprendizado* (1795) ele coloca Wilhelm em uma seqüência de tais experiências e estas, posteriormente, naquelas conhecidas observações, que comparam *Hamlet* com o gênero do romance em si, incorporando, aqui, o fundamento moderno. Tal fundamento, que afirma que o romance moderno seria, a partir de Goethe, a junção de características da epopeia clássica com o que fora escrito em prosa, como por exemplo o *Meister*, foi prontamente refutado por Hegel, como esta pesquisa tratará posteriormente. Goethe, a priori trabalha minuciosamente a construção das reflexões propostas pelos personagens e, ao menos tempo, essas reflexões contribuem para uma narrativa que aponte para o indivíduo moderno, que visa em suas ações, o amadurecimento e emancipação próprias. Aqui, é importante ressaltar que o amadurecimento vivenciado por Meister, o torna um sujeito modificador da sociedade - já nos *Anos de peregrinação* (1829) - e *que abandona seu propósito inicial, ligado ao teatro*.

A intriga - leia-se tese e antítese - permanece para, ao menos, manter-se a tensão narrativa. Ela é dada como um conflito entre percepções do próprio personagem. Tal diagnóstico oferece uma abertura ao desenvolvimento da arte romanesca goethiana. Isso é tanto mais perceptível no *Werther*, em que os questionamentos do personagem central constituem-se de suas reflexões acerca de temas íntimos, não se atendo às questões pertinentes à sua época, como claramente pode-se perceber no gênero advindo do romance, o romance de formação.

Em todos os novos modelos de “herói”, está presente um autoconhecimento imperativo, e que, como em *Werther*, é demonstrado por seu suicídio. Contudo essa característica é determinante não somente a esse romance, sendo fundamental também à *Missão teatral* e aos livros correspondentes ao *Anos de aprendizado*, no que se refere à antiga ideia de um nexos casual entre acontecimentos interiores e exteriores plenamente controlados. Blanckenburg apresentou, no seu próprio romance de 1775, um texto sobre este modo narrativo, no qual ele - não sem um bom humor, mas quase sem a necessária ironia - em aproximadamente uma dúzia de páginas, descreve os antecedentes, a realização compulsória do ato - e a elaboração interna deste - de uma única bofetada (LÄMMERT, 2012, p. 113). É

possível que a primeira parte completa de sua “tentativa” de trabalhar a matéria do gênero não se encontrasse tal substrato em alguma forma específica de análise ou estivesse classificada em algum *topos* literário, mas sim - observando-se as percepções e opiniões do herói - alinhada ao romance: raiva e angústia; amizade e amor - propriedades e posicionamentos que o gênero desenvolveu no percurso de completude de seus personagens. Meister não é o modelo de um herói sôfrego, como o Agathon¹⁴ de Wieland o foi, anos antes; não porque ele pudesse ser considerado “ativo”, mas sim por suas escolhas autônomas - que definem o seu entorno-, e, por conseguinte, acarretando em um desalinhamento relacionado às suas proposições, fechando novos círculos pessoais. Os romances de Goethe proporcionam sempre uma imagem característica e não conclusiva dos personagens. Não raro, na apresentação destes, é reservada uma certa “palidez” ou superficialidade. O motivo para tal precariedade se deve à premissa goethiana de garantir aos seus personagens uma abertura ampla em suas descrições e tratá-los, assim, nunca incompletos, mas também sem esgotar suas possibilidades. No *Meister* os personagens que preenchem o entorno do protagonista parecem caracterizar as diversas nuances dele, conjuntamente. Desse modo, os acontecimentos referentes a tais personagens indicam os momentos vivenciados ou, ainda, denotam a experiência do herói, através de suas ações.

É significativo também que, nas novelas de Goethe, escritas após 1790, às quais pertencem as formas narrativas encontradas também em seus grandes romances, nenhuma personagem morre, como pode ser percebido em suas *Afinidades eletivas* e nos *Anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, mesmo que tomadas separadamente tais obras não acusem

¹⁴ “Sem perspectiva a uma solução convincente, tem-se aqui um problema, sintomático no século XVIII tardio. O apriorismo ético e experiências desiludidas se contrapõem: uma moral assegurada e generalista é observada como atual e imprescindível, mas sua formulação fundamental, aparenta não ser mais possível. Wieland procura, em seu primeiro *Agathon*, uma resposta a esta aporia, pensando conjuntamente em ambos os momentos: A espontaneidade moral do ‘coração’ deve permanecer, através da verdade da experiência, relacionada e corrigida pela realidade. Isso incorre a partir do sentimento ético surgido com o fim do ‘entusiasmo ilusório’, definido pela submissão imprecipitável do ideal ao posto da arbitrariedade. A motivação do romance não está no conflito entre ‘coração’ e ‘cabeça’ ou entre ‘delírio’ e ‘experiência, ou no princípio de, qualquer custo, ater-se a razão incondicionalmente, mas é, sim, o equilíbrio entre os dois.

O interesse psicológico de Messiner e Wieland está relacionado um ao outro, quando retira-se o esclarecimento programático encontrado nos preâmbulos de *Agathon* e *Alcibiades*. Porém a apresentação dos personagens é diferente: Em Messiner, este se permanece estável, com uma medida imutável. Em Wieland predomina a ideia de que o personagem deveria se transformar, possui vicissitudes a transpor, buscar a ‘experiência’. Tal diferença se faz crucial para o gênero do romance de formação. Pelas Mãos de Wieland surge algo completamente novo: a influência da problemática autobiográfica acarreta em uma trajetória muito mais impressionante do personagem principal e a um retrocesso dos interesses históricos intelectuais [...]” JACOBS, 1973, p. 62.

tal desvio. Aqui, Goethe se abstém, também dos postulados definitivos sobre a teoria da tragédia, em que a catarse relaciona-se com a morte do ou dos personagens centrais. (LÄMMERT, 2012, p. 117)

A história dos alemães, assim como a do romance alemão, trouxe desejo de uma autonomia do indivíduo burguês que, à época da arte romanesca de Goethe, fora cultivada. Desse modo, Goethe não é o pioneiro dos romances sociais alemães, mas, sim, o criador de um gênero de romance, que entrou para a história por atentar-se no percurso de formação e educação do indivíduo e, a priori, na natureza do artista, a qual se depara com diversos obstáculos. Aqui, encontra-se os fundamentos para uma retomada do gênero, que possui suas origens anteriores ao século XVIII. A acepção de Goethe eleva as características que seriam encontradas posteriormente, em textos como *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin; *Montanha Mágica* (1924), de Thomas Mann, e outros, muito significativos para a literatura alemã do século XX. A estrutura goethiana, derivada do romance picaresco – encontrada no *Dom Quixote*, de Cervantes – contribui para a construção do herói romanesco moderno, esteja este presente em outras formas, como o romance psicológico ou social. Sobretudo advindo do *Meister*, em que a narrativa circunscreve o personagem, mas também possui elementos - a serem analisados na presente pesquisa – tais como a ambientação, a época em que se inscreve o texto e, especificamente, a linguagem, que não simplesmente acompanham o herói; são elementos que determinam a narrativa. Isso ocorre por uma possível categorização como autobiografia – ou autoficção, considerando-se a confluência na introdução da vivência dos autores e o caráter ficcional presente em suas narrativas. Ulla Hahn narra sua infância e juventude a partir da estrutura romanesca goethiana – ou no apelo monumental, que remete, não somente a si, mas ao período de reconstrução alemã e de seu milagre econômico, bem como as manifestações de 1968 - sem se valer, claro, do ideário iluminista. A emancipação de Hilla ocorre na descrição do lugar da mulher na sociedade alemã da segunda metade do século XX.

1.2 Tentativas de definição do gênero "romance de formação"

Hegel, em seu texto *Vorlesungen über die Ästhetik*, funda uma das mais bem sucedidas teorias do romance. O romance foi considerado por Hegel apenas como um fenômeno tangente à epopeia: o romance seria, em suas palavras "o épico burguês moderno", o conflito entre a "poesia do coração e, em oposição, a prosa de relacionamentos". Essa caracterização toca diretamente, também, qualquer proposição para o romance de formação. O romance para Hegel, isto é, o "romanesco", em sua definição moderna, estaria ligado ao romance cavalheiresco e pastoral. A coincidência entre tais aparências superficiais se transformou em uma ordem sólida e segura da sociedade burguesa e do Estado, de tal maneira que a polícia, tribunais, o exército, o governo se colocaram na posição das motivações quiméricas, as quais se equivaliam a de um cavaleiro. Entretanto modificou-se o tom "cavalheiresco" nos novos heróis. Eles se deparam com seus motivos subjetivos, como, por exemplo, o amor, a honra, ou com seus ideais de aprimoramento do mundo e da ordem e prosa existentes na realidade, as quais aparecem diante de si, juntas das dificuldades surgidas em todas as páginas. Por último, o herói conhece sua companheira, seu lugar, casa-se e torna-se um filisteu; à mulher restam os cuidados representativos e, com isso, os filhos. A mulher desejada pelo herói, que antes era única, como um anjo, agora se distingue de todas as demais. O trabalho, ordinário, ocupa o herói; o casamento lhe traz aborrecimentos, mas essas são todas as lamentações que lhe restam. Percebem-se as mesmas características das aventuras, porém estas encontram seu significado adequado e o fantástico, do qual as correções de Goethe tanto necessitam.

Hegel sustenta com isso, sem usar o conceito do "romance de formação", sua legitimação histórico-filosófica. Quando ele eleva o romance de cavalaria a partir do romance moderno, enxerga o último também historicamente, contudo como produto da sociedade burguesa. A noção hegeliana do "cabelero", na qual se adequam os heróis à do romance de formação incluem fortes consequências, que dão sobrevida até hoje, a definições e *topoi* das delimitações do gênero. Ele abrevia e amplia, ao mesmo tempo, a poética romanesca em diversas maneiras.

Para a imagem de mundo hegeliana, o caso – do filisteu e seu desfecho perante a sociedade – foi concluído com a ampliação do mundo romanesco em seu conceito de realidade, através do polimento que despoja o indivíduo e o reposiciona em uma normalidade

amortecida. Contudo, nos romances descritos acima é posto um salto de um mundo permeado por obstáculos para outro, aquele "fantástico" e afetivo dos sonhos. O caminho para a interioridade poética já está pré-estabelecido para o herói do romance de formação como alternativa de vida. Os desfechos previsíveis de tais textos, sobre os quais Hegel se apoia e persiste em sua escrita, não definem mais o romance de arte dos anos 1800, mas, sim, muito anteriormente, um modelo narrativo anacrônico do romance de amor e entretenimento da época. Com Hegel, a produção romanesca se sincroniza com a teoria. A paródia do romance de formação - comum na primeira metade século XX – encontra o início de sua trivialidade. Entendido como "gênero histórico" em oposição à realidade objetiva, todas as tentativas, até então de sua definição desviam dele, pois estas procuram se relacionar a tal realidade. Elas descrevem apenas estruturas narrativas, que para os romances triviais encontravam valia.

Com Wilhelm Dilthey inicia-se, de fato a pesquisa historiográfica do romance de formação. Mesmo sem ter criado o termo, ele introduziu a discussão literária tocante a ele, de maneira muito bem sucedida.

Ich möchte die Romane, welche die Schule des Wilhelm Meister ausmachen (denn Rousseau's verwandte Kunstform wirkte auf sie nicht fort), Bildungsromane nennen. Göthes Werk zeigt menschliche Ausbildung in verschiedenen Stufen, Gestalten, Lebesepochen. Es erfüllt mit Behagen, weil es nicht die ganze Welt sammt ihren Mißbildungen und dem Kampf böser Leidenschaften um die Existenz schildert; der spröde Stoff des Lebens ist ausgeschieden. Und über die dargestellten Gestalten erhebet das Auge sich zu dem Darstellenden, denn viel tiefer noch, als irgendein einzelner Gegenstand, wirkt diese künstlerische Form des Lebens und der Welt.¹⁵

Em sua definição, Dilthey provê três aspectos que possuem relevância até os dias atuais. Primeiramente, constrói, a partir de Schlegel, Morgenstern e Hegel, uma formação análoga à teoria da evolução biológico-orgânica. Figuras de linguagem como "nível" ou "ciclo" se estabeleceram na história do gênero, de modo que, sem elas, é quase impossível uma definição do romance de formação. Assim desfaz-se a definição histórica, com seus

¹⁵ Eu gostaria de nomear os romances, os quais se encerram na escola do Wilhelm Meister (pois a forma artística aproximada de Rousseau não funcionaria aqui). A obra de Goethe mostra a formação humana em diversos graus, formas e momentos de vida. Ela se preenche com satisfação, porque não descreve a batalha de mais sentimentos em torno da existência, tampouco acusa as más formações do mundo inteiro; a matéria frágil da vida foi eliminada. E sobre as formas apresentadas eleva-se o olho ao que se apresenta, pois, mais profundo ainda, do que qualquer objeto singular, opera esta forma artística da vida e do mundo. DILTHEY, Wilhelm. **Leben Schleiermachers**. I vol. Berlim: 1870, p. 282. Tradução nossa.

pretensos enunciados, a partir da compreensão mais aprofundada do romance. Em segundo lugar, esclarece Dilthey, através de um personagem-narrador de um romance de formação, que domina o simples tratamento romanesco – as formas que se apresentam – e ao qual deve se direcionar a atenção do leitor [eleva-se o olho àquele que se apresenta]. O terceiro ponto se relaciona com o termo “história de formação”. Já usado por Morgenstern, seria um conceito estrutural narrativo-analítico, que frisa uma forma textual, localizada entre um romance finalizado e um mote para a formação. É possível pensar a fórmula diltheyniana, na qual ordena-se o romance em diversas dimensões. Com uma dinâmica própria, valendo-se de uma estrutura, a qual se desenvolve autonomamente, a história do romance de formação aparenta ser – sob Dilthey – um processo de formação em si.

Em seu livro *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906), Dilthey frisa as definições propostas acima, a partir do personagem Héspero de Hölderlin, e do próprio Meister de Goethe:

Von dem Wilhelm Meister und dem Hesperus ab stellen sie alle den Jüngling jener Tage dar; wie er in glücklicher Dämmerung in das Leben eintritt, nach verwandten Seelen sucht, der Freundschaft begegnet und der Liebe, wie er nun aber mit den harten Realitäten der Welt in Kampf gerät und so unter mannigfachen Lebenserfahrungen heranreift, sich selber findet und seiner Aufgabe in der Welt gewiß wird.¹⁶

Assim, Dilthey não reforça o anacronismo, nem a padronização, mas sim o historicismo e, mais especificamente, o anacronismo das definições anteriores. Ele afirmou, ainda em 1870, que os romances de formação de Rousseau seriam apenas uma forma artística similar e não teriam influência sobre as origens do gênero. Dessa maneira, ele soluciona essa retomada teórica e determina que os romances sob influência de Rousseau na Alemanha foram desviados deste ideário anterior em direção a uma cultura interior. Origem, matéria e temática do romance de formação permanecem, assim, preservadas de uma época já superada. Sobre essa nova proposição para o gênero, Max Wundt observa:

Wie sämtliche Tendenzen der Zeit in dem Gedanken der Erziehung

¹⁶ A partir de Wilhelm Meister e de Héspero, apresentam-se, a todos os jovens, aqueles dias; como ele, em um crepúsculo afortunado, entra na vida. Busca por almas gêmeas. Depara-se com amigos e o amor; se vê imerso na luta contra a dura realidade, e amadurece sob diversas experiências de vida; encontra a si mesmo e torna-se consciente de seu dever no mundo. IDEM. **Das Erlebnis und die Dichtung**, 1906, p. 327 apud JACOBS, 1972, p. 11. Tradução nossa.

zusammenfließen so vereinigt der Bildungsroman alle sonst gesonderten Seiten der Romanliteratur. Die Richtung auf das Innenleben läßt ihn als einen nahen Verwandten des sentimentalen Romans erscheinen, aber indem die Subjektivität hier nicht in der leeren Gegensätzlichkeit zur Welt, sondern als sich erfüllend mit den Weltinhalten geschildert wird, nimmt er das Streben nach Weltkenntnis in sich auf und die Form des Reisromans bietet sich oft als die gegebene Weise, dem Helden eine solche Kenntnis zu vermitteln. Damit sie ihm aber nicht bloß ein äußeres Wissen, sondern ein inneres Erleben wird, bedarf er der kritischen Stellung zur Welt, und die Kritik, die sich nicht selten zur Satire steigern kann, wird ein wesentliches Ferment des Bildungsromans.¹⁷

No *Reflexion der deutschen Literaturgeschichte* (1958), em sua primeira edição, Christine Touaillon aproxima a definição do romance de formação daquela de Melitta Gerhard, na qual a diferença entre o romance de desenvolvimento e o de formação não é tão determinada. Para Touaillon:

So nennt man jenen Roman, welcher die seelische Entwicklung eines Menschen von den Anfängen bis zur Erreichung einer bestimmten Lebensausbildung darstellt. In rationalistisch gerichteten Zeiträumen fließen seine Grenzen oft mit denen des Erziehungsromanes zusammen, der pädagogische Einzelfragen aufrollt [...] und die äußeren Daseinsbedingungen stärker berücksichtigt als den inneren Gang menschlicher Entwicklung. Romantisch gesinnte, die Einheit alles Lebens empfindende Epochen begünstigen den eigentlichen Bildungsroman. Sein Held soll nicht bloß einseitig für ein begrenztes Ziel erzogen, sondern allseitig gebildet werden. Und die großen Lebensmächte sollen bei dieser Bildung mitwirken. Je allgemeiner die naturwissenschaftliche Durchdringung des Lebens wird, desto stärker setzt sich der Begriff der Entwicklung durch. An die Stelle der bewußten Beeinflussung des Helden tritt das naturgemäße Geschehen, und aus dem Bildungsroman wird der Entwicklungsroman.¹⁸

¹⁷ Como todas as tendências da época se convergiam no pensamento da educação, o romance de formação reúne todas as páginas da literatura romanesca. O direcionamento à vida interior o faz parecer um ente próximo do romance sentimental, mas como a subjetividade aqui é descrita, não pela oposição vazia ao mundo, mas sim com que sendo preenchida pelos conteúdos do mundo, ele [o herói] toma para si o esforço de conhecer o mundo, e a forma do romance de viagem frequentemente oferece em si, a maneira para transmitir ao herói tal conhecimento. Com isso, ela se transforma, para ele, não simplesmente em um saber superficial, mas sim em uma experiência interior. Ele busca o posicionamento crítico em relação ao mundo, é a crítica, que pode ser elevada a sátira, torna-se um fermento essencial do romance de formação. WUNDT, Max. **Goethe Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals**. Berlin und Leipzig. 1913, p. 54. Tradução nossa.

¹⁸ Assim é chamado tal romance que se remete à única questão, em que o desenvolvimento espiritual de uma pessoa é apresentado desde os primórdios até o alcance de uma formação de vida específica. Em espaços de tempo dirigidos pela razão flutuam frequentemente seus limites juntos aos do romance de educação e em que as condições mais profundas do ser são fortemente consideradas como os passos interiores do desenvolvimento interior. A unidade, romantizada, de todas as vidas favorece a época sensitiva. Seu herói não deve se educar simplesmente para um objetivo limitado, mas sim ser formado a todo momento e todas as energias vitais devem contribuir em conjunto a essa formação. Quanto mais geral se torne a percepção científico-natural da vida, mais forte se impõe o conceito de desenvolvimento. No lugar da influência consciente do herói, entra o fenômeno

Na segunda edição, Hans Heinrich Boscherdt¹⁹ menciona expressivamente Dilthey e se apoia na definição deste para o gênero, retornando à ideia de formação da época goethiana. A disposição em "objetivo e percurso de formação", bem como o princípio composicional do romance de formação, direciona Boscherdt a uma tipologia do romance, a uma construção normativa em três fases: anos de juventude [*Jugendjahre*]; anos de peregrinação [*Wanderjahre*] e purificação [*Läuterung*]. A partir da história "sagrada", derivada resumida e ao mesmo tempo secularizada de *Wilhelm Meister*, se corresponde o esquema, em uma pertinente tríade.

Considerações sobre a Phänomenologie des Gestes de Friedrich Hegel

Ernest Bloch nota que a obra *Fenomenologia do Espírito* compreende uma junção de educação e decepção, unidas em torno do ambiente de aprimoramento do sujeito; como em *Fausto*, o drama da experiência (ou no *Meister*, no romance de educação). Bloch segue tal paralelo apenas em referência ao poema épico goethiano - contudo, pode ser feita forçosamente esta comparação, em sua análise - pois Hegel se utiliza da caracterização de suas motivações à repetição e à posição central, o conceito de "formação": o "dever", assim o chama na introdução do texto; "O indivíduo ao controlar o percurso de seu ponto inicial sem formação até o conhecimento, buscava tal dever no seu significado mais generalizado, e o indivíduo comum, com espírito autônomo, o fazia atento a sua formação"²⁰

Desde esta formulação, é possível reconhecer que a definição de Hegel sobre o consciente se diverge substancialmente da kantiana. Tanto na *Crítica da razão pura*, quanto na *razão prática*, de Kant, encontra-se uma identificação com Hegel no trato do conceito do "eu". Essa se dá a partir de uma abstração a-histórica compreendida por excelência em sua medida pré-determinada. Entretanto Hegel entende, ainda nas "Leituras de Jena" [*Jenenser Vorlesungen*], a consciência individual como uma transformação, como resultado definitivo de um processo da socialização, na qual o indivíduo se insere, bem como no processo

natural [inconsciente] e, a partir do romance de formação obtém-se o romance de desenvolvimento. TOUAILLON, Christine. "Bildungsroman" In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 1924/25, p. 141-145. Tradução nossa.

¹⁹ *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 1958, p. 177.

²⁰ HEGEL, 1964 apud JACOBS, 1973, p. 100. Tradução nossa.

histórico. Tal construção filosófica do indivíduo o tangencia em uma consciência concreta, individual ou determinada, mas sim através da história da consciência em si. Esse enfoque evoca a tese essencial de que a adequação dos graus de desenvolvimento da historicidade do gênero seja aquela que possibilita à consciência individual a reflexão da experiência. A formação, sob esse pressuposto, constitui-se por aquilo que o indivíduo observa, presente naquilo que ele adquire; daquilo que sua natureza inorgânica se abastece e se apropria. Com esse conceito de “formação” e, lembrando-se de que Hegel intitulou o livro inicialmente como *Odisseia do espírito*, é possível indagar-se se *Fenomenologia do espírito* seria seu “romance de formação” autobiográfico. (JACOBS, 1973, p. 100-101)

Definitivamente não se pode considerar a *Fenomenologia do Espírito* simplesmente como um romance de formação, isto é, atestá-lo como poesia, do mesmo modo que o objetivo do “saber absoluto”, compreendido no livro pela formação da consciência, é divergente da maioria dos estados de amadurecimento concebidos, para os quais os romances de formação dirigem os seus heróis. Na *Fenomenologia* de Hegel faz-se necessário observar, junto à apresentação do gênero, a problematização deste, pois ela inclui uma formulação filosófica. O conceito de formação emerge em diversas denotações: primeiro, como demarcação para um ponto específico “do processo histórico lógico, partindo da consciência nata ao saber absoluto” (HEGEL apud 1973, 102) denominado para aqueles cuja formação mesma seja um problema para a consciência.

A formação pura é um estado provisório e crítico; a consciência opina muito bem, *a priori*, sobre o substancial, contudo a mesma perde a capacidade de apreendê-lo. Mesmo com a categorização hegeliana, ela é dada menos pelo grau objetivo do espírito, ou seja, através da transposição das diversas fases de amadurecimento do indivíduo, do que pelo grau subjetivo, dado pela transposição do processo de sociabilização do mesmo. Este desenvolvimento é caracterizado por Lukács:

Der Weg der ständigen Höherentwicklung des individuellen Bewußtseins (Bewußtsein - Selbstbewußtsein - Vernunft) führt, je höher sich das individuelle Bewußtsein entwickelt, zu desto schwereren, desto tragischeren Konflikten mit der entäußerten Wirklichkeit, um aus diesen tragischen Konflikten heraus den bisher nur an sich seiend Geist (die Einheit der Objektivität und Subjektivität in Praxis und Erfahrung der menschlichen Gattung) in einen für sich seiend, sich als solchen erkennend zu

verwandeln.²¹

Neste contexto surge, como trecho mais importante desse desenvolvimento, a “concretização da autoconsciência racional, por si mesmo. Ela ocorreria, primeiramente, como 'vontade', isto é, como fruição do mundo; aqui, contudo, tal concretização traz a ideia de “seu usufruto apenas pela necessidade”. Concretizados são os caminhos de uma segunda tentativa de realização da autoconsciência, que Hegel apresenta sob o título “A lei do coração e o delírio da presunção”: com isso está explicitada a subjetividade, que pronuncia sua rejeição emocional a uma ordem heterogênea percebida, e na apresentação de sua própria e notável essência, bem como, na geração de “bens para humanidade” busca sua autorrealização. (JACOBS, 1973, p. 102)

A afinidade deste pensamento com a tendência elementar do romance de formação é evidente: também no gênero literário está presente uma tentativa de equilíbrio do indivíduo consigo mesmo e com o mundo, para solucionar o questionamento de como se pode realizar a harmonia da existência individual com o “todo”; também no romance é entendida a fixação do indivíduo por si mesmo como abstração e como provação ante as demandas do ambiente social concreto. Devido a isso, descreve-se também a superação e o desgaste de todas as pretensões unicamente subjetivas em proveito da sociabilização do herói.

Com tal pressuposição, o processo de formação da consciência, descrito na *Fenomenologia*, comprova sua determinação harmônica, e, sobretudo, sua problemática. Nas últimas seções, o processo dialético torna-se progressivamente deslocado, e o sujeito postulado por Hegel - revelando-se objeto, segundo mencionado por Adorno como sujeito. Essa tendência do texto hegeliano, evoca a apresentação filosófica de seu autor da história da consciência, aproximando-se daqueles romances de formação, cuja afiliação, enfim alcançada, não perde a profundidade secreta do simples postulado.

Outras afinidades são confirmadas, provavelmente aquelas que se tornam completas através de negações específicas: os estados individuais da consciência são resolvidos e superados com a *Fenomenologia* de Hegel e o romance de formação se distancia da ideia de que o desenvolvimento e o devir criam o resultado conceitual do processo descrito: “pois a

²¹ O caminho persistente ao desenvolvimento mais elevado da consciência individual (consciência - autoconsciência - razão) leva, quanto mais se desenvolve a consciência individual - tanto mais pesado, mais trágico o conflito com a realidade então esvaziada - a se transformar, de um espírito existente, até aqui, a partir desses conflitos trágicos (a união da objetividade e subjetividade em prática e experiência do gênero humano) naquele existente para si, como que reconhecido em si. (JACOBS, 1973, p. 102)

‘coisa’ não é esgotada em seu fim, mas sim em sua execução”, afirma Hegel. “Assim como o resultado não é o todo *real*, mas o conjunto com o seu devir; O fim é, para si, a generalidade inanimada, tendendo a ceder de sua realidade com um único movimento.” (JACOBS, 1973, p. 104)

O romance de formação é um movimento literário, advindo do espírito do idealismo burguês, e em que o seu desejo pelo equilíbrio harmônico devesse se encontrar ante os mesmos pesares, que a filosofia hegeliana ignora, sobretudo, em suas últimas fases. Pesares que ela, com o maior esforço idealista procura elevar: face a tendência única a acomodação resignada e desprovida de senso crítico ao fato e incapaz de modificar-se diante da inclinação à omissão utópica da realidade.

Wilhelm Meisters Lehrjahre, sob a ótica de Friedrich Schlegel

Para Friedrich Schlegel, a história de Wilhelm Meister inicia-se a partir da oposição entre o indivíduo que busca sua formação "sem arrogância e sem rumor", e o seu mundo interior em uma transformação silenciosa. Ele afirma que:

Was hier vorgeht und was hier gesprochen wird, ist nicht außerordentlich, und die Gestalten, welche zuerst hervortreten, sind weder groß noch wunderbar: eine kluge Alte, die überall den Vorteil bedenkt und für den reicheren Liebhaber das Wort führt; ein Mädchen, die sich aus den Verstrickungen der gefährlichen Führerin nur losreißen kann, um sich dem Geliebten heftig hinzugeben; ein reiner Jüngling, der das schöne Feuer seiner ersten Liebe einer Schauspielerin weiht. Indessen steht alles gegenwärtig vor unsern Augen da, lockt und spricht uns an. Die Umriss sind allgemein und leicht, aber sie sind genau, scharf und sicher. Der kleinste Zug ist bedeutsam, jeder Strich ist ein leiser Wink und alles ist durch helle und lebhaftige Gegensätze gehoben. Hier ist nichts, was die Leidenschaft heftig entzünden, oder die Teilnahme sogleich gewaltsam mit sich fortreißen könnte. Aber die beweglichen Gemälde haften wie von selbst in dem Gemüte, welches eben zum ruhigen Genuß heiter gestimmt war. So bleibt auch wohl eine Landschaft von einfachem und unscheinbarem Reiz, der eine seltsam schöne Beleuchtung oder eine wunderbare Stimmung unsers Gefühls einen augenblicklichen Schein von Neuheit und von Einzigkeit lieh, sonderbar hell und unauslöschlich in der Erinnerung. Der Geist fühlt sich durch die heitre Erzählung überall gelinde berührt, leise und vielfach angeregt. Ohne sie ganz zu kennen, hält er diese Menschen dennoch schon für Bekannte, ehe er noch recht weiß, oder sich fragen kann, wie er mit ihnen bekannt geworden sei. Es geht ihm damit wie der Schauspielergesellschaft auf ihrer lustigen Wasserfahrt mit dem Fremden. Er glaubt, er müßte sie schon gesehen haben, weil sie aussehn wie Menschen und nicht wie Hinz oder Kunz. Dies Aussehn

verdanken sie nicht eben ihrer Natur und ihrer Bildung: denn nur bei einem oder dem andern nähert sich diese auf verschiedne Weise und in verschiedenem Maß der Allgemeinheit. Die Art der Darstellung ist es, wodurch auch das Beschränkste zugleich ein ganz eignes selbständiges Wesen für sich, und dennoch nur eine andre Seite, eine neue Veränderung der allgemeinen und unter allen Verwandlungen einigen menschlichen Natur, ein kleiner Teil der unendlichen Welt zu sein scheint. Das ist eben das Große, worin jeder Gebildete nur sich selbst wiederzufinden glaubt, während er weit über sich selbst erhoben wird; was nur so ist, als müßte es so sein, und doch weit mehr als man fordern darf.²²

A crença de Wilhelm Meister, segundo Schlegel, o aproxima das histórias infantis daquela época, em que ele tudo deseja, em que tudo era novo para ele, e o que ele observara agora deveria ser feito ou imitado ou alcançado. Em sua memória, seu amor é pintado com as cores mais vibrantes e a sua esperança é emprestada o mais carinhoso significado. Agora, essas belas características constroem a trama de seu pensamento favorito: elevar o humano a partir do palco, esclarecê-lo, refiná-lo e transformá-lo em uma criação de uma nova era. A tendência infantil se dá pela virtude e pelo amor. Quando o encontro com esses sentimentos e desejos não pode acontecer livre de preocupações, a narrativa não é menos atraente. Por exemplo, quando Wilhelm é enviado pelos pais em uma pequena viagem, durante a qual o herói se depara com uma aventura, do tipo em que ele se anima e se desenvolve. Uma viagem, na qual ele observa o reflexo de suas próprias intenções e vontades, estas não sendo conduzidas do modo mais adequado, mesmo que o seu encanto por tal jornada não seja traído

²² O que acontece aqui e o que é dito, não é algo extraordinário, e as formas, a princípio, não são grandiosas, nem maravilhosas. Uma velha esperta e que, acima de tudo, pesa seus interesses, dirige a palavra ao amante mais rico; Uma menina que pode se desvencilhar do sufocamento causado por sua perigosa ama e se dar intensamente ao seu amado; um jovem puro, que oferece o fogo de seu primeiro amor a uma atriz. Tudo é colocado à presença de nossos olhos, nos toca e nos seduz. Os contornos são superficiais e leves, contudo precisos e seguros. O menor traço é significativo. Cada pincelada é uma delicada pista e tudo é elevado em antagonismos vivazes e claros. Não há nada que a paixão fortemente aqueça ou que possa ser, com esta, arrastado arbitrariamente. Mas as imagens se movem, como se estivessem em nossas mentes, as quais também foram delineadas para o tranquilo deleite. Assim está, também, uma paisagem com estímulos simples e imperceptíveis, que uma luminosidade bela e rara ou a aparição momentânea de novidade e unicidade, é emprestada ao temperamento maravilhoso de nosso sentimento. Especialmente clara e insuprimíveis da memória. O espírito se sente comovido suavemente, através das serenas narrativas - diversamente e levemente provocado. Sem conhecê-las bem, este toma essas personagens já por conhecidas, mesmo sem certeza, ou sem se perguntar, como elas se tornaram afeitas. Tal fluidez, jocosa com os desconhecidos, ocorre a ele como à sociedade teatral. Ele acredita já tê-los visto, pois estes aparentam ser pessoas e não fulano ou sicrano [weil sie 'aussehn' wie Menschen und nicht wie Hinz oder Kunz]. Essa aparência não se dá por suas naturezas ou formações: pois elas se aproximam apenas por um ou outro elemento, em diversas maneiras e em medidas variáveis de generalidade. O tipo de apresentação é, ao mesmo tempo, algo de muito limitado e um ser completamente autônomo em si; é, entretanto, apenas um outro lado, uma nova modificação do todo e sob todas as transformações, a natureza humana parece ser, uma pequena parte do mundo infinito. Isso é também a amplitude, que cada indivíduo acredita encontrar em si, enquanto se eleva fragorosamente [pela formação]; algo que existe somente assim, como se devesse ser assim, e muito mais distante do que pode-se reivindicar. SCHLEGEL, 2012. Ebook.

pelas dificuldades encontradas. Imperceptivelmente, a narrativa se torna mais vivaz e passional. Na noite em que Meister é embriagado por sua ligação, aparentemente tão duradoura com Mariane - esta tão sincera e próxima - eleva-se a saudade efervescente, que se perde em si mesma, pelo deleite de seus próprios sussurros, que parecem tranquilizá-la e arrefecê-la, até que sua chama seja apagada, repentinamente, pela confirmação através da carta de Norberg²³, fazendo com que todas as expectativas do jovem apaixonado sejam destruídas. Como prenúncio de toda a obra, para Schlegel, está esse desfecho amoroso no primeiro livro. Como em uma animada peça musical, em que, de repente, as diversas vozes se modificam fortemente, o cortante arremate pode, inicialmente e depois mais do que se esperava, provocar uma tensão estimulante, sem, contudo, perturbar o mais calmo deleite da narrativa, ou também os traços mais finos de uma formação paralela - ou retirar a mais delicada percepção, a qual deseja compreender o espírito autoral, através de cada minúcia. Assim, não apenas o sentimento se desloca para um enorme vazio, mas também o olhar se volta para uma remota distância, onde a perspectiva pudesse definir, em certa medida, o lugar desconhecido. O estrangeiro está lá e que, muito apropriadamente, assim deve se chamar. Como uma aparição de outro mundo, cuja realidade pode muito divergir daquela habitada por Wilhelm, que ele sonhara para si; este - o herói - servirá como medida da altura, à qual a obra ainda deve se elevar. A uma altura, em que a arte se torne uma ciência e em que a vida se torne arte.

Eventualmente, evoca-se novamente a imagem de Mariane, como um sonho real. Repentinamente surge e desaparece o desconhecido. Mesmo Madame Melina retorna transformada, de fato, em sua forma natural. A vaidade desta contrasta fortemente com a leveza da "pecadora" (SCHLEGEL, 2012, ebook). A leitura das obras cavalheirescas possibilitam um olhar mais profundo acerca da magia do ambiente teatral – aqui apresentado em segundo plano – como um mundo estranho. O cômico e o dramático, o íntimo e o sedutor são perfeitamente tramados ao final, e os sons das vozes conflitantes urram justapostas.

Para Schlegel,

Es ist schön und notwendig, sich dem Eindruck eines Gedichtes ganz

²³ Neste momento, ainda no início da narrativa, Mariane se decide pelo enlace com o "fugidio fidalgote" (GOETHE, 2006, p. 28) Norberg. Um detalhe interessante, para a presente pesquisa, é a decisão da anciã Bárbara, de fazer com que Mariane volte a vestir suas roupas "femininas", impondo ao primeiro amor de Wilhelm Meister a postura desejável a uma mulher à época. Posteriormente, será feita uma análise de como Goethe trabalha a condição da mulher, através do livro VI do romance.

hinzugeben, den Künstler mit uns machen zu lassen, was er will, und etwa nur im einzelnen das Gefühl durch Reflexion zu bestätigen und zum Gedanken zu erheben, und wo es noch zweifeln oder streiten dürfte, zu entscheiden und zu ergänzen. Dies ist das Erste und das Wesentlichste. Aber nicht minder notwendig ist es, von allem Einzelnen abstrahieren zu können, das Allgemeine schwebend zu fassen, eine Masse zu überschauen, und das Ganze festzuhalten, selbst dem Verborgenen nachzuforschen und das Entlegenste zu verbinden. Wir müssen uns über unsre eigne Liebe erheben, und was wir anbeten, in Gedanken vernichten können: sonst fehlt uns, was wir auch für andre Fähigkeiten haben, der Sinn für das Weltall.²⁴

Observando-se as contradições de todos os diálogos e desenvolvimentos oportunos, e das relações de todas as eventualidades, percebe-se que tudo no romance contorna o ambiente teatral, apresentações, arte e poesia. Essa é, certamente, a intenção de Goethe: apresentar um aprendizado artístico completo, de tal maneira que alguns acontecimentos lhe foram instigados por essa intenção, como nos casos dos operários ou na apresentação dos mineradores. Deveria-se encontrar uma ordem sistematizada acerca da natureza poética desta escrita; não a ruína de uma edificação intelectual, mas o direcionamento gradativo vivo de toda história natural e formação intelectual. Wilhelm está, de fato, ocupado, neste momento de seus anos de aprendizado, com os mais urgentes fundamentos apriorísticos da vida artística; neste ponto, o personagem discorre sobre os temas mais simples das belas artes, como seus fatores originários, e sobre suas tentativas mais primárias de se referir à poesia: as peças com fantoches, a infância do instinto poético, como apropriado a todo homem sensível sem um talento especial. Considerações sobre o modo como o aprendiz deve fazer tentativas e se autocriticar; a respeito das impressões suscitadas pelo minerador e pelos marinheiros; a escrita sobre os anos dourados da poesia de seus anos de juventude; as artes do saltimbanco e outros eventos. Mas tal referência, explícita às artes cênicas, não se dá simplesmente pela apresentação do ator e o que lhe é semelhante. A história natural da beleza é limitada: a partir de Mignon e das antigas canções românticas define-se a poesia também como a língua natural

²⁴ é urgente e belo, oferecer à recepção de uma obra a presença do seu autor e deixá-lo, assim, livre para fazer o que desejar com o leitor. Confirmar o sentimento apenas através da reflexão elevando-o a pensamento. Onde ainda haja conflito para o autor, ou mesmo dúvida, deixá-lo decidi-los e supera-los. Isso é o principal e essencial. Mas não menos o é, poder abstrair-se de todos os indivíduos, determinar o geral nebuloso, esclarecer um parâmetro e apreender o todo, buscar pelo mais obscuro e ajuntar o mais disperso. Precisamos nos elevar sobre o nosso próprio amor, e poder desfazer, em pensamento, do que adoramos, senão nos faltará, o que também temos como outras habilidades: o sentido pelo universo. (SCHLEGEL, 2012, ebook)

e música das "belas almas"²⁵.

A narrativa é constituída por prosa e poesia simultaneamente. Seu preenchimento é gracioso e, sua simplicidade, significativa e relevante. Sua formação, elevada e terna é, sem dúvida, forte. Como os fundamentos deste estilo são tomados, em sua maioria, da língua formal da vida social, assim, ao herói é aprazível ansiar por construir o mais elevado e mais terno em estranhas parábolas. Estas aparentam ser o mais distante dos *topoi* comuns à poesia.

As habituais expectativas de unidade e síntese deste romance o modificam conforme o herói, com a mesma frequência, as supera. A viva individualidade da obra surge a partir de um instinto sistemático, de um senso para o todo – aquele pressentimento acerca das coisas mundanas, tão interessantes como as que Wilhelm apresenta e, quanto mais este aprofunda sua busca, suas relações interiores e afinidades, mais nuances espirituais ele desvela em seus leitores.

Sobre a organização da obra é necessário permitir que as diversas personagens sejam destacadas. No entanto, esta observação e decomposição não deve se perder nas pequenezas extremas, para que a progressão de uma parte em direção ao todo seja regular. Ela deve, muito mais, afirmar uma autonomia, através de seu tratamento livre, formação e transformação – como se todas as pequenas partes permanecessem juntas às maiores – redefinindo também os limites que ela superou dessas mesmas características. A homogeneidade interior despreziosa e a unidade original do autor são reconhecidas através de seu empenho proposital, de tangenciar, através de diversos meios, sempre poéticos, um todo extraordinário. (SCHLEGEL, 2012, ebook)

Também no segundo livro, o leitor é atraído por Jarno e a aparição das Amazonas, como o é por Mignon e pelo estrangeiro, no primeiro. Do mesmo modo, o interesse é levado a uma distância obscura e sinaliza para a formação mais elevada, ainda imperceptível. Neste momento, abre-se um novo cenário e um novo mundo; aqui as formas literárias da antiguidade também surgem, renovadas; nesse livro, suspende-se também o que está por vir na narrativa e assimila-se o resultado do anterior com mais intensidade e através de sua própria essência. O terceiro livro é marcado pelo frescor acentuado e por um temperamento mais alegre, dados pela partida de Mignon e Wilhelm, e pelo primeiro beijo da condessa. O que a obra subentende, ou também é apenas subentendido, é a posição de Wilhelm, sobre seu

²⁵ Em um ponto adiante na pesquisa serão analisadas definições contemporâneas e posteriores mais específicos sobre a natureza das mulheres, bem como da "bela alma".

próprio esclarecimento, sobre outros personagens, estes talvez mais confusos; a compreensão deste momento se dá, com isso, a partir da intranquilidade e da dúvida ou do sujeito, quando termine por interiorizar sua incompletude.

Desde a vivência de Wilhelm, em seu infinito impulso buscando sua própria formação, até a autodestruição de seu primeiro amor e suas primeiras aspirações artísticas, e após ele ter se adentrado distante o suficiente no mundo, é natural que ele agora procure a "altura": seja a de um palco, onde a nobreza e propósito se tornassem sua atenção mais premente, ou também seja tal altura apenas a representação de um nobre não muito bem formado. Por outro lado, o êxito dessa premissa – sua aspiração artística – poderia ser indesejável, pois Wilhelm ainda era muito jovem e inocente. A isso se deve um pendor maior para a comédia, no terceiro livro; algo oportuno dado o seu desconhecimento do mundo e a oposição entre a magia do teatro e a baixeza habitual da vida nos palcos, bem como a afirmação diante da sociedade desta.

O contraste entre expectativa e sucesso, fantasia e realidade tem um papel fundamental: a crueldade da realidade é colocada fortemente e o pedante se torna desagradável, pois é também idealista. Por um afeto desmedido, o conde saúda seu colega, com olhares misericordiosos por sobre a imensa fenda que os separa socialmente; ninguém é poupado pelo barão, com seus disparates excitados e, a baronesa, por sua imoralidade.

A condessa é, no máximo, uma fervorosa motivadora do melhor refinamento social: tais nobres representam o nível, aos quais os atores dão preferência e que lhes são tão desprezíveis. Contudo, essas pessoas, as quais melhor podem ser denominadas de personagens, são descritas com leveza e delicadeza, a tal ponto que se aproximam de uma transparência dada por sua infantilidade. Este frescor das cores, este colorido infantil, obsessão por limpeza e ornamentação, esta leviandade marcada e uma desonestidade fugaz – algo que possa ser chamada de Éter da felicidade (SCHLEGEL, 2012, ebook) - e que seja muito tenro e requintado, de modo que possam ser aprimoradas e rerepresentadas como marcas da impressão do autor.

Ainda no terceiro livro, Jarno demonstra, a Wilhelm e ao leitor, que acredita em Wilhelm e fornece ao leitor uma confirmação de sua crença: em uma grande e digna realidade e em uma atividade mais séria do protagonista no mundo e no trabalho. Sua compreensão mais gradativa e mais ríspida é totalmente oposta à inteligente percepção de Aurelien. Segundo Schlegel ela é uma personagem teatral, até mesmo por seu caráter; nada pode e nada quer, a não ser apresentar e exhibir, preferencialmente a si mesma. Ela tudo expõe, mesmo sua

feminilidade e seu amor. (2012, ebook) Ambos – Aurelien e Jarno – possuem apenas a razão: mesmo a atriz proporciona ao autor uma grande quantidade de argúcia; contudo lhe falta muito no tocante à opinião e ao sentimento e adequação, como do mesmo modo, falta a Jarno, inventividade. São pessoas muito marcantes, mas quase limitadas; O próprio livro se caracteriza tão especificamente a tão pouco se direciona a um discurso de apologia à razão, como inicialmente aparenta. Ambos possuem características tão conflitantes, assim como a introspectiva Mariane e a superficial Philine: todos esses personagens surgem fortemente como se fossem imprescindíveis - e o são - para compor o aprendizado artístico com exemplos e para a realização do todo, como modelos críveis. Quando o aprendiz, apesar de sua integridade, aparenta somar muito menos educação em sua formação pessoal e moral do que a remota agilidade, na qual ele acredita aprimorar através dos diversos desvios e exercícios de dança e esgrima: sobretudo ele faz grandes avanços artísticos, principalmente através do seu amadurecimento espiritual do que por um motivo a ele extrínseco. Neste momento ele conhece também outros artistas com grande apuro técnico. Os diálogos sobre arte junto a estes além de terem muito ânimo, sentido e conteúdo, são, sobretudo autênticos, consistentes e congruentes entre si, não somente um monólogo falso.

No quinto livro, distancia-se da teoria em direção a uma reflexão e uma prática de processos fundamentais; Serlos e outros personagens embrutecidos e egoístas, a leviandade de Philine, a tensão de Aurelien, a melancolia do velho e a saudade de Mignon são suprimidos. Daí advém o comum alimento à insanidade, a história de amor e o tom desse livro. Mignon, como mênade, é um ponto luminoso divino.

A realização e desorientação elevam-se ao máximo, bem como a expectativa acerca da disposição de tantos enigmas interessantes e belos fenômenos. Mesmo a falsa tendência se constitui ao máximo. Contudo, a estranha advertência também faz com que o leitor se desvencilhe da ideia de que tal leviandade seja o objetivo ou o caminho certo. Nenhuma parte da obra parece ser independente da mesma, como o quinto livro, usado como "meio". Ele prevê até mesmo comentários teóricos elementares, como o ideal dos amantes da arte cênica e o fundamento sobre a diferença entre drama e romance.

O sexto livro, intitulado *Confissões de uma bela alma*²⁶ surpreende por sua unicidade,

²⁶A expressão "bela alma" designa, de modo geral, alguém cuja vida interior está em harmonia com a natureza e voltada para o bem. Fundamental na filosofia de Platão, o motivo da "beleza da alma" passou da Antiguidade para a literatura cristã (ver, por exemplo, Santo Agostinho: *Contra faustum manichaeum*, XII, 13). Na Alemanha

aparente isolamento em relação à obra, e nas partes iniciais do romance, uma arbitrariedade sem precedentes à trama. Porém, pode-se comparar, aqui, a relação de Wilhelm com sua tia, distante da narrativa, com os *Confissões* e o restante do livro. Também um modelo de formação - de anos de aprendizado - em que nada será aprendido, senão a própria existência, em seus fundamentos específicos, ou em sua natureza imutável; e quando Wilhelm, através da capacidade de se interessar por tudo, permanece interessante. A tia também pode, assim, do modo que se interessa por si mesma, fazer reivindicações a respeito de seus sentimentos. Ela vive, do mesmo modo, teatralmente. Ela reúne todos os personagens em si, no castelo onde vive, onde todos atuam e convivem com a comédia, sob o qual vários papéis foram distribuídos. Seu caráter é constituído pelo palco, sobre o qual ator e espectador são os mesmos e, atrás das coxias, do mesmo modo, propagam-se as intrigas.

Ela está constantemente ante o reflexo da consciência e se ocupa com os cuidados da casa, onde vive com o pai e a irmã. Dentro de si encontra-se a medida mais extrema da interioridade e, como ocorre já no princípio do romance, é descrita a tendência, em que o interno e o externo se separam fortemente e se opõem. Aqui o interno escavou, de certo modo, a si mesmo. Ele é o topo da unidade formada - entendida pela reunião de preceitos entendidos por Goethe -, à qual a imagem de uma generalidade cíclica se contrapõe a um grande sentido.

A religião é apresentada como uma predileção que, através de si mesma, abre espaços e gradativamente contempla a arte. Ela especifica completamente, assim, o espírito artístico da obra, e demonstra que tudo será tratado dessa maneira. A proteção do tio em relação à personagem central - a Bela Alma - é a mais forte significação da incrível tolerância deste homem, cuja descrição contém a mais direta expressão do "espírito do mundo" composto no romance. A representação de si, como que em um infinito, e de uma natureza a ser sempre contemplada, foi a melhor confirmação de que um artista pôde dar do vasto repertório abrigado em seu impenetrável ser. (SCHLEGEL, 2012, ebook)

Os personagens do romance se igualam, sobretudo, por uma apresentação como a de um retrato, embora suas essências variem alegórica e genericamente são, também, uma

do século XVIII, a expressão "bela alma" aparece em obras de Zinzendorf, Klopstock e Lessing. Rousseau emprega a expressão *belle âme* em *La Nouvelle Héloïse*. Goethe a utiliza numa carta a Henriette von Oberkirch, datada de 12 de maio de 1776, e também nas cartas endereçadas à Charlotte von Stein de 06/09/1780, 10/04/1781 e 15/09/1781. Costuma-se identificar a personagem dessas confissões com a pietista Susanna Katharina von Klettenberg, prima e amiga da mãe de Goethe, cujos escritos foram reunidos em *Die schönen Seele: Bekenntnisse, Schriften und Briefe der Susanna von Klettenberg* ("A bela alma: confissões, escritos e cartas de Susanna von Klettenberg", Leipzig, 1912). (GOETHE, 2006, p. 347).

inesgotável matéria e um conjunto exímio de modelos de análises sociais e morais. Para esse fim, os diálogos sobre eles poderiam ser muito interessantes, contudo podendo colaborar apenas eventualmente para a compreensão do todo. Assim são os diálogos: a degradação, através de toda a sua superficialidade. Quando um indivíduo, racionaliza as pessoas, a partir de seu ponto de vista e abandona a moral, essa seria a forma mais precipitada de ler a obra: em que, ao fim, não se absorvesse nenhum conteúdo, e que se fosse levado a tal sentido.

No quarto capítulo do sexto livro, a narrativa aparenta descrever, ao mesmo tempo, um momento matrimonial e oral. Vê-se claramente, que não se pode rotulá-lo como teatro ou poesia, mas sim, como uma grande peça sobre a própria humanidade ou como a arte de todas as artes. Percebe-se também que estes *Lehrjahre* podem, a princípio, formar artistas atuantes ou mesmo pessoas mais eficientes, como o próprio Wilhelm. Não esta ou aquela pessoa deve ser educada, mas sim, a natureza, a própria formação deve se apresentar nestes diversos exemplos, e concentrar-se em fundamentos simples. Como em *Confissões*, onde o leitor é retirado repentinamente da poesia e lançado ao lugar da moral, assim ele encontra, diante de si, o puro resultado de uma filosofia que se apoia sobre sentido e espírito mais altos - que logo aspira à sublime conjunção de todas as forças e artes humanas.

Nathalie, – a Bela Alma – como a forma mais bela da pureza e bondade feminina, se contrapõe agradavelmente à materialista Therese. Ela expande tal caráter, através de sua presença simples, na sociedade; Therese cria um mundo similar a si, como o faz, também, o tio. Esses são exemplos e motivações a uma teoria feminista, à qual não deve faltar ao aprendizado da vida artística, como o *Wilhelm Meister*: um contentamento moral e habilidades doméstica, ambas descritas em uma forma mais adequada, tornam-se modelos ou duas metades de um modelo, o qual é apresentado para a sociedade onde as personagens fazem parte, ou mesmo àquela que a obra, como um todo, pretende modificar.

Em oposição ao estímulo mais modesto do primeiro livro do romance, a luminosa beleza do segundo; o terceiro se diferencia por um teor artístico e propósitos profundos. A combinação dessas características é evidenciada no sexto, em grande parte, e no todo da obra. Mesmo a estrutura é sublime: luz e cores mais vivas e claras; tudo é animado e singular e as surpresas são impetuosas. Não apenas as dimensões aumentam, mas também as pessoas. Lothario, o tio [Oheim], são, cada qual à sua maneira, o próprio temperamento do livro. Os outros são somente elementos vagos. Por isso eles entram, como o velho Meister, modestamente ao lado da figura deste, de volta ao segundo plano, apesar de serem, de certo

modo, todos personagens centrais. O tio tem uma grande sensibilidade; Lothario, uma grande razão e se emaranha sobre o todo como um espírito divino. A ele é dado o papel de destino, o qual lhe apraz e também o obriga a tomar para si. O tio possui algo ainda largo ou pesado; Lothario, algo mais leve; o abade é completo. Sua presença é simples e seu espírito visa sempre ir adiante: não possui falhas, a não ser pela maior de todas: a habilidade de poder destruir. Ele é a cúpula da aspiração divina e toca as enormes pilastras. Essa natureza arquitetônica constitui, suporta e recebe o todo. Os outros personagens, à medida da realização de suas apresentações, podem aparentar ser os mais importantes; são, contudo, apenas as pequenas imagens e ornamentos no templo. O espírito está indeterminadamente interessado neles e é possível definir se se deve amá-los ou se atentar a eles, mas, certamente, eles permanecem como marionetes ou como alegorias lúdicas. à exceção de Mignon, Sperata e Augustino, os quais dão uma magia romântica e música e fundamentam suas ações pelo excesso passional de suas almas. Isso toca o leitor como se tal dor quisesse romper sua índole a partir das fugas desses personagens. Essa dor tem a forma e o som de uma divindade lamuriante e sua voz sussurra acompanhando a melodia, como a devoção dos coros religiosos. Isso pode ser entendido como se, até o sexto livro, tudo estivesse ludicamente pré-definido e agora tudo se tornasse mais sério. O quarto livro é a metonímia da obra; o restante são apenas preparatórios. Aqui, entra-se em outro patamar, onde tudo é puro e divino: a partir da morte de Mignon todos os elementos da narrativa tornam-se significativos e elevados.

György Lukács e a problematização acerca do romance goethiano

O texto *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe, está esteticamente e filosoficamente entre estes dois tipos de forma²⁷: seu tema é o enlace do indivíduo problemático, conduzido a vivenciar o seu ideal, na realidade social concreta. Tal enlace não pode e não deve ser uma compensação, tampouco uma harmonia composta previamente, a qual conduziria a um tipo já característico do romance moderno. Isso acarretaria na união conflituosa entre a interioridade e exterioridade - sendo a última representada pelo mundo, nas palavras de Lukács.

A interioridade é, por um lado, o idealismo amplo, suave e flexível; por outro, uma expansão da alma, que deseja tanto influenciar a realidade, quanto se abster da vida

²⁷ LUKÁCS, 1920, p. 140-156.

contemplativa. Assim ela se posiciona no meio entre idealismo e romantismo, e rejeita continuamente o compromisso de ser, em si, uma síntese e superação de ambos.

Tal ideal, que habita o personagem do romance de formação e delimita seu atos, possui conteúdo e objetivo: encontrar nas formas das relações e realizações sociais o aprofundamento da alma. Com isso, é elevada a singularidade desta. Tal vontade de modificar, influenciar e relacionar o preceito, une as pessoas em uma comunidade intrínseca, com a compreensão e a possibilidade de uma influência mútua na sociedade. Essa comunidade não prescinde, contudo, da temperança inocente nas relações sociais, e da solidariedade natural do pertencimento comunitário, que surgem disso, nem de uma vivência em comunidade mística, que deixa para trás e esquece a individualidade solitária como algo pecaminoso e provisório, a partir da luz reveladora – mas, sim, um desgaste recíproco do indivíduo com a sociedade e o desconforto do isolamento inicial deste à sua personalidade ainda limitada. É o fruto de uma resignação rica e ampla, a observância de um processo de formação e de um amadurecimento avançado e laborioso. O conteúdo desse amadurecimento é o ideal de uma humanidade livre, o qual busca todas as formas da vida social como sendo formas da comunidade humana. Ao mesmo tempo enxerga apenas o indício do impacto dessa substância essencial à vida, ela mesma encontrada não em seus rígidos isolamentos, dados pela necessidade do Estado em regular tal liberdade, mas, sim, se fazendo adequada como instrumento urgente de objetivos mais elevados e extrínsecos a si.

O heroísmo do idealismo abstrato e a pura interioridade do romantismo não são, assim, retificados, mas definidos apenas como tendências introduzidas para o aprimoramento de ordens ultrapassadas. Tal estrutura da relação entre ideal e alma relativiza a posição central do herói: ela é apenas coincidente; o herói é apenas retirado do número ilimitado de aspirantes - estes também em busca de uma formação - e, a partir de então, contextualizado como figura central da narrativa, porque suas aventuras e desventuras mais claramente desvelam a totalidade do mundo. Contudo, na torre, onde os anos de aprendizado do personagem goethiano são registrados, - embaixo de muitos outros - estão, também, os de Jarno, Lothario e outros participantes do grupo. O próprio romance contém, nas *Confissões de uma bela alma*, um paralelo feminino de um percurso de formação.

A ação determinada pelo desejo de formação possui uma certa tranquilidade, mas não é a tranquilidade apriorística ligada ao mundo. Está relacionada à consciência do indivíduo em seu objetivo por transformar-se, propiciada pela atmosfera dita pacífica ou como

mencionado, tranquila. Tal ambiente, que muito se difere do "romance de desilusão", é dado pela moderação de educação, e a aproximação do herói a um isolamento resignado não significa um colapso total ou uma degradação de todos os ideais mas, sim, a certeza sobre a discrepância entre interioridade e mundo, uma ativa realização em observância dessa dualidade: a aceitação da sociedade na admissão de suas formas e o reconhecimento de que apenas através da alma a concretização de tal interioridade seja possível. Os movimentos dessa aproximação expressam o estado presente do mundo, porém não é um protesto contrário a este, nem a sua própria afirmação; apenas uma vivência compreendida; uma vivência que se esforça em não ser contabilizada em nenhuma das duas definições - interioridade ou exterioridade – e que, a partir de sua incapacidade de sensibilizar o mundo, enxerga não apenas a superficialidade deste, mas também suas fraquezas. Com efeito, os limites entre este personagem pós-goethiano do romance de educação e aquele do romantismo são flexíveis, na maioria dos casos. Contudo, a possibilidade, também superável, de tal flexibilidade enuncia um grande perigo, o qual separa esta forma de seu fundamento histórico-filosófico: o perigo de uma subjetividade não exemplar, tampouco simbólica, que a forma épica dispara; com esses preceitos, são tanto herói quanto destino, instancias simplesmente pessoais, e o todo torna-se um tipo de capacidade narrativa memorialística, que um determinado grupo de pessoas alcança, dado o conflito com seu próprio ambiente. Com isso, surge um novo princípio da heterogeneidade no mundo exterior: a hierarquia irracional das diversas formas e camadas segundo sua penetração no sentido, a qual não significa, neste caso, algo objetivo mas, sim, a possibilidade de uma influência da personalidade.

A superação desse perigo não foi, também para Goethe, algo isento de problemática. O simples potencial e o caráter essencialmente subjetivo dos sentidos em relação à esfera social são reforçados, o que exige o pensamento comunitário e carrega toda a construção. Essas circunstâncias, possuem uma grande e objetiva substancialidade e, com isso, uma pertinência real no tocante ao sujeito em formação. Essa elevação objetiva da problemática fundamental deve, contudo, aproximar o romance e a epopéia; no entanto, parece impossível que tal fundamento, iniciando como um, termine como outro. Isso faria com que, a partir do transcendental - dado pelas novas e irônicas formas- o conteúdo romanesco restante se tornasse completamente homogêneo. Assim, a atmosfera teatral – como representante verdadeira da forma do romance -, precisou se opôr ao mundo transcendental e instável da aristocracia, sendo essa oposição um símbolo factual do controle sobre a própria vida do

herói. A interiorização da própria condição é constituída através do tipo dos pactos que o romance engendra, épica e sensivelmente; por isso, também a reflexão objetiva dessa condição é reduzida a uma oportunidade simples e favorável a uma vida mais livre e mais generosa, a qual permanece aberta a todos que possuem preceitos profundos e urgentes. Apesar dessas ressalvas irônicas, tal condição é, contudo, elevada à altura da substancialidade, à qual ela interiormente não pode ser expandida. Deve se limitar a seus contornos, bem como a um círculo; desenvolver um germen cultural geral e inclusivo, que possibilite a solução, encontrada em si, do destino individual mais diverso; deve-se também absorver, do mundo definido e construído pela aristocracia, uma problematização extrínseca ao polimento da epopeia. Goethe não pôde, em seu ato artístico mais astuto, diante da consequência imanente do desfecho, desviar da emersão e interferência de novos problemas. Neste mesmo ambiente, contudo, em suas relativamente simples adequações à vida essencial, existem elementos que possibilitam tal estilização. Junto a isso estava o aparelho fantástico e repreendido do último livro: a torre secreta; necessária, onisciente e providente. Goethe recorreu ao meio formal da epopeia [romântica], e quando esses meios lhe foram indispensáveis à construção do sentido e à conclusão, ao tratamento leve, irônico e novamente reduzido. Porém, ele "falha" no despojamento de tais características épicas e na tentativa de transposição desses elementos à forma romanesca. Sua ironia, acima de tudo, se descuida da formulação indigna, com substância suficiente. Todo movimento transcendental se amortece com a imanência da forma, podendo apenas o desvalorizar "maravilhoso" - em sua característica lúdica, arbitrária e, por último, superficial -, mas sem impedir que o uníssono do todo seja defeito em uma dissonância: torna-se uma feitura sem sentidos velados; um tratamento do tema fortemente destacado sem uma importância real; um ornamento lúdico sem uma graça decorativa. No entanto, isso é mais uma concessão ao gosto da época - como algumas vezes é entendido - e é, apesar de tudo, completamente impossível dispensar o pensamento acerca desta tão inorgânica "Maravilha" do *Wilhelm Meister*. Isso foi uma emergência formal, essencial, que Goethe se impôs a utilizar; seu uso falhou apenas aí, pois propôs uma forma menos problemática, correspondente à disposição do mundo a partir da ótica do escritor, quando seu substrato fora permitido pelo período em questão.

1.3 Uma possível definição do Romance de Formação como categoria autobiográfica

Philippe Lejeune e o pacto autobiográfico

Em seu texto “O pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune propõe uma divisão entre categorias dos gêneros que possivelmente se inscrevem em uma definição de *autobiografia*. Para tanto, o autor inclui outras denominações, como por exemplo, a *biografia* e também o *romance autobiográfico*. Em todos eles o elemento em comum é a narrativa remetendo a eventos que descrevem o autor. Segundo Lejeune:

De fato, ao colocar o problema do *autor*, a autobiografia elucida fenômenos que a ficção deixa numa zona de indecisão: em particular o fato de que pode muito bem haver identidade do narrador e do personagem principal no caso da narrativa “em terceira pessoa”. Essa identidade, embora não seja mais estabelecida no texto pelo emprego do “eu”, é estabelecida indiretamente, mas sem nenhuma ambiguidade, através da dupla equação: autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem, mesmo se o narrador permanecer implícito. Este procedimento correspondente, ao pé da letra, ao sentido primeiro da palavra autobiografia: é uma biografia, escrita pelo interessado, mas escrita como uma simples biografia. (LEJEUNE, 2014, p. 19)

A autobiografia é marcada, na maior parte das vezes, pela escrita em primeira pessoa, dada pela identidade do *narrador-personagem* principal. Essa característica, advertida e denominada por Gérard Genette como narração “autodiegética”, é estabelecida a partir de obras de ficção. Contudo, Genette afirma também que “é possível haver narrativa em ‘primeira pessoa’ sem que o personagem seja a mesma pessoa que o personagem principal.”²⁸. O autor denomina esta variante de narração “homodiegética”, na qual percebe-se a possibilidade de uma identidade do narrador e o personagem principal sem o uso de uma narração em primeira pessoa. (LEJEUNE, 2014, p. 18). Nesse caso, o narrador cria uma ideia de orgulho por sua identidade relacionada ao personagem ou uma noção de humildade associada a este. Lejeune exemplifica esses casos, dados pelas cartas do imperador romano César ou pelas do ex-presidente francês Charles de Gaulle, por um lado; por outro, a autodenominação “servo de Deus” faz referência à identidade do narrador, referindo-se ao

²⁸ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972 apud LEJEUNE, 2014, p. 18

personagem humilde, mencionado por Lejeune. Em todos os casos, está presente a identidade do narrador como o personagem principal, o que define a escrita autobiográfica, inicialmente. Existem, ainda, casos em que toda a descrição do personagem se dá em terceira pessoa e, em todo o restante, a voz narrativa se confunde com o personagem principal. Essa última instância é frequentemente encontrada em alguns gêneros ficcionais, tais como o Romance de Formação, principalmente em sua gênese conceitual, no século XVIII.²⁹

Nos casos de uma escrita ficcional, Lejeune procura diferenciar os elementos que remetem diretamente a uma escrita autobiográfica daqueles que estão relacionados, por exemplo, a o que ele determina como sendo um romance autobiográfico. Tais textos não parecem ao leitor como sendo ficcionais e exprimem essa impressão por trazerem, em suas narrativas, comparações com outros textos e informações externas, inseridas, por exemplo, com descrições fidedignas de ambientes reais, ou pela narrativa que incorre em algum fator que denota verossimilhança, sendo contudo, contudo ficcional: “[...](como quando alguém diz: ‘Eu tinha um grande amigo a quem aconteceu...’ e começa a contar a história desse amigo com convicção inteiramente pessoal)”. (LEJEUNE, 2014, p. 29).

(...) o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo. A diferença da autobiografia, ele comporta *graus*. A semelhança suposta pelo leitor pode variar de um vago “ar de família” entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor “cuspido e escarrado”. Assim, a respeito de *L’année du crabe* [O ano do caranguejo] 1972, de Oliver Todd, um crítico escreveu que “o livro inteiro se confessa obsessivamente autobiográfico por detrás dos pseudônimos transparentes”.³⁰ Já a autobiografia não comporta *graus*: é tudo ou nada. (LEJEUNE, 2014, p. 29)

Após estabelecido o “contrato” entre autor e leitor, a tendência para Lejeune, seria encontrar justamente aquilo que difere uma autobiografia da escrita ficcional ou, mais precisamente, do romance autobiográfico. Sua recepção estaria ligada a uma vontade de

²⁹ Aqui faz-se importante mencionar o uso da autobiografia nos protótipos de Romances de Formação alemães do século 18. Segundo Jürgen Jacobs, em seu texto “Vorbereitung des Bildungsromans in deutschen Autobiographien und Romanen des 18. Jahrhunderts”, tem-se frisado que as autobiografias pietistas tiveram um papel importante nos protótipos do Romance de Formação. Isso é sem dúvida, possível, desde que atenha-se à habilidade de classificações diferenciadas de processos morais e ao encontro consciente com as consequentes características pessoais do desenvolvimento da vida [do autor-narrador]. JACOBS, 1972, p. 39.

³⁰ POIROT-DELPECH, Bertrand. *Le Monde*, 13 out. 1972 apud LEJEUNE, 2014, p. 29.

encontrar os erros e inverdades, os quais fariam de uma narrativa um texto ficcional. Assim, uma definição de autobiografia estaria ligada à ideia de fidelidade ou, em uma última instância, ao *nome próprio*, apresentado como a identidade entre o autor e o personagem principal, sendo esta relação intermediada pelo narrador, como mencionado acima. Essa identidade pode ser estabelecida de duas maneiras: *implicitamente*, definida no momento do “pacto autobiográfico” (2014, p. 31), que pode fazer uso de títulos que confirmem a relação entre as três partes, por exemplo, “*História de minha vida*”; na seção inicial do texto, onde o narrador compromete-se, junto ao leitor, ao se comportar como autor, retirando qualquer dúvida do leitor de que o “*eu*” - pronome usado durante a narrativa - remeta ao nome escrito na capa do livro.

Lejeune expõe o que chama de “Ilusão”, ou seja, a ideia de que o romance possa conferir mais autenticidade do que a autobiografia propriamente dita. Para ele, esse é um lugar-comum, e “como todo lugar-comum, foram-lhes emprestadas várias vozes.” (LEJEUNE, 2014, p. 49). Dentre os autores que defendem essa possibilidade, André Gide, em seu texto *Si le grain ne meurt* afirma: “As memórias só são mais sinceras pela metade, por maior que seja a preocupação com a verdade: tudo é sempre mais complicado do que dizemos. Talvez se chegue mesmo mais perto da verdade no romance.”³¹. Ainda no intuito de combater esse lugar-comum, é mencionado, também, Albert Thibaudet, que deu à defesa do romance - ou do lugar-comum, como proposto acima - “a forma acadêmica do ‘paralelo’, tema ideal de dissertações, contrapondo o romance (profundo e múltiplo) à autobiografia (superficial e esquemática)³². Para Lejeune:

[...] o leitor frequentemente esquece que, nesses dois julgamentos, a autobiografia aparece em dois níveis: ela é, ao mesmo tempo, um dos *termos* da comparação e o *critério* que serve de comparação. Qual seria essa verdade da qual o romance permite chegar mais perto, senão a verdade pessoal, individual íntima, do autor, isto é, aquilo que todo projeto autobiográfico visa? Por assim dizer, é enquanto autobiografia que se decretou ser o romance mais verdadeiro. O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma direta de pacto autobiográfico de *pacto fantasmático*. (LEJEUNE, 2014, p. 50)

³¹ GIDE, André. *Si le grain ne meurt*. Paris: Gallimard, 1972. p. 278 apud LEJEUNE, 2014, p. 49)

³² THIBAUDET, Albert. *Gustave Flaubert*. Paris: Gallimard, 1935. p. 87-88 apud LEJEUNE, 2014, P. 49)

Para o autor, a cisão entre a autobiografia e o romance não estaria, então, relacionada às suas particularidades, que os diferenciariam entre si, mas ligada ao contrato estabelecido com o leitor e definido a partir de sua percepção, no texto, dos elementos que definem cada gênero. A narrativa está encarregada, assim, da realização desse pacto: o entendimento das opções tanto formais quanto de conteúdo do autor ocorre a partir do posicionamento deste, sobretudo, como narrador. Tal posicionamento corresponde não somente a uma figura que transmite o conteúdo de um texto, mas também propõe um distanciamento – do próprio autor – dando a este a possibilidade de se narrar, ao se descrever, eventualmente, como personagem.

Ao tratar da figura do narrador e também da relação entre narrativa e informação, Walter Benjamin explica dois pontos importantes à presente pesquisa. Um que refere-se diretamente à relação entre informação e narrativa e, o outro, tocante ao Romance de Formação e sua relação com a realidade e a ficção.

A informação, um dos adventos do mundo moderno, estaria, segundo Benjamin, diretamente relacionada ao declínio da narrativa, mais precisamente da narrativa oral. A informação se relaciona com o imediatismo comunicativo, proposto por essa época, e prescinde de verificação, do mesmo modo, imediata. Segundo o autor, ela “precisa ser compreensível ‘em si e para si’”. Esse componente relaciona-se com a invenção da imprensa, que possibilita tal dinamismo. Em oposição a isso, estaria a narrativa, que remete ao relato dos antigos e possivelmente, segundo Benjamin, seria mais precisa que a informação, mesmo que nela sejam encontrados aspectos ficcionais. (BENJAMIN, 1983, p. 203)

Para o autor, a chegada da imprensa, que possibilita no início do mundo moderno o surgimento do livro, trazendo, por consequência, a difusão do romance, são fatores que acarretam no declínio da narrativa oral e assim, da epopeia.

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1983, p. 201)

Aqui, Benjamin demonstra a sua preocupação com o que seria o autor do romance,

que exemplifica o indivíduo moderno, e, posteriormente, a relação tão próxima entre a biografia e a escrita ficcional, representada pela forma do romance. Para o autor, com o passar do tempo, existiram tentativas de se agregar conhecimento ao gênero. O Romance de Formação seria, segundo o seu ponto de vista o melhor exemplo, observando-se Wilhelm Meisters Lehrjahre (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*), no qual busca-se a transformação do romance (BENJAMIN, 1983, 201-202). A partir da análise benjaminiana, percebe-se o propósito dos autores de romance - desde suas primeiras acepções até o Romance de Formação - de relatar, mesmo que recorrendo à ficção, aquilo que pertencia as suas vidas.

No texto “O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea” (2009), a autora Leonor Arfuch expande os limites propostos por Lejeune para uma definição da autobiografia. Essa leitura traz novos caminhos para o gênero, baseando-se nas experiências, sobretudo contemporâneas e, nas palavras da autora, “midiáticas”. Assim, a autobiografia deixa de ser apenas um gênero literário e passar a agregar outras experiências que redefinem o “eu” autobiográfico. A autora afirma:

Mas como definir hoje essa palavra, que há muito abandonou seus limites canônicos, sua ‘terra natal’, a escrita, para esfumar-se na oralidade, nas telas, na reverberação sem fim da cultura da imagem? Como definir inclusive a autobiografia, favorita dos estudos literários, quando parece haver-se transformado em outros gêneros ou dissolvido na autoficção? (ARFUCH, 2009, p. 113)

Para a presente análise, essa abertura torna-se fundamental - juntamente com a discussão de Lejeune sobre os limites entre o romance autobiográfico e a autobiografia em si - pois procura-se, aqui, estabelecer tais limites, ou pelo contrário, dissolvê-los a partir de textos que se localizam nesta linha tênue que divide os dois gêneros. Segundo a autora, sua “proposta é justamente ir além dos gêneros autobiográficos canônicos para abranger a multiplicidade de formas, que atualmente adotam a narrativa vivencial, com uma grande diversidade retórica em relação a seus ancestrais do século XVIII [...]”. (ARFUCH, 2009, p. 113). Assim, ela retoma as noções de Bakhtin, em sua concepção dos gêneros discursivos. Bakhtin seria o primeiro a “pensar justamente os conceitos de relatividade e de espaço-temporalidade em relação aos discursos sociais e com a literatura em particular.” (2009, p. 115). Tendo em vista tal reflexão é possível integrar o romance, ou o romance

autobiográfico, em uma posição mais próxima à autobiografia, mesmo este sendo composto de elementos ficcionalizantes. Retornando a Lejeune, a experiência do leitor com o texto produz imediatamente o pacto, definindo o gênero, quando é possível uma interpretação ambígua das relações entre o autor, o narrador-protagonista e o leitor. Segundo Bakhtin:

[...] os gêneros são conjuntos constitutivamente heterogêneos, em constante hibridismo, que compartilham certas características e sistemas de valoração, mas cuja especificidade é até relativa; reconhecíveis por sua tradição, porém também sujeitos à mudança histórica ou cotidiana, e especialmente ao movimento sem pausa da interdiscursividade. [...] Dito de outro modo, um espaço biográfico aberto à multiplicidade, onde cada presente da atualidade - do relato - desenha-se sobre o pano de fundo das genealogias narrativas, sobre a temporalidade da própria vida, das vidas dos outros, da *vida* em geral.³³

Para Paul de Man, endossando o ponto de vista de Arfuch, a construção de uma narrativa autorreflexiva não depende de uma definição precisa de gênero. Tal construção ocorre no instante da leitura: o eu-lírico, seja testemunhal ou fictício, se encontra no enlace dos personagens constituintes da narração, na identidade de um narrador e o personagem central, ou no encontro do autor com o personagem, sendo este o reflexo daquele.

Nos estudos dos anos a partir de 1950, Martini analisa *O tambor* de Günter Grass (1959, considerado um romance histórico e ainda, uma paródia do chamado Romance de Formação, como nos moldes goethianos. (SELBMANN, 1994, p. 29). Pode-se, com isso, perceber a transformação do gênero no século 20. Já nos anos 1960 e 1970, devido à tendência dos romances desta época, surge um grande interesse pela *biografia* ou *nova subjetividade*, sem que logo houvesse a necessidade de inferir-se e introduzir-se os avanços no sentido de se legitimar o gênero. (SELBMANN, 1994, p. 29. Tradução nossa).

Confissões de uma Bela Alma - Goethe

Partindo da análise que coloca o romance de formação alemão, e sobretudo Goethe - como reforça Arfuch - dentro do gênero romance autobiográfico, é possível perceber elementos no texto goethiano “*As confissões de uma Bela Alma*” que delimitariam sua

³³ Arfuch: remeto neste ponto à conhecida análise do termo vivência de Gadamer (1977:96-107), que retoma a genealogia alemã de *Erlebnis* em suas vertentes ligadas à escritura autobiográfica, como o caso [mencionado anteriormente] emblemático de Goethe. (BAKHTIN, 1982 apud ARFUCH, 2009, p. 115)

caracterização como uma biografia. Contudo, ao se apropriar dos escritos e cartas de Susanna von Klettenberg, ele traz elementos ficcionalizantes para a narrativa e, ao mesmo tempo, outros que lhe possibilitam um pacto de leitura que se aproximaria de uma definição de autobiografia, como, por exemplo, ao descrever o processo de formação de uma mulher do século XVIII, utiliza-se de uma narração em primeira pessoa.

Em “Historische Bestimmungen. Von Blanckenburg bis Hegel” 1994 [Definições históricas. De Blackenburg a Hegel], Rolf Selbmann introduz as acepções que constituem a fortuna teórica do Romance de Formação. Ao mencionar o autor Friedrich von Blackenburg, ele explica que, mesmo não definindo exatamente o gênero, este autor lança as bases para a construção conceitual do mesmo. Em um dos pontos tocantes à presente análise, Blackenburg propõe que “o herói deve formar a percepção do leitor”³⁴. Alinhado a essa ideia, Gotthart Heidegger, afirma que “não apenas o herói, mas também o leitor deve ser formado”³⁵. Segundo Selbmann, tais definições implicam um autor-narrador previamente formado e que deixa a história de sua formação influenciar como intenção narrativa (SELBMANN, 1994 p. 8-9). Essa influência sugere o caráter autobiográfico, mesmo antes da constituição do Romance de Formação, que teria possibilitado sua conceituação mais precisa posteriormente.

No texto sobre a Bela Alma, de Goethe³⁶, inscrito no livro *Weibliches Werden. Sozialisation und Selbstfindung der Frauengestalten in Goethes Wilhelm Meistes Lehrjahre*, a autora Daniela Tannenbaum trabalha com a ideia de que o texto se trata de uma autobiografia: “[...] Ein Manuskript, in dem sie schildert, wie sie erst zu einer schönen Seele geworden ist. Diese Autobiographie erhält eine Sonderrolle im Roman: Sie nimmt das gesamte sechste Buch ein, das auch als einziges einen Titel trägt, *Bekenntnisse einer schönen Seele*.”³⁷ Assim

³⁴ BLANCKENBURG, 1965, p. 435 apud SELBMANN, 1994, p. 8.

³⁵ HEIDEGGER, 1698. apud SELBMANN, 1994, p. 8. Tradução minha.

³⁶ Capítulo intitulado: “Die schöne Seele”. Daniela Tannenbaum em seu livro, analisa as personagens femininas centrais do romance Wilhelm Meisters Lehrjahre, de Goethe e suas contribuições para a narrativa.

³⁷ “[...] um manuscrito, no qual ela descreve, como ela transformou em uma bela alma. Esta autobiografia desempenha um papel especial no romance: se vale de todo o sexto livro, apenas o qual possui um título próprio, *Bekenntnisse einer schönen Seele* (728). Aqui está a especificidade desta personagem: no relato autobiográfico de seu amadurecimento. (TANNENBAUM, 2009, P. 59). *O conceito “Bekenntnisse” [confissões] já implica a tentativa de interpretar e escrever uma história prévia; elas [confissões] vivem no limite entre a consciência presente e passada.* ZANTOP, Susanne: “Eignes Selbst und fremde Formen: Goethes ‘Bekenntnisse einer schönen Seele’”. In: Goethe Yearbook 2 (1986), p.76 apud TANNENBAUM, 2009, p. 59. Tradução nossa. Grifo nosso.

Goethe escreve seu “Confissões de uma Bela Alma”. O *eu* de seu texto seria, conforme a explicação de Mercado, retirado do texto - por pertencer a outra pessoa - dando um lugar ao “você”. Contudo, Goethe não o faz desse modo. Ele se apropria desse *eu*, fazendo dele uma confluência entre o fictício, dado pela categorização “romance” e pelos elementos ficcionalizantes impostos pelo autor, e seu correspondente real, dado pelo relato, nas cartas e escritos de Susana von Klettenberg.

Goethe assume o papel de “autor-narrador”, nas palavras de Tannenbaum, instituindo um paralelo entre definições próprias de um relato e, sobretudo, entre seu texto e as categorias autobiográficas propostas por Lejeune. Esse relato ocorre por outra instância, através da intermediação das cartas e escritos da amiga e prima da mãe do autor. Contudo, mesmo que isso encerre sua caracterização como tal, ao ser transmitido por uma segunda pessoa, tendo inserido um conteúdo ficcional, o pacto do autor junto ao leitor é modificado, pois o texto não traz consigo elementos de uma ficção, mas sua fundamentação parte de um relato factual. Em outros momentos do seu *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Goethe se utiliza de outro recurso, que caracteriza um possível pacto autobiográfico, como no momento em que descreve as impressões do próprio Wilhelm, ao ter contato com as “confissões”:

Was mir [Wilhelm] am meisten aus diesen Schriften entgegenleuchtete, war, ich möchte so sagen, die Reinlichkeit des Daseins, nicht allein ihrer selbst, sondern auch alles dessen, was sie umgab. Diese Selbständigkeit ihrer Natur und die Unmöglichkeit, etwas in sich aufzunehmen, was mit den edlen, liebevollen Stimmung nicht harmonisch war.³⁸

Aqui, o recurso utilizado por Goethe, que define *Wilhelm Meisters Lehrjahre* como um romance autobiográfico, é justamente o uso da primeira pessoa pelo narrador. A identidade narrador-leitor, proposta por Lejeune é confirmada, tal qual o comentário de Leonor Arfuch, considerando Goethe como “autor emblemático” da autobiografia no século XVIII.

A apreensão do conteúdo das “Confissões de uma Bela Alma”, por Meister, vai de

³⁸ O que mais me [Wilhelm] impressionou foi, nestes escritos, gostaria de assim dizer, a pureza do ser, não por somente por si mesmo, mas sim, por tudo que o circunda. Esta autonomia da sua natureza e a impossibilidade em manter consigo, algo que não esteja em harmonia com um temperamento nobre e amável. GOETHE, 897f apud TANNENBAUM, 2009, p. 59-60. Tradução nossa.

encontro às premissas supracitadas de Blanckenburg³⁹, as quais preveem a formação não somente do autor, mas também do leitor. Para tanto, deve-se reconhecer o texto goethiano como uma obra autobiográfica - a partir das análises tanto de Arfuch, quanto dos indícios, como o uso da narrativa em primeira pessoa - bem como os escritos de Susanna von Klettenberg, que confirmariam sua própria influência para a escrita do romance.

O Romance de Formação possui elementos que o posicionam em um espaço que coincide com algumas categorias da autobiografia. Segundo autores como Blanckenburg e Morgensten, sua escrita narra, não apenas a formação do autor-narrador, mas também possibilita a formação do seu leitor. Tais características aproximam as obras do gênero à autobiografia, pois, segundo Morgensten, a formação do autor influencia suas intenções de narração.

Philippe Lejeune, no texto “Pacto autobiográfico”, defende a impossibilidade de uma obra com elementos ficcionalizantes - como o gênero do romance, grosso modo - ser considerada uma autobiografia. Contudo, em sua teoria ele concorda que, em última instância, a existência de uma definição da obra como autobiografia, ou ficção, deve apresentar um pacto de leitura entre o autor e o leitor. Para tanto, ele define algumas características que determinariam a autobiografia, como a narração em primeira pessoa, ou ainda a narração em terceira pessoa, em menção a um personagem que pertença à identidade narrador-personagem principal.

Em “Confissões de uma Bela Alma”, Goethe aproxima-se das características que definiriam seu texto como um romance autobiográfico. Ao apropriar-se dos escritos e cartas da amiga e prima de sua mãe, Susanna von Klettenberg, ele traz para a narrativa o relato desta, que revelam sua formação, a de uma mulher do século XX. O autor também escreve a narrativa em primeira pessoa, fazendo com que a personagem principal possua a identidade proposta por Lejeune.

Para a autora Leonor Arfuch, o Romance de Formação do século XVIII e, sobretudo, Goethe, apresentam características que os inserem na definição de obra autobiografia,

³⁹ Karl Morgensten estabeleceria, posteriormente, as diferenças entre o Romance de Desenvolvimento e o Romance de Formação. Segundo ele: deveria ser chamado *Bildungsroman*, primeiramente e principalmente devido ao seu conteúdo, por apresentar a formação do herói desde o seu início e desenvolvimento até um determinado nível de plenitude; segundo, porque ele possibilita em um grau mais elevado do que qualquer tipo de romance, essa apresentação da formação do leitor. (MORGENSTEN, [ebd. 13] apud SELLMANN, 1994, 11. Tradução minha.

expandida por ela, a partir do texto de Lejeune. Ao citar Bakhtin, quando este afirma que gêneros literários sofrem mudanças entre si e ao longo do tempo, ela questiona a rigidez de Lejeune, diante das múltiplas interpretações do *eu* autobiográfico contemporâneo. Ainda, para Gide, o romance contém mais “verdade” do que a autobiografia. O autor Gérard Genette defende não somente uma escrita em primeira pessoa para a autobiografia, mas também aquela que ele denomina de homodiegética, em que a narração é feita em terceira pessoa, remetendo ao personagem central. Tal definição claramente não se aplica ao texto goethiano sobre a *Bela Alma*, mas certamente eles são convergentes entre si, pois Goethe se vale de uma voz feminina, e partir dos relatos autobiográficos desta – valendo-se de algumas caracterizações propostas por Lejeune como, por exemplo, o pacto a ser estabelecido entre auto e leitor - constrói uma narrativa sobre sua vida e formação.

1.4 *Post Scriptum* - “Literarische Sansculottimus”

Marc Fumaroli, em seu estudo sobre a “Age de l'éloquence”⁴⁰ aponta para a correlação entre a instituição ‘literatura’ e a formação dos Estados Nacionais modernos, a partir da constituição histórica da literatura, tal como ela se formou em forma e conteúdo, após o século XVIII. Segundo ele:

Die Geschichte der Rhetorik bildete in Frankreich bislang meist den blinden Fleck der Literaturgeschichte. Die Literaturgeschichte, wie sie gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden ist, hat ihren Gegenstand nach dem Vorbild der romantischen ‚Literatur‘ konstituiert und ihre Methoden nach dem Vorbild der deutschen, nationalistisch inspirierten ‚Geistesgeschichte‘ ausgebildet. Es kommt hier zu einer doppelten Trennung: Die ‚Literatur‘ bildet zum einen einen autonomen Bereich im Gesamt der Kultur; was in ihr zum Ausdruck kommt, ist zum anderen der ‚Nationalgeist‘, der je in Opposition zum ‚Nationalgeist‘ der anderen europäischen Nationen steht und in Gestalt von Hauptwerken der Prosa und der Poesie zum Ausdruck kommt. Diese doppelte Trennung der Literatur wurde auf die vorangegangenen Jahrhunderte zurück gelesen, wobei man deren anderen kulturellen Realitäten, die sich sehr viel weniger als das 19. Jahrhundert für diese Lesart eigneten⁴¹

⁴⁰ FUMAROLI, Marc. *L'Age de l'éloquence. Rhétorique et, 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. 1984, p. 17 apud PORNSCHLEGEL, 2004, p. 1.

⁴¹A história da retórica constrói um ponto cego da história da literatura, na França. Esta, compreendida até o século XIX, tem como seu contraponto [justamente] o modelo da literatura romântica, e seus métodos baseados no modelo da “história das humanidades” [Geistesgeschichte]. Aqui, aproxima-se de uma bifurcação: para um lado aponta-se para a ‘literatura’ forma um contexto autônomo no âmbito geral da cultura - o que aproxima-se de

Essa correlação também é constitutiva para a literatura alemã⁴², mesmo que sob disposições político-históricas. A história do processo constitutivo da literatura alemã no século XVIII é uma história do conflito com o problema da identidade nacional. Pode ser entendido como uma especificidade alemã, que no percurso desse conflito, a ideia de nação ganha representatividade progressivamente, em oposição à de Estado. Ela não é apenas a expressão da busca identitária intensiva e permanentemente crescente - com uma autoconsciência cultural - por inteligência literária da época, mas sim, ao mesmo tempo, cria o cenário de reivindicação por uma nova escrita, que não estaria mais inserida no círculo intelectual da corte. Nessa escrita inscreveria-se na palavra, numa sociedade nacional definida, a qual começa a pesquisar sua origem e se volta para o questionamento de um autoconhecimento nacional cultural como cerne de uma reflexão literária. Com isso, são expostas inversões de valores sociais e estéticos mais extremadas, que direcionam à formação das mais diversas concepções, histórico e socioculturalmente fundamentadas de literatura nacional, as quais culminam, ao fim do século XVIII, nos conceitos de “clássico” e romântico”. A produção literária dos anos 1800 confirmam tal observação. A relação entre identidade nacional e literatura, através da questão “como a literatura ou a ‘escrita’ podem construir ou corresponder à identidade nacional cultural” é o objeto central da reflexão dos textos literários e das poéticas no século XVIII. Tal análise é válida para Hölderlin, bem como para Schiller, Schlegel e Novalis. O problema literário alemão, incorrente nesse período, dado pela busca de uma identidade nacional, é demarcado por um equilíbrio indefinido: entre modelos de impérios supranacionais e um modelo francês de nação, politicamente não transmissível, entre culturas católicas e protestantes; entre um entusiasmo revolucionário e um esforço de formação apolítico; entre a antiguidade grega e o sentimentalismo “nórdico”. O resultado da Revolução Francesa difunde junto à elite burguesa e literária alemã, antes de tudo, a consciência eletiva de uma “ausência de nação”. Tal situação é assim descrita por

um conceito de ‘espírito nacional’ e está em oposição ao mesmo conceito, para os outros países europeus; de outro, aponta-se para uma expressão na forma de obra-prima da prosa e da poesia. Essa bifurcação da literatura foi revisionada nos séculos antecessores, nos quais alguns abusos ocorreram, dadas as outras realidades culturais pertencentes a essas épocas, e em que tais gêneros literários eram muito menos apropriados. FUMAROLI, Marc. *L'Age de l'éloquence. Rhétorique et ,res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, 2. Auflage, Genf 1984, p. 17. Tradução nossa.

⁴² STAUF, Renate. *Justus Mörsers Konzept einer deutschen Nationalidentität. Mit einem Ausblick auf Goethe*. Tübingen. 1991, p. 3.

Dietrich Harth, em referência a Schlegel:

Niemand anders hat zur Zeit des Ereignisses [der Französischen Revolution] sensibler auf den jähren Schub der nationalen und kulturellen Selbstfindung reagiert als die literarische Elite der deutschen Nachbargesellschaft. Hier wurde als Ungenügen empfunden, was in Frankreich gelungen schien, die Integration des neuen, des Dritten Standes, der traditionellen Adelskultur und der nach Modernisierung trachtenden Intelligenz. In Deutschland wurde die Abwesenheit eines Zentrums der aristokratischen und dann auch bürgerlichen Kultur, wurden politische Territorialisierung und damit einhergehende Regionalisierung der öffentlichen Kommunikation als schwere Mängel empfunden. Verhinderten sie doch die Normierung einer nationalen Kultur und entsprechenden Identität. Diese Erfahrung motivierte die einheimischen Schriftsteller einen hochkarätigen ästhetischen und theoretischen Diskurs über die Frage zu entwickeln, wie die Kultur beschaffen sein sollte, mit der diejenigen sich identifizieren konnten, die einer politischen und sozialen Integration - vergleichbar der in Frankreich sich anbahnenden - entbehrten. Die Suche nach dieser Kultur war zugleich ihre Produktion und wurde von einer unablässigen Reflexion über die Bedingungen ihrer möglichen Gestalt begleitet.⁴³

O escritor tinha, a essa época, um distanciamento da sociedade, ou do mundo. A ele foi atribuído o termo *Zeigeist*, que era, segundo Dietrich Harth, uma idealização falsa ou apenas um simples estereótipo, como se tal nacionalismo concidentemente adentrasse a literatura e se impusesse à apresentação do escritor. O escritor era, então, aquele indivíduo ao qual a revolução não favoreceu. Ele buscava as condições, diversas às dos italianos, ingleses ou franceses, para a formação de uma identidade nacional alemã. A busca relativa à escrita seria livremente irracional caso não existisse a tal atribuição, pela elite literária, de um conceito sistemático de literatura das relações inerentes de literatura e ordem nacional. *A priori*, falta a prática institucional, a qual denomina "literatura" ou "escrita" - desde a segunda

⁴³ Ninguém reagiu ao resultado [da revolução francesa], mais sensivelmente ao abrupto impulso à autoestima nacional e cultural, do que a elite da sociedade vizinha alemã. Aqui foi percebido como insuficiente, o que ocorreu na França a integração do novo, do terceiro estado, da tradicional cultura aristocrática e da inteligência após a modernização. Na Alemanha, a ausência do centro da cultura aristocrática e, posteriormente, também burguesa; assim como a territorialização política, que acarretou na regionalização da comunicação pública, foram percebidas como graves perdas. Contudo tais perdas ainda escondem a relativização de uma cultura nacional e uma identidade correspondente. Esta experiência motivou os escritores nativos a desenvolver um discurso estético e teórico mais aprimorado acerca da questão de como a cultura deveria ser tratada, com a qual eles poderiam se identificar e, que dispensaram - comparável à França. A procura por esta cultura foi ao mesmo tempo, responsável por sua produção e foi acompanhada constantemente por uma reflexão sobre as condições da sua possível forma HARTH, Dietrich. "Zerrissenheit. Der deutsche Idealismus und die Suche nach kultureller Identität". In: ASSMANN, Jan. *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: 1988, p. 223.

metade do século XVIII – que, por definição, havia sido ligada ao projeto político e moderno de nação: o fato de seu povo, determinado pelo uso em âmbito nacional da língua e sua remissão a uma população com uma linguagem homogênea.

A frágil ordem política da nação não proporciona uma literatura correspondente, isto é, a-nacional ou ainda cosmopolita. Ao contrário. Faz da literatura a conselheira única do sentimento nacionalista. A carência de uma institucionalidade nacional inverte ao proveito de uma "metapolítica-universal", a forma antiga, dos impérios supranacionais, e da emergente cultura alemã. Ambos o são: nacional e supranacional; individual e coletivo. Segundo Schiller:

Er [der Deutsche] ist erwählt von dem Weltgeist, während des Zeitkampfes an dem ew'gen Bau der Menschenbildung zu arbeiten, zu bewahren, was die Zeit bringt. Daher hat er bisher Fremdes sich angeeignet und es in sich bewahrt. Alles, was Schätzbares bei andern Zeiten und Völkern aufkam, mit der Zeit entstand und schwand, hat er aufbewahrt, es ist ihm unverloren, die Schätze von Jahrhunderten.⁴⁴

Goethe incrementa, em seu texto *Literarischer Sansculottismus* ["Sansculottismo" literário], de 1795, a polêmica entre a sistemática relação entre literatura e identidade nacional. O texto não apenas circunscreve o caráter nacional da literatura, que atua como um *topos* de formação ou produção do reflexo representativo de um "nós" nacional, como também articula, ao mesmo tempo, uma definição diferenciada do "alemão", em oposição ao conceito político de nação. Sobre o questionamento acerca da aclamação de Daniel Jenisch como o "autor nacional" alemão (PORNCHLEGEL, 2004, p. 5), Goethe responde:

Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor? Wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet; wenn er in den Gesinnungen seiner Landsleute Größe, in ihren Empfindungen Tiefe und in ihren Handlungen Stärke und Konsequenz nicht vermißt; wenn er selbst, vom Nationalgeiste durchdrungen, durch ein einwohnendes Genie sich fähig fühlt, mit dem Vergangnen wie mit dem Gegenwärtigen zu sympathisieren; wenn er seine Nation auf einem hohen Grade der Kultur findet, so daß ihm seine eigene Bildung leicht wird; wenn er viele Materialien gesammelt,

⁴⁴ Ele [o alemão] foi separado do espírito do mundo, no passar do tempo, para trabalhar na construção eterna da formação humana, para manter o que o tempo traz. Ele se apropriou de algo estrangeiro e o preservou em si. Tudo o que foi valorizado por outras épocas e povos, criado e velado com o tempo, ele manteve; a ele permaneceram intocados os tesouros dos séculos. SCHILLER, Friedrich. "Deutsche Größe". (Anm. 4) I, 475 apud PORNCHLEGEL, 2004, p. 5. Tradução nossa.

vollkommene oder unvollkommene Versuche seiner Vorgänger vor sich sieht und so viel äußere und innere Umstände zusammentreffen, daß er kein schweres Lehrgeld zu zahlen braucht, daß er in den besten Jahren seines Lebens ein großes Werk zu übersehen, zu ordnen und in einem Sinne auszuführen fähig ist.⁴⁵

Quando Goethe refuta, inicialmente, o clamor por autores nacionais clássicos, ele demonstra que o que deseja evocar com o termo "Sansculottismo literário" é, de fato, a formação de uma literatura nacional alemã clássica, que já possuía há muito, um conceito. (PORNCHLEGEL, 2004, p. 8). A literatura nacional já existia, certamente, na forma de uma "escola invisível", a qual corresponde precisamente àquela de Schiller, inserida eventualmente no mesmo contexto – as *ecclesia militans* da literatura alemã.⁴⁶ Também, pois esta já existia muito anteriormente, "vem o crítico medíocre muito atrasado, que quer nos iluminar com sua lampadinha".⁴⁷

O conceito goethiano de "nacional", em antagonismo consciente e afirmativo à revolução francesa exclui todos a questão do poder dos Elementos coligados, ao invés de identificar a nação com o império, "formação cultural" e com a "boa sociedade" construída. Cultura e sociedade se tornam com isso - em uma exata correspondência compensatória da não- existência estatal da Alemanha – essenciais para a fundamentação da nação. (PORNCHLEGEL, 2004, p. 9). Goethe aponta, ainda, que:

Üble Laune läßt man in guter Gesellschaft nicht aus, und der muß sehr üble

⁴⁵ Quando e onde surge um autor nacional clássico? Quando ele se depara com grandes acontecimentos em sua nação e, em suas consequências, encontra uma feliz e significativa unidade; quando ele se apercebe, na disposição de seus contemporâneos tamanho, na percepção desta profundidade e em suas ações, força e responsabilidade. Quando ele mesmo, trespassado pelo espírito de sua nação, pelo gênio que o habita, se sente apto. Quando se simpatiza, tanto com seus antepassados, quanto com seus contemporâneos; quando ele encontra sua nação em um alto grau cultural, de tal modo que o peso de sua própria formação é atenuado; quando ele acumular muitos materiais, observar tentativas completas e incompletas de seus predecessores; encontrar tantas remotas e profundas circunstâncias, às quais ele não precise pagar um alto custo; e quando ele for capaz, nos melhores anos de sua vida, a ordenar, dar sentido e não ignorar 'uma' grande obra. (GOETHE, 2016, p. 1-2). Tradução nossa.

⁴⁶ É notável que Erich Kleinschmidt não faz uma leitura de tal "escola invisível" no sentido relacionado do texto. O conceito reforça, primeiramente o fato de uma literatura alemã existente, e denuncia, posteriormente, a "cegueira" dos Sansculottes. Kleinschmidt preconiza simplesmente uma "forma sublimada do pensamento mimético" (em oposição à estética de gênio). A escola invisível não é assegurada por nenhum pensamento mimético poeticamente regular – como sempre também sublimada – ela constrói veementemente a unidade dos autores alemães. Não é uma escola voltada para a *mimesis*, mas já uma escola que propõe uma formação autônoma. (PORNCHLEGEL, 2004, p.8)

⁴⁷ SCHILLER, Friedrich. *Die deutsche Muse*. (Anm. 4) 705-706 apud PORNCHLEGEL, 2004, p. 8. A metáfora de Goethe sobre a luz que "deixa o excitado, revolucionário crítico à sombra", não poderia ser mais clara ou coerente. (Idem, p. 8).

Laune haben, der in dem Augenblicke Deutschland vortreffliche Schriftsteller abspricht, da fast jedermann gut schreibt. Man braucht nicht weit zu suchen, um einen artigen Roman, eine glückliche Erzählung, einen reinen Aufsatz über diesen oder jenen Gegenstand zu finden. Unsre kritischen Blätter, Journale und Kompendien, welchen Beweis geben sie nicht oft eines übereinstimmenden guten Stils! Die Sachkenntnis erweitert sich beim Deutschen mehr und mehr, und die Übersicht wird klärer. Eine würdige Philosophie macht ihn, trotz allem Widerstand schwankender Meinungen, mit seinen Geisteskräften immer bekannter und erleichtert ihm die Anwendung derselben. Die vielen Beispiele des Stils, die Vorarbeiten und Bemühungen so mancher Männer setzen den Jüngling früher in Stand, das, was er von außen aufgenommen und in sich ausgebildet hat, dem Gegenstande gemäß, mit Klarheit und Anmut darzustellen. So sieht ein heitrier, billiger Deutscher die Schriftsteller seiner Nation auf einer schönen Stufe und ist überzeugt, daß sich auch das Publikum nicht durch einen mißlaunischen Kritiker werden lassen. Man[325] entferne ihn aus der Gesellschaft, aus der man jeden ausschließen sollte, dessen vernichtende Bemühungen nur die Handelnden mißmutig, die Teilnehmenden lässig und die Zuschauer mißtrauisch und gleichgültig machen könnten. ⁴⁸

Com o desenvolvimento da língua alemã como fundadora da ideia de nação, esta impediu livremente também o desenvolvimento do alemão como cidadão. Isso significa a produção e a realização – do ponto de vista francês: “défense et illustration” – de um idioma gramatical e estatisticamente homogeneizado como “padrão” ou língua “nacional” com ajuda da literatura.⁴⁹ Na Alemanha não são e não foram os incontáveis pequenos estados soberanos e suas instituições, que desenvolveram uma língua nacional normativa e um “bom estilo” correspondente mas, sim, aquela “escola invisível” constituída por escritores proeminentes, bem como literatos, pedagogos filólogos, teólogos, filósofos, gramáticos, os quais se formaram minuciosamente e gradativamente, de tal modo que “os jovens talentosos” agora

⁴⁸ O mau humor é suprimido na boa sociedade, e aquele que precisa ter muito mau humor é o que nega eventualmente os bons autores da Alemanha, pois quase todos escrevem bem. [...] Tal aquidade amplia-se nos alemães mais e mais e a previsão é mais clara. [...] Assim vê um cidadão mais efusivo, mais comum os autores de sua nação - em um melhor nível – e está convencido, de que, também o público, não se deixará perder por um crítico temperamental. A sociedade distancia-se deste, cujos esforços destrutivos, conseguem fazer apenas relutantes os atuantes, os participantes dispersos e os espectadores desconfiados e indiferentes. GOETHE, 2016, p. 3. Sobre o momento despolitizado, que permeou a "sociedade", advertiu Hannah Arendt: "A sociedade engloba a ação em todos os seus estados de desenvolvimento, exatamente a partir do modelo no âmbito familiar ou doméstico. No lugar deste, surge a relação "se" [Sich], a qual, em diversas formas, a sociedade esperava de todos os seus componentes respectivamente, e para a qual tal sociedade estabelecia inúmeras regras, das quais todos se abstinham; a regulamentação social dos indivíduos; torná-los aptos à vida em sociedade, atuantes espontaneamente, bem como não impedir produtividades excepcionais.

⁴⁹ O próprio Goethe definiu o “alemão padrão” [Hochdeutsch] como *médium* na nação; dialetos de uma única província da mesma nação. GOETHE, *Alemannische Gedichte*. HÁ XII, 261-266 apud PORNSCHLEGEL, 2004, p. 12.

podem atingir, mais cedo, um objeto mais puro de um estilo mais adequado. (PORNCHLEGEL, 2004, p. 12.)

Goethe, assim como autores ingleses, franceses e alemães, conceitua a literatura como a expressão específica e o meio privilegiado da nação. Na Alemanha, ela surge através do trabalho de literatos burgueses e, também exclusivamente como “cultura”, ou seja, sob o questionamento do poder político estatal e do assim chamado, "poder civilizatório". A língua padrão nacional, advinda da sociedade nacional, “produz” a nação alemã, em que esta reflete aquela e aquela reflete esta, uma apresentando a outra: internamente, endereçada às províncias, onde se poderia contrapor um padrão cultural mais elevado a um “nível mais baixo de cultura, exemplarmente exposto.”⁵⁰

A respeito de uma "língua nacional homogênea", Etienne Balibar defende as circunstâncias menos homogêneas, ou naturais de tais línguas:

Der Begriff der [nationalen] Sprachgemeinschaft erscheint zunächst äußerst abstrakt. In Wirklichkeit ist die Sprachgemeinschaft etwas sehr Konkretes: Sie bindet die Individuen an einen Ursprung, der jederzeit aktualisiert werden kann und der den gemeinsamen Akt ihres sprachlichen Austauschs und ihrer sprachlichen Kommunikation zum Inhalt hat. Im Gebrauch der Sprache, im stets erneuerten Textverkehr und der Textaufzeichnung wird er permanent reaktualisiert. [...] Man würde sich täuschen, wenn man glauben würde, es handelte sich dabei um die älteste Sache der Welt. Es ist, im Gegenteil, eine historisch sehr junge Angelegenheit. Die alten Reiche und die Gesellschaften des Ancien Régime beruhten auf der Juxtaposition linguistisch unterschiedener Bevölkerungsgruppen und auf der Überlagerung von Sprachen, die Herrschende und Beherrschte, die Bereiche des Sakralen und des Profanen strikt voneinander trennten. Zwischen diesen Bereichen war ein komplexes System von Übersetzungen erforderlich. In den modernen, nationalen Ordnungen spielen Schriftsteller, Journalisten und Politiker, die die Sprache des Volkes sprechen, die Rolle dieser Übersetzer. [...] Die sozialen Unterschiede werden zugleich ausgedrückt und relativiert, sofern es sich dabei doch lediglich um verschiedene Weisen, die eine, gemeinsame Nationalsprache zu sprechen, handelt. Sie setzt einen gemeinsamen Code und eine gemeinsame Norm voraus. [...] Alle sprachlichen Praktiken umkreisen dieselbe ‚Liebe zur Sprache‘, die die Liebe zur ‚Muttersprache‘ ist, das heißt die Liebe eines gemeinsamen, idealen Ursprungs, der angeblich noch vor allen erlernten Sprachtechniken liegt. Die Liebe zur Sprache wird dadurch zur Metapher der gegenseitigen Liebe der Mitglieder der Nation. [...] Die Sprachgemeinschaft ist eine aktuelle Gemeinschaft, die gleichwohl das Gefühl vermittelt, immer schon

⁵⁰ Por isso Goethe aconselha Hebel a “traduzir alguns escritos adequados para o seu dialeto da Alta- Renânia” para que a província “dê um salto adiante”. IDEM, p. 13.

existiert zu haben.⁵¹

A polêmica goethiana acerca do "Sansculottismo Literário" torna-se visível para a constituição da ideia de "literatura" (PORNCHLEGEL, 2004, p. 16). A formação do discurso histórico de "literatura" e "nação" como um projeto burguês estaria relacionada estruturalmente e publicamente racionalizada em sua própria identidade como sociedade, pelo intermédio da "língua nacional". Portanto não seria uma coincidência, quando Goethe introduz a tal polêmica, o trabalho de poetas alemães como sendo um "convencimento iluminista". Para ele, o lugar da literatura é junto a um conceito amplo de nação, cujo idioma nacional seja formado exemplarmente por textos literários e que estes estejam próximos ao uso da língua. O próprio Goethe chama esta condição, somada a uma articulação modelo, de "boa escrita". Dessa maneira, com a formação, refinamento e cultivo da língua materna "natural", que emerge como projeção a uma "origem natural", a literatura trabalharia na homogeneização territorial dos diversos dialetos e na concretização de uma "memória coletiva", a partir um repertório afirmativo e conectivo da nação.

Assim, a literatura trabalharia no desenvolvimento da língua alemã como símbolo alemão, ou seja, na composição de um sujeito fictício, como se este fosse um "falante autorizado" pela autora.⁵²

⁵¹ O conceito de unidade linguística [nacional] surge, primeiramente, muito abstrato. Contudo esse conceito é algo bastante concreto: Ele une um indivíduo a uma origem e pode ser atualizado a todo instante, bem como o conteúdo de sua comunicação perante o ato da troca linguística desse indivíduo. No uso da língua, no trânsito textual frequentemente renovado e a distinção textual são permanentemente reatualizados por ele [...] Acredita-se que tal modificação seja algo antigo. Mas, ao contrário, é algo muito recente: Os impérios antigos e a sociedade do *Ancien Régime* esbarraram na justaposição linguística de diversos grupos populacionais e na superposição de línguas, essas dominantes e dominadas, e com tendo os âmbitos sagrados e profanos estritamente separados entre si. Entre estes se fez necessário um complexo sistema de traduções. Nas ordens nacionais modernas, fazem o papel do tradutor escritores, jornalistas e políticos, os quais falam a língua do povo. As diferenças sociais são, ao mesmo tempo, expressas e relativizadas, conquanto que agissem em função da [chamada] língua nacional. Esta previa um código e normas únicos [...] Todas as práticas linguísticas circundavam o mesmo "amor à língua", o amor à língua materna, ou seja, o amor a uma origem única e ideal, que, supostamente, era antecipada em todas as técnicas linguísticas aprendidas. O amor à língua torna-se uma metáfora ao amor recíproco dos cidadãos à nação [...] A unidade linguística é uma unidade *atual* [moderno], que é anunciado como se sempre houvesse existido. BALIBAR, Etienne. "La forme nation: histoire et ideologie" In: BALIBAR, Etienne. WALLWESTEIN, Immanuel. *Race, nation, classe. Les indentités ambiguës*. Paris: 1988, p. 132-135 apud PORNCHLEGEL, 2004, p. 14. Tradução nossa.

⁵² Pierre Bourdieu deu uma descrição precisa e fechada do mecanismo funcional do "*porte-parole*": "O representante propõe o grupo, que também o faz com ele: O falante do grupo [lê porte-parole] é dotado com plenos poderes para agir e falar em nome do grupo, onde ele próprio, antes de tudo, possui influencia, através da magia da ordem ou do '*Mot d'ordre*'. Ele é o substituto do grupo, o qual também só existe por causa dessa procuração, [...] o qual se amplia do estado de simples agregado de indivíduos divididos entre si, para se tornar uma pessoa fictícia. Com isso tal representante permite ao grupo falar através dele e agir como um homem. Em oposição a isso, ele recebe o direito de falar e agir pelo grupo e de se considerar o próprio grupo, que ele

encarna, identificando-se de 'corpo e alma' com esta função. Assim ele dá um corpo biológico a uma corporação constituída.” BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire. L'economia des échanges linguistiques. Paris. 1982, p. 101 apud PORNSCHLEGEL, 2004, p. 17*

2 UM MODELO FEMININO

2.1 Sobre a representação feminina na literatura

A [falsa] percepção, ou ainda "intenção" presente na ideia de que haja uma "questão feminina", em si, pressupõe o interesse masculino em obscurecer a produção literária - para a qual é dirigida a atenção nesta pesquisa – das mesmas. (BOVENSCHEN, 1979, p. 19) Tal produção surge sempre a partir de uma avaliação prévia masculina e, muitas vezes, tinha sua autoria usurpada. Essa "terceirização", obviamente, tornou-se o agente catalizador da reação feminista, sendo definido, em contrapartida, que todas as questões excedentes àquelas denominadas "femininas" eram "questões masculinas" e tinham sua insignificância proclamada. Embora se trate de uma inversão absurda, torna-se visível a nulidade da percepção, acima sugerida. A inversão possui uma característica polêmica, pois ela atenta para o fato de que o problema, constituído no impacto e significado do consenso científico, é, apenas aparentemente, livre de uma parcialidade específica tangente à discussão de gênero. No entanto, segundo a tese de Georg Simmel, funda a imposição histórica dos interesses masculinos, conforme a explicação do autor:

Die künstlerliche Forderung und die Patriotismus [...], die Gerechtigkeit des praktischen Urteils und die Objektivität des theoretischen Erkennens [...] - all diese Kategorien sind zwar gleichsam ihrer Form und ihrem Anspruch nach allgemein menschlich, aber in ihrer tatsächlichen historischen Gestaltung durchaus männlich.⁵³

O elogio às mulheres, as reverências e os insultos direcionados ao feminino se concentram nas tradições do século XVIII, em duas definições (BOVENSCHEN, 1979, p. 80): a intelectualidade e a sensibilidade. Tal tipologia já está consolidada nos textos contemporâneos e não se deve a uma construção retrospectiva. Os velhos moldes da mulher erudita servem, majoritariamente, como argumento e indício; aparecem em programas político-culturais, em advertências oportunas de uma aproximação biográfica conveniente à sua forma ideal. Têm um lugar seguro nas esferas de uma poética iluminista. A estética da época, contudo, não se interessava pela mulher intelectual – racional - ou por sua

⁵³A reivindicação artística e o patriotismo [...], a justiça da conclusão prática e a objetividade do reconhecimento teórico [...] todas essas categorias são equivalentes em sua forma e em sua demanda pela igualdade humana, mas também masculinas em sua forma histórica real. SIMMEL, Georg. "Zur Philosophie der Geschlechter" [Sobre a filosofia dos gêneros]. In: Philosophische Kultur. Leipzig 1911, p. 65. Tradução nossa.

intelectualidade. Em contrapartida, o *typus* da mulher sensível era considerado mais apropriado à literatura, mais fértil como figura iconográfica. Ele era mais rico em variantes e mais propenso à construção de ideologias duradouras. A valorização da sensibilidade da mulher era parte constituinte do programa, mas os contornos aqui são flexíveis e seu meio privilegiado era a imaginária feminina.

As mulheres eruditas tornaram-se um "*typus* cultural"; contudo, não se tornaram figuras representativas do feminino na literatura - um "*typus* literário". Sob o rótulo da intelectualidade, surgiram inúmeros textos sobre a vocação racional feminina e numerosas autoras, motivadas por tal rótulo, mas nenhuma ligada à crítica literária, em que essa intelectualidade pudesse se sobressair. Aparentemente, era esse o lugar onde a participação das mulheres deveria ser primordial, mas tal participação é esgotada pelo imaginário feminino imposto - aquele relacionado à sensibilidade. A condessa Orsina, na tragédia de Lessing, *Emilia Galotti* afirma: "Como o homem pode amar uma coisa, que pode pensar em contradizê-lo? A ala feminina pensante é tão nojenta quanto um homem que se pinta"⁵⁴

No início do século XVIII, a educação intelectual era o caminho para a emancipação feminina. No percurso, no entanto, as mulheres deveriam encontrar não somente o conhecimento, mas também "virtude" e, no encontro destes, felicidade. Essa educação desagradou demasiadamente os perseguidores da imoralidade e do vício. Encontra-se uma contradição do proto-iluminismo alemão, no qual identificou-se o divino como a instância mais elevada da razão - reconhecendo o racional a partir do religioso - e posicionando conscienciosamente a mulher como portadora de um objetivo maior dentro de um todo. A mistura de argumentos ético-religiosos e de igualdade de gêneros definiu a estrutura de uma educação feminina louvável à época.

As mulheres, libertadas do ódio de definições femininas escolásticas, que viam nelas um "*animal imperfectum*"⁵⁵ - em cujo fundamento a legitimação para assassinatos em massa foi desenvolvida - são reconhecidas como ser racional; no entanto, o seu intelecto não pode questionar toda e qualquer autoridade - ele foi, muito mais, dirigido a propósitos secundários. A produção intelectual feminina investiga, também nesse período, que a síntese entre razão e revelação não era específica à educação das mulheres mas, sim, um ponto do primeiro

⁵⁴ LESSING, Gotthold Ephraim. "Emilia Galotti". In: *G. E. Lessings sämtliche Schriften*. Org. LACHMANN, Karl. 1886, p. 428.

⁵⁵ São Tomás de Aquino apud BOVENSCHEN, 1979, p, 82.

iluminismo alemão. Segundo Volker Ulrich Müller:

Es war hier gelungen, die seit Descartes drohende und in Frankreich schon manifeste Freigeisterei zu vermeiden. Die Aufgaben der Philosophie verschoben sich ohne den radikalen Bruch mit den Ansprüchen der Offenbarungsreligion. Gleichwohl setzte ein charakteristischer Funktionswandel der Gottesvorstellung ein. Gott wurde schon als die Instanz in Dienst genommen, die durch die Installierung einer prästabilierten Harmonie zwischen mechanisch determinierter Körperwelt und den Willensäußerungen der Seele für die Zweckmäßigkeit einer Welt zu sorgen hatte.⁵⁶

Homens e mulheres deviam ser, primeiramente, ligados a um ideal de perfeição racional – da exatidão, urgência e praticidade, os quais derivam dos primeiros iluministas – depois, também foram associados aquela parte demoníaca do feminino, isto é, os quais a "literatura de bruxas" procurou comprovar, através de uma aproximação e com as práticas pagãs, uma nefasta ligação com os poderes obscuros e descontrolados da natureza. Quando iluminou-se apenas fundamentalmente, com a "luz da razão", as fendas e arestas, tentando-se impor tais representações tão confusas do feminino, o todo da sua imagem desaparece. Uma imagem de uma concepção racional de uma feminilidade ameaçadora, que não desaparece realmente, que sobrevive na literatura do "romantismo negro" (BOVENSCHEN, 1979, p. 83)

2.1.1 O Romance de cartas e a participação feminina na literatura

No culto da sensibilidade se modificaram as delimitações de competências específicas dos gêneros, quando o homem avançou sobre um campo até então considerado das mulheres – aquele do encantamento sentimental e do autoconhecimento afetivo. Essas modificações eram, propositalmente, um complemento de suas possibilidades de expressão estética e de seu objeto artístico. Tais objetos obtinham, de modo algum, o mesmo valor de criação por homens e mulheres. A aceitação de que a cultura se "afeminou", após a intelectualização das mulheres, na verdade encampou a possibilidade de uma criatividade sensível. Ignorados os

⁵⁶ É conseguido, aqui, que o espírito liberal já manifestado na França desde Descartes, seja evitado. Os deveres da filosofia se transpõem sem uma quebra radical com as exigências da profissão religiosa. Ao mesmo tempo ocorre uma transformação funcional específica da representação divina. Deus é tomado como a instância que se prestou, através da instalação de uma harmonia preestabelecida entre uma esfera corporal mecanicamente determinado e as exposições da vontade da alma, à conveniência do mundo. MÜLLER, Volker Ulrich. "Aufklärung als 'traurige Wissenschaft'". In: LAERMANN. PIECHOTTA. JAPP. WUTHENOW. *Reise und Utopie. Zur Literatur der Spätaufklärung*, 1976, p. 171 apud BOVENSCHEN, 1979. 83. Tradução nossa.

poucos encorajamentos endereçados a algumas poetisas, determinados como "cultura do sentimento" - usados para estimular seu desenvolvimento - as mulheres, como portadoras das qualidades sensíveis e femininas, foram colocadas sob o estado seguro do programa cultural⁵⁷ - em que a esfera da "sensibilidade", contudo, limitava-se a a poucas competências: não à produtividade relacionada ao sensível mas, sim, uma certa "receptividade" era válida como domínio *feminino*⁵⁸.

Isso se relaciona, sobretudo, contraditoriamente ao fato de que as mulheres não permanecem neste estado de passividade e receptividade mas, sim, que elas conseguiram aumentar sua participação no processo literário, bem como introduzir o seu produto em grande escala no mercado. O sucesso de algumas autoras entra em conflito com a apreciação das mulheres que, em consequência da "definição natural" do caráter do gênero feminino, está equivocada desde a metade do século XVIII. Esses seriam contrapontos de desvio da argumentação, os quais emergiram esporadicamente desde o início do iluminismo – e que apontam para possibilidades de compensação das desigualdades entre homens e mulheres, a partir de oportunidades iguais, feita uma análise ontológica de tais desigualdades, sob a tutela de uma "vontade superior". Assim, permanece nas definições de gênero uma estrutura - transversal ao seu respectivo enunciado teórico. Segundo Rousseau, "O homem é apenas em determinados momentos, homem. A mulher é, por toda vida, mulher"⁵⁹. Nessa afirmação encontra-se uma atribuição polarizada dos gêneros, a qual determina as mulheres como um ser genérico, e o homem, em oposição, como o ser estruturado e apto à sociabilização. Max Scheler, no seu ensaio "Die Bewegung des Denkens"⁶⁰, não analisa as estruturas e conteúdos a partir de uma especificidade relacionada aos gêneros, ou seja, não é voltado para nenhuma divisão dos campos de atuação humana. A diferença entre os gêneros se aprofunda, simplesmente, em relação aos velhos modelos:

Die rohe Vorstellung des 18. Jahrhundert z.B. J.J. Rousseaus, daß die

⁵⁷ "As cartas e descrições cênicas desta época comprovam, que a exposição de descontrole emocional em junção com a imagem da masculinidade aumentou. Os homens também se excediam mutuamente na demonstração da própria sensibilidade. Isso ocorria pelo leve derramar de lágrimas ou quando eles se abraçavam". BOVENSCHEN 1979, p. 201. Tradução nossa.

⁵⁸ O friso aqui determina uma determinação estereotipada das mulheres, vigente na época.

⁵⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emile oder Über die Erziehung*. Stuttgart 1970, p. 720.

⁶⁰ [O movimento do pensar] In: *Vom Umsturz der Werte* [Da revolução dos valores]. Berna: A Francke Verlag, 1955. p. 223. Disponível em: http://www.husserlpage.com/Scheler/PDFs/Scheler_GW_03.pdf. Acesso em: 05 de nov. 2016. 12:45:12.

seelischen Differenzen von Mann und Weib ausschließlich Folgen der leiblichen und biologischen Funktionsunterscheide der Geschlechter seien, sonst aber sie beide je dasselbe Exemplar 'vernünftige Seele' besäßen, muß mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden. Die geschlechtliche Differenz ist geistig ebenso *ursprünglich*, wie sie es leiblich und biologisch ist⁶¹

As mulheres não são, segundo Scheler ou mesmo Schopenhauer, nem um acidente da natureza – algo que fora imposto de maneira pouco amistosa a partir de sua função como escrava - nem mesmo toda sua compleição é esclarecida a partir de sua casualidade cultural específica (como o fazia o movimento feminista de então). Muito mais se oculta nessa diferença, outra conjuntura qualitativa de valores - tanto mais tal diferença se apresenta empiricamente - os quais, sobretudo os tempos de industrialização, do pensamento eficiente e das revoluções sociais, colaboram para sua validação. Bovenschen pondera que:

Eben das gehört zum spezifischen Eingerechte der weiblichen Wertschätzung, die Werte des *geschlossenen Seins* des Menschen denjenigen seiner 'Leistung' und Leistungskraft vorzuziehen. Soweit aber Leistung als Wertmaßstab akzeptiert zu werden verdient, ist die wahre Folge jener 'Unterdrückung' - soweit es stattfand – nicht die gewesen, daß die Frau nicht geleistet hätte, was nach männlicher Wertschätzung groß und erhaben ist, sondern daß ihre spezifischen Leistung nicht genügend zu ihren Rechten kommen.⁶²

Assim, são necessários outros motivos para os incrementos da participação das mulheres na esfera literária da época. Observa-se que as autoras buscavam se expressar nas formas do romance e dos romances de carta. Até mesmo sua inserção no discurso literário pode ser vista como um problema de gênero. O sistema de regras de formas literárias e o conflito poetológico entre as tradicionais e novas formas de escrita estruturaram, não somente as conexões, como, também, as chances de participação das mulheres no âmbito literário.

É a validação do romance e dos romances de carta, como gêneros, que favoreceu a

⁶¹ "A representação rudimentar do século XVIII, por exemplo, em J. J. Rousseau, que afirma que as diferenças espirituais entre homens e mulheres sejam, exclusivamente, consequências das diferenças funcionais corporais e biológicas, mas contudo, possuindo ambos a mesma "alma racional", necessita ser erradicada desde a raiz aos ramos. A diferença entre os gêneros é, originariamente, além de anatômica e biológica, também intelectual." IDEM, p. 28-29. Tradução nossa.

⁶² "A noção do "ser fechado" também pertence ao sumário de apreciação feminina, que preconiza sua atuação e força de trabalho. Assim, quando "performance" passa a ser aceita como regra de valor, não é a verdadeira consequência da "pressão" - desde que esta aconteça -, que prevê que as mulheres não produzem, algo que os homens considerem grande e sublime, mas sim que a produção específica feminina não seja suficiente." IBIDEM, p. 29. Tradução nossa.

participação ativa das mulheres na literatura, de diversas maneiras (BOVENSCHEN, 1979, p. 202) não somente porque tais gêneros, na hierarquia literária, compunham um extrato inferior, mas também porque o seu sujeito – em confluência com o deslocamento dos objetos literários mencionados acima – se voltava para o horizonte das experiências das mulheres.

Como afirma Georg Steinhausen, foi especialmente a forma das cartas que se alçou como gênero da literatura, no século XVIII, e promoveu eminentemente a competência literária das mulheres. A partir de sua regulamentação de forma e conteúdo - que institucionalizaram, primeiramente, a retórica escolástica e depois a escrita de cartas - as mulheres eram excluídas indiretamente deste processo, pois elas não possuíam o conhecimento técnico e de língua estrangeira, algo que torna-se um pressuposto para a escrita de uma carta nos parâmetros que foram instituídos, em latim, ou, ao menos, com as formas de apresentação em latim. Podia-se também ser utilizada a forma antiquada epistolar em estilo galante, em francês, ou com elemento em francês. Contudo, as mulheres já haviam escrito cartas sem se preocuparem com essas premissas. Suas cartas passaram a servir menos à representação e ao entendimento intelectual - ou para negócios - do que para a comunicação doméstica. A forma feminina das cartas foi descoberta - dado o "palavrório" estrangeiro, o uso de um estilo antiquado, a expressão de um paternalismo insuportável - como um modo de escrita não convencional. Steinhausen descreve o ponto alto dessa descoberta em uma comparação entre a escrita de cartas feminina e masculina:

Wer in einer Briefsammlung aus jener Zeit unter eloquenten, fließend geschriebenen lateinischen Episteln oder unter deutschen Briefen, welche in schnörkelhaftem Kanzleitstil oder in poetisch sein sollender Blumensprache oder im höflichen wort- und lügenreichen altmodischen Komplimentation abgefaßt sind und mehr oder weniger von fremdwörtern wimmeln, wer unter diesen Elaboraten von Männern und Jünglingen auf vereinzelt Frauenbriefestößt, wird in allen Fällen einen entscheidenden Gegensatz in jeder Beziehung innerlich wie äußerlich, große Unterschiede finden. Abgesehen von dem Mangel oder der ungeschickten Handhabung kurialer Formalitäten, für welche die Frauen keinen Sinn haben, unterscheidet sich jeder Frauenbrief von keinen denjenigen der Männer [...], durch die Handschrift. [...] Man sieht häufig das Buchstabenmalen an. [...] Das deutet auf eine gewisse Unbeholfenheit oder Ungewohntheit mit der Feder umzugehen. Dem entspricht genau die Sprache, der Ton der Briefe. Ein Anklammern an traditionelle Formeln, ungeschickt im Ausdruck, kurze Unbeholfene Sätze finden sich fast überall. Aber damit sind - unschätzbar in dieser Zeit! - Wahrheit und Natur ebenso regelmäßig verbunden.⁶³

⁶³ "Quem se anima com uma coleção de cartas daquela época, pela epístola latina eloquente, fluente, ou pelas

Foram os critérios destacados por Steinhausen, do "natural" e da vivacidade "não convencional" que – no contexto de um programa crítico cultural – deram motivo à opinião contemporânea para a aceitação de um talento específico das mulheres para a escrita de cartas. "Escrever como se fala" – uma habilidade sobre a qual as mulheres se dispuseram suficientemente, dada a sua crescente exclusão da vida pública e voltando-se sempre para as "cartas de família" - remetendo-se à forma de comunicação privada. Nesse momento em que são criadas situações de diálogo analógicas e dialógicas, Christian Fürchtegott Gellert, em seu *Praktischen Abhandlung von dem gutem Gesmacke in Briefe*, levantou os critérios para uma correspondência bem-sucedida, conforme:

Das erste was uns bey einem Briefe einfällt, ist dieses, daß er die Stelle eines Gesprächs vertritt. Dieser Begriff ist vielleicht der sicherste. Ein Brief ist kein Ordentliches Gespräch; es wird also in einem Briefe nicht alles erlaubt seyn, was im Umgange erlaubt ist. Aber er vertritt doch die Stelle einer mündlichen Rede, und deswegen muß er sich in der Art zu denken und zu reden, die in Gesprächen herrscht, mehr nähern, als einer sorgfältigen und geputzten Schreibart. Er ist eine freye Nachahmung des guten Gesprächs.⁶⁴

Com a chegada de novos meios de transporte, especialmente com a diversificação do trânsito de correspondências. A separação das correspondências convencionais da corte da "correspondência de amizade", com o destaque de um movimento subjetivo mais animado – que significava a expressão do culto à sensibilidade – mas também sob a influência das

cartas alemãs - as quais são compostas em um estilo oficioso enrijecido. Escritas necessariamente em uma linguagem ornamentada ou em palavras cordiais e mentirosas de elogios antiquados, mais ou menos preenchidas com palavras estrangeiras. Quem compara essas cartas elaboradas por homens ou jovens com aquelas femininas, encontra, em todos os casos, um objeto determinante na relação, tanto interior, quanto exterior, grandes diferenças. Ignora-se as formalidades da cúria, ou de adornos, que não fazem sentido às mulheres, se diferenciam as cartas das mulheres às dos homens [...] pela caligrafia [...] É perceptível pelo desenho das letras. [...] Isso é interpretado por uma certa inabilidade ou pela falta de hábito com a pena. A linguagem corresponde exatamente a isso, no tom das cartas. Uma interrupção as formas tradicionais, expressões inábeis e frases curtas e desajeitadas se encontram quase em toda parte. Mas com isso o são inestimáveis naquele tempo. Verdade e natureza, do mesmo modo, unidas regularmente." STEINHAUSEN, Georg. *Geschichte des deutschen Briefes*. Berlin: R. Gaertners Verlagsbuchhandlung. 1889, p. 92. Disponível em: https://ia802205.us.archive.org/18/items/bub_gb_Ho5DAAAAYAAJ/bub_gb_Ho5DAAAAYAAJ.pdf. Acesso em 15 de jul. 2017 14:35:13. Tradução nossa.

⁶⁴ "O que primeiro, nos recordamos em uma carta, é o fato de que ela substitui o diálogo. Este conceito é, talvez, o mais seguro. Uma carta não é um diálogo; assim nem tudo é permitido em uma carta, aquilo que o é coloquialmente. Mas ela substitui o lugar do discurso oral, e por isso ela deve se aproximar da sua forma de pensar e discursar - o quais domina - como uma forma de escrita polida e minuciosa. É uma cópia livre do bom diálogo." GELLERT, Christian Fürchtegott. *Briefe nebst einer praktischen abhandlung vom dem guten Gesmacke in Briefe*. p. 8 apud BOVENSCHEN, 1979, p. 205. Tradução nossa.

pietistas, para as quais as cartas valiam como “mediadores das almas sensíveis” (BOVENSCHEN, 1979, p. 207) - a partir dessa evolução no sentido da troca de cartas, as mulheres, fortalecidas em suas comunidades, propagam um novo significado de tais formas de comunicação privada por cartas. Bovenschen acrescenta que:

Das 18. Jahrhundert wird nicht zufällig zu einem des Briefes; Briefe schreibend entfaltet sich das Individuum in seiner Subjektivität. In den Anfängen des modernen Postverkehrs hauptsächlich ein Transportmittel für neue Zeitungen, dient der Brief bald auch gelehrter Korrespondenz und familiärer Artigkeit. [...] . Im Zeitalter der Empfindsamkeit sind Briefe Behälter für die 'Ergießung der Herzen'. [...] Das Tagebuch wird zu einem na den Absender adressierten Brief; die Ich-Erzählung das na fremde Empfänger adressierte Selbstgespräch; gleichermaßen Experimente mit der in den kleinfamilial-intimen Beziehungen entdeckten Subjektivität.⁶⁵

O romance de cartas, mesmo se caracterizando por uma delimitação - pelo conteúdo oficioso, competente à burocracia-, linguagem elevada, dado pelo uso de línguas estrangeiras, serve como elemento de distinção para as mulheres no que se refere à escrita. O seu uso coloquial – que a distancia dos padrões vigentes e até mesmo prosaico, mesmo diante de uma análise inicial – equivocada –, que a submete a uma pretensa superioridade masculina, propõe um lugar diferente às autoras, daquele, relacionado a uma "produção sentimental". A colocação de Steinhausen à simplicidade de escrita das cartas de autoria das mulheres é surpreendente e aponta para um certo encantamento, dado pelo caráter até mesmo prosaico das cartas. Essa escrita, além de alçar as autoras dos séculos XVIII e XIX inscreve a linguagem falada ao gênero do romance – algo que seria expandido no século XX, com a ruptura modernista. Como bem antevê Steinhasen, foi uma escrita inestimável ao seu tempo.

⁶⁵ "O século XVII torna-se, não coincidentemente, aquele das cartas; com a escrita das cartas desenvolve-se o indivíduo em sua subjetividade. No início da correspondência moderna – ou do desenvolvimento do trânsito de correspondências – principalmente um novo meio de transporte para jornais, a carta serviu logo, também, para a correspondência entre intelectuais e artigos familiares. [...] No período da sensibilidade, os lugares onde se guardavam as cartas eram tidos como “jorros do coração”. [...] O diário torna-se o eu-lírico do diálogo com um destinatário estranho; torna-se o experimento dentro das relações íntimas de uma subjetividade descoberta." HABERMAS, J. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Berlim: Suhrkamp Verlag, 1990, p. 62. Disponível em: https://www.kuwi.europa-uni.de/de/lehrstuhl/kg/neuzeit/lehre/lehresose13/habermas_strukturwandel-der-oeffentlichkeit-1990.pdf. Acesso em: 21 de jul. 2017 15:45:21 Tradução nossa.

2.2 Orlando de Virginia Woolf; a ambientação como elemento definidor do personagem romanescos

Virgínia Woolf, em seu romance *Orlando*, a biografia fantástica de Vita Sackville-West, confronta o programa cultural masculino-feminino. A incrível história de vida do personagem Orlando se distingue por duas características: vinte anos do seu tempo de vida individual compreendem trezentos na narrativa. O protagonista, conhecido pela leitora ou leitor, como um jovem na corte da rainha Elisabeth I, em viagem diplomática à Turquia, dorme por sete dias e acorda transformado em uma mulher. Algo ao qual o/a personagem resiste com um espanto suave e sem crise de identidade. Os continentes, os séculos e o pertencimento a outro gênero mostram a ele quais limites ele ultrapassou, quais leis ele desrespeitou e como ele deve construir sua autonomia no sentido de formar sua identidade. A odisséia cultural de Orlando adentra na situação cultural de uma autora do século XX; a aventura, fantástica, recuperando a lacuna histórica do gênero feminino, só pôde acontecer pelo êxito na compreensão de tal lacuna como objetivo de um tempo estimado e normas de gênero, e pode, como reflexão da autora, Woolf, ser entendido como as complexas premissas de sua própria representação. À medida em que a cultura, como definida por Simmel, é "o caminho da alma para si mesma", a biografia de Orlando descreve quais desvios o imaginário feminino deve tomar, para chegar a si mesmo.

Desde as primeiras tentativas, ainda no século XVIII, de se delimitar um conceito para o gênero, ou subgênero, que se diferenciava dos demais contidos no gênero maior, o romance, os autores, de Karl Morgenstern e Blanckenburg, a Walter Benjamin e Jürgen Jacobs, a característica que se destacou em diversas análises é a narração do amadurecimento do narrador-personagem central - possuindo, este, uma identificação mais direta com o autor - que possibilitava, sobretudo no contexto iluminista, também a formação do leitor. Esse amadurecimento está relacionado, no decorrer da narrativa, a uma mudança do olhar do protagonista sobre o mundo. Esse olhar, que no início alimentava o conflito entre o protagonista e seu ambiente, fazendo com que este se caracterizasse pela noção do "outro", como aquele que se distancia e observa o espaço em seu entorno. Outro elemento constante encontrado pelos primeiros teóricos do gênero seria o teor autobiográfico, presente em suas obras, no século XVIII.

Em *Orlando*, o personagem central, inicialmente pertencente à alta nobreza da

Inglaterra, sai em viagem para o Oriente, mais precisamente a Turquia, onde possui, como no modelo do romance de formação, um olhar distanciado desse ambiente. A história de tais viagens foram retiradas dos diários de Vita Sackville-West que, de fato, esteve no Oriente Médio. A viagem do personagem central, bem como sua mudança de sexo durante sua estada em Istambul, são acontecimentos da narrativa que transformam sua perspectiva sobre a cidade turca e, mais importante a esta pesquisa, modificam seu olhar sobre sua terra natal, Londres. A passagem de 300 anos durante a narrativa também pode ser associada à transformação proposta na narrativa goethiana, inserida no contexto iluminista, cujos ideais permitiram a consolidação do mundo moderno. Woolf, ao narrar o romance, inscrevendo nele tal passagem temporal, constrói uma ponte entre o período de formação da modernidade, relacionando uma de suas referências, o autor William Shakespeare, à modernidade já consolidada, período contemporâneo a si.

O romance de formação é marcado, em seu tema, pelo conflito entre uma figura central e as diversas esferas do mundo. O interesse da narrativa apoia-se sobre o processo de transformação do herói, que foi apresentada a ele através da simpatia deste por experiências concretas, no intuito de seu próprio esclarecimento e sobre o mundo. Para a definição desse esclarecimento, diante da história da formação, estão a reflexão, os percalços e resoluções.

Em *Orlando*, outro elemento determinante para uma análise do personagem central como sujeito portador de um olhar distanciado do seu entorno está relacionado às viagens que ele faz durante a narrativa. Elas não se dão a partir do traslado espacial entre Londres e Istambul, mas passam também por uma viagem temporal, a qual dura 300 anos. No tocante à viagem espacial, é marcante uma contraposição entre o Orlando inicial, homem, nobre, que parte à Turquia representando sua nação (Inglaterra) e possui determinada postura em relação à sua posição hierárquica perante o império britânico, pertencendo, inclusive, à Ordem da Jarreteira.

Neste primeiro momento, sua relação com a sua terra natal passa por crises. Ao ingressar na Turquia, sua percepção do estrangeiro, representado pelo povo daquele país, transforma o seu olhar. Com sua mudança de sexo, Orlando passa a se atentar para aquilo que antes era incomum, ou, ainda, aquilo que lhe representava o diferente, ou o “outro”; como mulher, ele se apercebe da relação de outras pessoas em relação não somente a si - mulher e ainda nobre -, mas, também, ao seu corpo. Como mulher, Orlando passa a ter uma posição diferente sobre, tanto a população turca, quanto à dos colonos ingleses, e até mesmo sobre os

ciganos que ali habitavam: tal impressão é definida pelo exotismo, mudando até mesmo sua relação com a natureza local. A partida para o Oriente e a narração e descrição dessa viagem ajudam à própria Woolf, como uma etnógrafa, a enxergar sua face mais inglesa e londrina, na leitura do “outro” e nas diferenças culturais entre si e esse outro. “O sonho romântico de retornar às origens, de conhecimento ao atravessar as limitações entre os povos para finalmente pertencer ao próprio país.” (JAMILI, 2006, p. 201). Para Jürgen Jacobs,

Die verschiedenen Weltauschnitte, durch die der Held geführt wird, beanspruchen gewichtiges Interesse, und man hat – ausgehend von sehr allgemeinen Kategorien – von einer "typologischen Zwischenstellung" des Bildungsromans zwischen Figuren- und Raumroman gesprochen. Das ist sinnvoll und treffend, denn diese Einordnung spiegelt die Thematik der Gattung; Der Bildungsroman behandelt die Entwicklung des Individuums in stetiger Auseinandersetzung mit der Welt und wird deshalb beide Pole dieses spannungsreichen Prozesses sichtbar machen müßen.⁶⁶

A necessidade de distanciamento do ambiente inicial da narrativa é parte estrutural do romance de formação, desde o protótipo goethiano, aos textos do século XX, como o de Woolf. No caso da presente análise, na interação da personagem central, Hilla, tal conflito surge de forma ambígua. De um lado está o desejo pela saída do ambiente tão desfavorável, definido, em um sentido amplo de lugar: o conflito com os pais, as tradições locais e mesmo pela linguagem - o dialeto *Rheinisch*. Por outro lado está a memória de infância da personagem – ligada à presença do avô - sempre retornando aos campos que margeiam o rio Reno. Essas lembranças estão em toda a narrativa e são sempre descritas com saudosismo e carinho pela protagonista.

O distanciamento, inicialmente, não acontece por um deslocamento mas, sim, pelo encontro com uma educação formal. A partir disso, Hilla tem contato não somente com o alemão padrão, mas com o latim e, sobretudo com o mundo das palavras. Ela inicia sua primeira incursão à escrita com um diário. Aqui, começa seu encantamento pelo autor Friedrich Schiller. Ao final do primeiro volume, *Das verborgene Wort*, ela recebe o apoio, em

⁶⁶ "os diversos ambientes apreendidos pelo herói, revelam seu elevado interesse, e tem-se mencionado uma posição tipológica intermediária do Romance de Formação, entre “romance de personagens [Figurenroman] e romance de espaço Raumroman]. Essa análise é correta e pontual, pois esta ordenação reflete a temática do gênero: O Romance de Formação se ocupa do desenvolvimento do indivíduo em um crescente conflito com o mundo e, portanto, ambos os polos deste processo tão tenso devem ser sublinhados." (JACOBS, 1972, p. 15. Tradução nossa.)

detrimento da vontade dos pais, de seu professor, Mohren, e do pastor da vila, Kreuzkamp, para continuar os estudos no ensino médio - do sistema educacional alemão -, após o término dos primeiros anos. Neste ponto da narrativa, o leitor consegue vislumbrar o caminho de emancipação da personagem.

3 Hilla e seu tempo

3.1 O Período pós-guerra na Alemanha

O final da Segunda Guerra Mundial, ocorrido em oito de maio de 1945, provocou um sentimento de vazio político-cultural na Alemanha. Todo o contexto ideológico da propaganda nazista, no qual estavam inseridos a ilusão de superioridade racial e de um possível domínio do país em toda a Europa, havia acabado. O que antes simbolizava a estabilidade das instituições havia se transformado em caos e desorientação. Da excitação provocada pela ideia de "guerra total" (BEUTIN, 2001, p. 480) à redução a escombros das cidades. Em carta o autor Wolfgang Borchert exemplifica o pensamento desta geração:

Wenn ich nun schreibe: Alle Ankuft gehört *uns*, so meine ich damit nicht uns Deutsche, sondern sie gehört dieser enttäuschten, verratenen Generation gleich, ob es sich um Amerikaner, Franzosen oder Deutsche handelt. Dieser Satz entstand aus einer inneren Opposition gegen die Generation unserer Väter, Studienrate, Pastoren und Professoren. Es soll heißen, sie haben uns zwar blind in diesen Krieg gehen lassen, aber nun wissen wir Sehengewordenen, daß nur noch eine Ankuft zu neuen Ufern uns retten kann, mutiger gesagt: Diese Hoffnung gehört uns ganz allein!⁶⁷

O país, como afirma Borchert, estava fragmentado, dividido pelos países aliados. Observa-se uma rápida escalada do meio de vida capitalista, dada, por exemplo, pela noção mais aguda de "propriedade": nos meios de produção, na estrutura social, autoritária e patriarcal. Os bens de consumo vindos dos países que dividiram o território alemão se difundiam e transformavam a sociedade.

Crescia também a necessidade, por parte das classes política e intelectual – como escritores, filósofos e historiadores - de se esclarecer os fundamentos e o projeto do Estado nazista. Dentro e fora da Alemanha era percebida a demanda pelo entendimento da responsabilidade e culpa alemã não somente pelos movimentos de oposição ao regime recém-desfeito mas, também, pelo posicionamento da literatura contra o regime hitlerista. Neste

⁶⁷ "Quando eu escrevo agora: todas as aproximações nos pertencem, assim entendo, com isso, não a nós os alemães, mas sim que ela pertence a esta geração desanimada, traída. Como se isso se tratasse de americanos, franceses ou alemães. Essa sentença é resultado de uma oposição interna contra a geração de nossos pais, conselhos estudantis, pastores e professores. Isso significa, que eles nos deixaram ir para a Guerra quase cegos, mas agora sabemos, testemunhando, que apenas uma aproximação a novos limites pode nos salvar. Dito bravamente: esta esperança pertence somente a nós!" BORCHERT, Wolfgang apud Beutin, 2001, p. 480. Tradução nossa.

momento, imediatamente posterior ao final da guerra, os autores das migrações internas – oriundos, sobretudo das regiões mais orientais do antigo império alemão - se destacavam pela escrita de suas memórias, diários e de uma lírica, as quais expuseram a existência artística do período, que remetia à perseguição imposta pelo governo, o sentimento eminente de morte e de seu confronto com o regime.

Surge um movimento, no qual se inserem os autores Alfred Andersch e o próprio Borchert, de rompimento e de determinação no sentido de expulsar o pensamento nazista da sociedade. Aos autores que se envolveram com esse ideal ficaram conhecidos como a "Junge Generation" [Geração jovem]. Tal associação se referia menos à idade daqueles que participavam do grupo mas, sim, a uma identidade política e social comum, a qual se distancia da maneira de pensar da geração anterior - a dos pais -, que apoiava o regime nazista. Para Borchert, os doze anos assustadores vividos no país clamavam aos autores para suas reais obrigações, cujo significado se constituía em reestabelecer a verdade na Alemanha, baseada no "trabalho conjunto entre os povos". (BOSCHERT apud BEUTIN, 2001, p. 481).

Mesmo com meios como a revista *Der Ruf*, organizada por Hans Werner Richter e Alfred Andersch, e o Gruppe 47 [Grupo 47], cujos textos eram marcados por uma linha vanguardista, autores mais próximos a uma tradição estética mais conservadora tinham uma produção mais diversificada e dominavam o cenário literário do país. A divisão entre as quatro potências industrializadas, leia-se, Estados Unidos, França, Inglaterra e União Soviética, implicou na formação de uma sociedade, até então, estranha aos alemães. O autor Alfred Döblin observa:

Wie gering man im westlichen Teil Deutschlands seine Bereitschaft zur Mitarbeit schätze, wie rasch konservative Tendenzen sich durchzusetzen begannen, wie leicht er sich offenbar Verdrängungen leben ließ: Wir hatten in Deutschland nie eine solche politische Situation, rein nationalistisch und unfrei, reaktionär, wie jetzt, [...] Man hat nichts gelernt, und es ist alles, bis auf die Vertreibung von Hitler, gleich geblieben.⁶⁸

A sociedade permanecia com a mentalidade do projeto de Hitler e a chamada literatura de exílio prosseguiria por mais vinte e cinco anos. Muitos dos autores que haviam fugido do

⁶⁸ "Quão menos se valoriza a disponibilidade para o trabalho na parte ocidental da Alemanha, quão rapidamente as tendências conservadoras começaram a se impor, quão facilmente ele se deixou evidentemente reprimir: Nós nunca tivemos, como agora na Alemanha, tal situação política, puramente nacionalista e sem liberdade, reacionária [...] Não se aprendeu nada, e tudo permaneceu igual desde a queda de Hitler." DÖBLIN, Alfred apud BEUTIN, 2001, 483. Tradução nossa.

país estavam retornando, e aqueles que foram presos no período da guerra assim continuaram nos três anos após o fim do conflito. Com a controvérsia entre exílio e emigrações internas, os esforços de um recomeço no âmbito literário estavam divididos em duas frentes, cujas características eram determinadas pelas posições políticas de seus autores e, a partir deste dado, pela recepção dos textos: por um lado, estavam autores, como Thomas Mann, que tiveram uma boa recepção (relacionada a um humanismo burguês) tanto na República Federal Alemã, quanto na República Democrática Alemã. Por outro lado, estavam aqueles autores pertencentes ao socialismo engajado, por exemplo, o irmão de Thomas Mann, Heinrich Mann, que, até a década de 1970, encontravam grande público na porção oriental da Alemanha (BEUTIN, 2001, p. 483). O partido socialista unificado da Alemanha [Sozialistische Einheitspartei Deutschlands], sempre partindo da premissa que visava uma política antifascista, legitimava e apoiava o desenvolvimento de um movimento artístico postulado pelo "Realismo". Aqui, entende-se realismo, por algo agregado e disseminado junto ao programa do partido soviético russo. Tal ideologia, formulada por Andrej Schdanow, se opunha tanto ao formalismo nas artes visuais e literatura, quanto à diversidade de movimentos presentes no modernismo ocidental. Juntamente a esse posicionamento, ainda no intuito de se promover o ideário soviético, no que dizia respeito a sua produção cultural, a "herança cultural" alemã - identificada nos autores do período clássico, como Lessing, Goethe e Schiller – fez com que eles fossem revisitados e associados aos movimentos trabalhistas. (SCHNELL, 2013, p. 637). Essa premissa, cuja perspectiva denotava um pronunciado caráter nacionalista, se fez presente como ideologia na RDA por quarenta anos, com o acréscimo da teoria literária de György Lukács, fundada no pensamento marxista. Para Lukács, "a obra de arte tem o dever de revelar a 'totalidade da vida' em todas as delimitações essenciais e objetivas, criar parentescos artísticos e refletir em correlações certas e proporcionais".⁶⁹

Do mesmo modo, no lado ocidental, a política expunha uma face conservadora, na era Adenauer, e diversas das conquistas do chanceler recebiam críticas por parte de um número considerável de intelectuais e artistas. Estes ofereciam resistência à integração ocidental da RFA, opunham-se ao crescente sentimento anticomunista - oposição que levou ao boicote das peças de Bertolt Brecht, nos palcos da Alemanha Ocidental. Tal cenário provocaria o distanciamento entre a classe intelectual e política no período.

⁶⁹ LUKÁCS, György. "Kunst und objektive Wahrheit" In: *Kunst und objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und -geschichte*. Leipzig 1977, p. 77 apud SCHNELL, 2013 p. 637

Ainda no ano de 1947, em Berlim, ocorreu um grande congresso de escritores alemães⁷⁰, cuja proposta seria a de amenizar a tensão política entre Ocidente e Oriente. Inicialmente, esperava-se que as leituras do evento colaborassem não somente na harmonização de ambos os polos do país mas, também, em definir pontos para uma renovação democrático-cultural na Alemanha. Para tanto, estavam presentes cerca de 300 participantes alemães e estrangeiros. Os debates procuraram identificar a função do escritor naquele momento e, dada a compreensão das perdas humanas durante a Segunda Guerra Mundial, como tais perdas influenciavam a produção cultural alemã. Percebia-se a dificuldade que as lideranças humanistas teriam naquele momento, em um cenário onde tudo se tornara questionável e sem perspectivas. A participação de forças intelectuais era tida como fundamental para uma renovação cultural, mesmo que estas tivessem apoiado o regime nazista. Tal renovação se mostrava urgente, pois a produção cultural, além de ainda obedecer às premissas do terceiro *Reich*, sentia o início das políticas conservadoras vindas do controle soviético.

Havia uma preocupação em se dissipar a atmosfera de desesperança e a apatia na produção literária logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Tais sentimentos foram expostos como resultado do congresso, pois este denunciou o momento literário, pelo qual o país atravessava: ao contrário de alçar a literatura como potencial restauradora cultural, o que ocorreu, dados os desencontros ideológicos e polêmicas, foi a confirmação do controle cultural dos países vencedores da Guerra e que dividiram a Alemanha a despeito dos próprios agentes culturais desta.

Gruppe 47: uma literatura dos escombros

A revista *Der Ruf*, organizada por Hans Werner Richter e Alfred Andersch possibilitava a publicação de textos de diversos escritores do período de reconstrução alemã. O periódico tinha um acentuado teor político-cultural, com um posicionamento que criticava a

⁷⁰ [Erster deutscher Kongress] KOLLER, Jürgen. "Der US-amerikanische Journalist Malvin J. Lasky und der kulturelle Kalte Krieg". [O jornalista americano Malvin J. Lasky e a guerra fria cultural]. Disponível em: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/132953/eklat-beim-ersten-deutschen-schriftstellerkongress?p=all>. Acesso em: 20/03/2017 15:01:10.

política dos países vencedores da Segunda Guerra e se afastava do idealismo inicial relacionado a uma renovação cultural. Observava com uma perspectiva mais objetiva a realidade arruinada do período pós-guerra (BEUTIN, 2001, p. 491). Ao recusar a culpa exclusiva dos alemães e por sua insistência em expor e validar o sofrimento vivenciado pelo país - que era negado à população alemã pelos aliados - os redatores da revista são demitidos em abril de 1947, em seu volume 17, pelo controle americano em território alemão. Com tal feito, Richter, juntamente com os mais importantes escritores alemães da época fundam o *Gruppe 47* [Grupo 47], e entendeu-se que as atividades políticas passariam a ser censuradas e encontravam sua continuidade no âmbito cultural. O grupo, mesmo considerado um dos mais importantes da Alemanha pós-guerra, não representava, no entanto, a maior parte dos autores do país mas, sim, aqueles que tinham seu trabalho relacionada à temática do final do conflito. No decorrer dos anos 1950, o grupo adquire importância na sociedade alemã. Inicialmente, Richter previa, nos encontros, discussões sobre literatura, arte e questões com teor estético, algo que foi suplantado pelo engajamento político e social de seus principais integrantes, como Heinrich Böll, Günter Grass e Martin Walser. (SCHNELL, 2013, p. 639-640). Nas primeiras leituras, evidenciava-se um caráter incipiente, no qual as discussões se resumiam quase que a colaborações entre os autores. Ao contar com a presença de editores, leitores e críticos, as jornadas se tornam uma apresentação da produção literária, com leituras de publicações e de textos ainda não publicados. O grupo articulou reivindicações políticas à literatura, articulando-se rapidamente como difusor de opiniões e tendências no contexto do período, na Alemanha Ocidental (BEUTIN, 2001, p. 491-492).

Literatura dos escombros e Heinrich Böll: a impossibilidade da escrita

A *Trümmerliteratur*, ou "literatura dos escombros", é constituída por textos de autores alemães que vivenciaram o conflito da Segunda Guerra Mundial, assim como o momento logo após o seu término, conhecido também como a "*Stunde null*", a hora zero na qual são descritas a perda de identidade dos sobreviventes e a completa ausência de infraestrutura. Em tal acepção a realidade foi percebida agudamente por aqueles que a descreveram, a partir das ruínas - não apenas físicas, como também ideológicas - da guerra, das mortes e da sobrevivência em meio aos escombros.

Nesse primeiro momento, a escrita lírica se fez presente, sob a premissa já mencionada aqui, de uma restauração cultural. No entanto, a forma nacional-socialista, que reforçava o *pathos* retórico e um certo sensacionalismo propagandista, se confrontava com a nova realidade. Bertolt Brecht e Johannes Becher foram os dois autores que reformularam a lírica alemã no fim dos anos 1940 e início dos 1950. Becher retorna os temas "Alemanha" e "Terra Natal" [*Heimat*], se distanciando de um ufanismo simplista e reposicionando os termos em um sentido político-social. "Despedida e retorno; destino e juízo; culpa e penitência; responsabilidade e humildade; nostalgia e sofrimento formavam os aspectos alternativos, os quais eram dirigidos ao tema 'Alemanha' [...]" (BEUTIN, 2001, p. 494-495)

A lírica do período pós-Segunda Guerra Mundial demonstrou ser constituída por um caráter de protesto. Por um lado, alçava fortemente a poética da destruição. O retorno à realidade alemã, que confrontava com o otimismo exagerado do nazismo, sobretudo no fim do conflito armado. Enfatizava a consciência do passado e uma possível orientação para o futuro. Por outro lado, retorna às formas literárias tradicionais. A euforia e a atmosfera de restauração eram limitadas por imitações e perturbações, mas também por um senso crítico apurado e por uma disposição à resistência. A produção lírica alemã daquele período se fez arbitrariamente necessária, em um momento em que as narrativas em prosa encontravam dificuldade em se reestabelecer, após o trauma e a impossibilidade do testemunho provocarem um longo período de silêncio.

Algo a ser mencionado sobre a prosa do período pós-Segunda Guerra na Alemanha é o fato de que sua escrita, diferentemente dos autores da "Geração jovem" [*Junge Generation*], pertence a tradições já desenvolvidas e de autores já conhecidos, cuja escrita remonta ao exílio e às emigrações internas. As primeiras narrativas ao fim da guerra possuem uma poética cristã conservadora, que visa uma elevação metafísica específica, relacionada ao sofrimento vivenciado. Autores como Wolfgang Borchert e Heinrich Böll foram tratados frequentemente como críticos e impatriotas mas, na realidade, mostravam um tipo de força moral e, como Stephen Brockmann esclarece, "a recusa de muitos autores de pintar uma

imagem mais bonita da Alemanha pós-guerra, longe de ser uma fraqueza estética, foi, na verdade, uma força moral, pois tais autores estavam apresentando a imagem real da Alemanha, que estava em ruínas."⁷¹

Heinrich Böll representa a dificuldade dos autores que vivenciaram a Segunda Guerra Mundial de relatar essa vivência. A insatisfatória ligação com a tradição literária e a linguagem insuficiente das formas literárias do período estão inscritas em suas obras iniciais como os contos "Der Zug war pünktlich", de 1949, e a seleção *Wanderer, kommst du nach Spar...* de 1950, assim como nas obras maiores, como *Der Engel schwieg* [*O anjo silencioso*], escrito em 1949/50 e publicado apenas em 1992. Ademais, o público alemão de então havia se tornado refratário à temática da literatura dos escombros, a qual encontrou resistência também por parte das editoras do período - o que explica a publicação tardia do romance de Böll: tal relato era objetivamente ignorado. O legado cultural nazista ainda era percebido, assim como a inoportuna ubiquidade das ruínas e escombros, a presença dos soldados que retornavam do campo de batalha - bem como a dos migrantes internos e exilados - dos feridos e silenciados. Esse cenário encontraria seu público leitor especificamente em forma de conto. Segundo Ralf Schnell:

[...] Sie [Kurzgeschichte] entsprach den Wahrnehmungsmöglichkeiten einer Zeit, die keinen verbindlichen Erfahrungszusammenhang aufwies, sondern in schockhafte Einzelerlebnisse zerfiel, die der durchdringenden Reflexion unzulänglich geworden waren. Die Geschichte des deutschen Romans nach 1945 lässt sich, wie der Blick auf die Jahre 1945 bis 1949 zeigt, nur ausnahmsweise als erfolgreiche Suche nach einer neuen poetischen Sprache und innovativen literarischen Formen oder gar als literarischer Aufbruch zu neuen Ufern künstlerischer Erfahrungsmöglichkeiten verstehen.⁷²

⁷¹ BROCKMANN, Stephen. *German Literary Culture at the Zero Hour*. Rochester, New York: Camden House, 2004, p. 191-192 apud BONENBERGER, Karla. "Ordnung unter Trümmern: Nachkriegskultur in Wolfgang Borcherts Draußen vor der Tür und Wolfgang Staudtes Die Mörder sind unter uns". Disponível em: https://www.academia.edu/10644295/Ordnung_unter_Tr%C3%BCmmern_Nachkriegskultur_in_Wolfgang_Borcherts_Drau%C3%9Fen_vor_der_T%C3%BCr_und_Wolfgang_Staudtes_Die_M%C3%B6rder_sind_unter_uns, Acesso em 01 abr. 2017 19:58:43. Tradução nossa.

⁷² Ele [conto] correspondeu às possibilidades de percepção de uma época, a qual apresenta nenhum contexto de experiência vinculado mas, sim, o qual se decompôs em vivências individuais chocantes – estas que se tornaram insuficientes à penetrante reflexão. A história do romance alemão se deixa entender apenas - tal qual o olhar para

Os primeiros contos de Böll apontam, do ponto de vista formal, para essa premissa. Ele utiliza, na busca por entender e expressar o que vivenciara através da linguagem, a simplificação desta, bem como proporcionar expressão sintática. O "tornar simples", para o autor, "demandou um refinamento descomunal antecipado do material, processos descomunalmente complicados" (BÖLL, Heinrich, apud BEUTIN, 2001, p. 500-501). Esses eram os elementos presentes na escrita do autor, os quais, a partir da direta presentificação de um acontecimento, de sua impressão e de sua atmosfera, estavam relacionados àquilo vivenciado na guerra. Desse modo, a forma do conto correspondeu ao melhor meio para se compreender os textos e, sobretudo, as intenções dos autores do período pós-guerra.

Em contrapartida, outras características também se fazem presentes em tais contos de Böll. Se os elementos formais justapunham o forte impacto do momento vivenciado, aqueles narrativos se remetem a um *pathos*, a uma sobrecarga simbólica e uma autorreferência sentimental – que contradizem a noção de simplificação da escrita, acima mencionada -, e a presença de metáforas relacionadas à cruz, pão, vinho e tabaco.

O comentário de Hilla sobre "Pontos de vista de um palhaço", de Heinrich Böll

Descrevendo sua crescente ligação à literatura, Hahn, através de sua heroína, tece um comentário sobre o romance *Ansichten eines Clowns* [Pontos de vista de um palhaço] (1963), de Heinrich Böll. A narrativa de Böll, ao mesmo tempo, parafraseia e confronta a construção do herói goethiano caracterizado pelo positivismo iluminista. Hans, o personagem, um jovem pertencente a uma família abastada que decide se transformar em um palhaço, nada consegue apreender das agruras que vivencia ao longo da narrativa, ponto em comum com Wilhelm Meister, de Goethe. Hans termina o romance de forma ainda destrutiva, pobre e tocando violão na estação central ferroviária, em Colônia. A presença do comentário de Hahn não

os anos de 1945 até 1949 mostram – como uma busca bem-sucedida por uma linguagem poética e formas literárias inovadoras ou, ainda, uma partida literária às novas margens de possibilidades de experiência artística. (SCHNELL, 2013, p. 635). Tradução nossa.

somente descreve sua posição em relação ao texto de Böll, mas oferece ao leitor a percepção de algumas coincidências, que provavelmente definem suas obras e também suas biografias; o questionamento religioso é a mais marcante mas, também, o local onde as narrativas acontecem - Colônia - e, no caso de Hahn, nos arredores da cidade. A afinidade política, mais evidente no terceiro volume a ser analisado nesta pesquisa, *Spiel der Zeit*, é descrita em uma passagem na qual o próprio Böll discursa para uma plateia, onde se encontra a então estudante, Hilla.

Uns hatte die offenbare Sympathie, die der Erfinder Heinrich Böll diesem Sohn aus gutem Haus entgegenbrachte, jedenfalls nicht angesteckt. Eltern und Umstände, die Gesellschaft hätten ihn zu dem gemacht, was er sei, so die drei. Er habe nicht so werden wollen wie seine Eltern und deren Bekannte: Heuchler und Egoisten, Selbstgerechte Pharisäer. [...] Selber schuld. Das war das Stichwort. War Hans Schnier an seinem Unglück selber schuld? War er, ein antriebsloser Egoist, ein Versager, Leichtfuß und Taugenichts, genauso rücksichtslos und selbstgerecht wie seine Mutter, der gerade diese Eigenschaften vorhielt? Hatte er sich nicht an Marie genauso versündigt wie die Mutter an seiner Schwester Henriette, als sie diese noch kurz vor Kriegsende zur Flak gehen ließ? War nicht der ganze Roman eine Schilderung der verschiedenem Spielarten des Egoismus, der eitlen Selbstverliebtheit, selbstgerechter naseweiser Besserwisserei? [...] Liebe? Höhnten Astrid und ich. Sei das Liebe, wenn Schnier seiner Marie die Zukunft verbaue, nur um sein "fleischliches Verlangen", wie Böll es nannte, zu befriedigen? Wie zuwider er mir war, dieser, Schnier, der auf seinem Nichverheiratetsein so selbstgefällig herumritt, als sei das ein ganz besonderes Verdienst. [...] Außerdem, setze ich noch eins drauf, ziemlich kitschig das Ganze. Von wegen "fleischliches Verlangen". Bei Böll werde nur geweint und Bettlaken gewaschen.

[...] Mit den *Ansichten eines Clowns* machte ich eine neue Lesererfahrung. Ich lernte, gegen den Strich zu lesen. Hatte ich bislang in den Büchern nach Vorbildern gesucht, nötigten mir diese Personen in diesem Buch eine neue Haltung ab: so nicht. Ich nicht. Mit mir nicht. Lesen hieß nicht mehr aufsaugen, genießen, eintauchen, Schwelgen, eingehen in die Gegenwelt. Es hieß auch: Position beziehen, Standpunkte suchen. Einen eignen festen Boden unter den Füßen finden.

Ich setze mich mit den Figuren auseinander; mit ihren Lebensentwürfen, ihren Wünschen und Absichten und machte mir im Widerspruch zu den ihrigen die meinigen klar, Vor allem eines: Ich wollte nicht enden wie Marie. Weder ein Versager wie Schnier noch eine "Zierde der Gesellschaft" wie Züpfner, der Pavernü, sollten mich von meinem Weg abbringen. Auch kein Goderhard van Keuken. Selbst wenn er mir nicht aus

dem Kopf ging. [...] ⁷³

O amadurecimento da personagem não está ligado a uma saída do ambiente inicial do romance. Isso ocorre através do contato com a educação formal e, sobretudo por seu encontro com as palavras, acima descrito. Em consequência desse encontro, com a leitura. Mesmo no conflito permanente com sua família, esta oferece à protagonista, o narrar prosaico do cotidiano, que é percebido pelo leitor em todos os volumes aqui analisados.

A personagem está imersa no aprendizado formal da linguagem, algo que, posteriormente, se transformaria em sua profissão. Com Böll, Hilla percebe a necessidade de uma resistência em favor de seus princípios. Enxerga a necessidade de, como indivíduo, compreender um espectro mais amplo da responsabilidade incutida em suas escolhas. Tal postura, que no Wilhelm Meister goethiano - após este adquirir a plenitude de sua consciência - é apresentada a partir de sua renúncia ao mundo do teatro e descrita pela noção do século XVIII de um indivíduo útil à sociedade, no romance de Ulla Hahn é estabelecida pelo mundo acadêmico e literário. Essa especificidade denuncia o seu tempo, em que tal ato se mostra revolucionário, já que, no período pós-guerra, ainda era vedado às mulheres a escolha de uma carreira profissional.

⁷³ [...] A simpatia evidente, a qual o inventor Heinrich Böll demonstrou a este filho de uma boa família, de qualquer modo não nos contagiou. Pais, circunstâncias e sociedade teriam feito que ele o fosse, assim, os três. Ele não queria transformar-se nos seus pais e os conhecidos destes: hipócritas e egoístas, fariseus cheios de si. [...] Responsável. Esta era a palavra-chave. Hans Schnier foi responsável por sua própria infelicidade? Ele foi um egoísta inerte, um fracassado, ágil e inútil, hipócrita e desatento, exatamente como sua mãe, de quem ele tanto repreendeu tais características? Não teria ele traído Marie, como o fez a mãe com a irmã dele, Henriette, quando, pouco antes do término da guerra, deixou-a se juntar à artilharia antiaérea? Todo o romance não foi uma descrição das variadas formas do egoísmo, do narcisismo vaidoso, de uma arrogância presunçosa e esperta? [...] Amor? - Ironizamos eu e Astrid - Seria isso amor, quando Schnier priva Marie de seu futuro, apenas para satisfazer, como o define Böll, seu desejo carnal? Como me contraria, esse Schnier, que resmunga tão presunçosamente de sua solteirice, como se esta fosse uma vitória especial. [...] Além disso - coloquei ainda - muito *Kitsch* o todo. Pelo "desejo carnal". Com Böll apenas choraria-se e lavaria-se lençóis.

[...] Com *Pontos de vista de um palhaço*, tive uma nova experiência de leitura. Aprendi a ler contra o riscado. Até então, havia procurado por modelos nos livros. Obtive dessas pessoas, nesses livros, uma nova postura. Assim não. Não eu. Não comigo. Ler não significava mais absorver, aproveitar, imergir, esparramar-se, adentrar em outro mundo. Também significava: posicionar-se, procurar um ponto de vista. Achar um terreno firme próprio embaixo dos pés.

Eu me confrontava com os personagens. Com seus projetos de vida, seus desejos e intenções; esclarecia os meus na contradição com os deles. Antes de tudo, isso: eu não queria acabar como a Marie. Nem um fracassado como Schnier, nem um "bibelô da sociedade", como Züpfner, o Pavernü deveriam me desviar do meu caminho. Também Godehard van Keuken. Mesmo que ele não sáisse da cabeça. HAHN, 2011, p. 57-58. Tradução nossa.

O Anjo Silencioso

Em 1998, em conferências proferidas na Universidade de Zurique, W.G. Sebald tematiza o trauma, inerente aos bombardeios aliados, vivido pela população alemã na Segunda Guerra Mundial. Ele lembra do que foi vivenciado, no que diz respeito ao testemunho, por exemplo, dos autores da época. Esses teriam se silenciado diante das dimensões do horror que viveram, e que, segundo Sebald, nunca fora sintetizado em palavras. Para o autor, poucos conseguiram descrever o que vivenciaram. Entre eles, estaria Heinrich Böll, a partir do romance *O anjo silencioso*, escrito em 1949. Aqui, faz-se observar o hiato entre a escritura e a publicação do livro, apenas em 1992, quarenta e três anos depois. Ao fim da guerra, os editores, e até mesmo Böll, descartaram a publicação. Consideravam que a população alemã estava demasiadamente exaurida pelo conflito e a recepção do livro seria desastrosa. Segundo Sebald:

Os aspectos mais sombrios do ato final da destruição, vivenciado em conjunto pela ampla maioria da população alemã, permaneceram um segredo familiar tão vergonhoso, submetido a uma espécie de tabu, que não podia confessá-lo, quiçá, nem a si próprio. De todas as obras literárias surgidas no fim dos anos 40, apenas o romance de Heinrich Böll, *O anjo silencioso*, oferece uma ideia aproximada da dimensão do horror, que ameaçava tomar conta de qualquer um que realmente olhasse para as ruínas ao seu redor. Sua leitura deixa claro que justo esse texto, que parece contaminado por uma melancolia sem cura, seria intolerável para os leitores da época, como a editora e certamente o autor acreditaram, vindo, por isso a ser publicado somente em 1992, com quase cinquenta anos de atraso. (SEBALD, W.G. *Guerra aérea e literatura*, p. 19 apud SALIBA, 2013, p. 115)

Böll, utilizando-se do protagonista do romance, Hans Schnitzler, relata sua participação na Segunda Guerra Mundial, o horror da destruição das grandes cidades alemãs e as relações interpessoais que tanto se fragilizaram durante o período da guerra. O protagonista, antes de deparar-se com alguém, depara-se consigo mesmo e se vê através de sua sombra. Alargada e muito mais comprida, aquela sombra representa, para ele, um fantasma fraco com braços flutuantes que se expandem. Neste momento inicial, Schnitzler não é capaz até mesmo de se reconhecer: sua identidade é perdida ou, ainda, ela nada diz diante do impacto psicológico vivido naquele momento. Aqui, ele encontra a figura do

primeiro anjo, a estátua de um hospital, encoberta por poeira, fuligem e destroços. O anjo parece ser uma testemunha dos horrores e, contudo, ainda representa a esperança. Ele é visto por Schnitzler como uma pessoa; se o fosse, seria a primeira encontrada pelo soldado em sua cidade natal. Segundo Anita Eckstaedt, a ideia de que a esperança seria uma ilusão é apresentada em uma forma definida pelos dois anjos da narrativa. Os anjos podem anunciar, cantar, mas os anjos de Böll silenciam-se. O segundo anjo da narrativa aparece ao fim, em uma das últimas cenas, caído e despedaçado, em uma igreja da cidade, servindo de redenção à personagem da senhora Gompertz, que também encontrara-se perdida naquele local.⁷⁴

O entendimento do texto de Heinrich Böll, buscando como pontos fundamentais a presença das figuras religiosas dos anjos, contornam uma história onde nenhum valor material existe e na qual suas personagens demonstram um completo esvaziamento psicológico. O afeto entre Hans e Regine, tão sutil, trata-se de um ato de sobrevivência e que é desvelado quase que imperceptivelmente pela escrita cética do autor, estando este, certamente, imobilizado por aquilo que presenciou e, que de certa forma nos transmite em seu romance inicial.

Böll, em seu romance inicial, expõe um período trágico da história, onde todos, ou quase todos, silenciaram-se. Ele procura descrever o indescritível, tendo como cenário o nada. Este nada não se manifesta pelo seu significado primeiro, o da ausência. Ele se reserva aos escombros, às mortes e à perda de qualquer tipo de identidade. Como na observação de Anita Eckstaedt, sobre uma das freiras descritas no romance, cujo silêncio justificava-se pela dor e pela impossibilidade de “falar de si ou sobre si.” O autor se utiliza não apenas do conteúdo narrativo, onde os personagens não se reconhecem ou não entendem suas motivações mas, também, de formas, como a fragmentação cronológica e de uma austeridade na escrita, as quais denunciam a precariedade daquilo vivenciado. Esse relato encontra-se em um momento em que, pela primeira vez, a humanidade percebeu como uma guerra pode ser compreendida para além do sentido heroico. A Segunda Guerra Mundial encerra essa compreensão, possuindo, em seus atos, em seus acontecimentos, um sentido precário, Sobretudo, o período anterior ao fim do conflito apresenta um lado muito mais sombrio do

⁷⁴ ECKSTAEDT, Anita. Was ist geschehen?" In: **Vortäge 2007**. Saarbrücken, SSP, 2007. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CCYQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.boell-bremen.de%2Fdateien%2F0b08138f68664d46536a.doc&ei=rgCMVdeWHcTZggTpyYCODA&usg=AFQjCNFQvOqE4_qXq4kT69AJ8B7uYgjqOA&sig2=E25YydEDkeOk1dyQNxYGsw&bvm=bv.96782255,d.eXY> . Acesso em: 23 abr. 2015. 12:35:14

que aquele, percebido até então em outros conflitos. Demonstra assassinatos em massa e destruição de cidades inteiras sem justificativas consistentes.

Em seu ensaio "Bekennnis zur Trümmerliteratur" (1952), Böll reflete sobre o intento e a percepção dos autores dos escombros. Eles não descreviam campos de batalha mas, sim, aquelas pessoas que viviam entre as ruínas das cidades. Ele afirma que os autores, em nenhum momento, questionaram o termo "literatura dos escombros", pois os textos relatavam aquela realidade: homens, mulheres e crianças feridos. Segundo Böll, eram atentos. "Eles viam"

[...] Sie lebten keineswegs in völligem Frieden, ihre Umgebung, ihr Befinden, nichts an ihnen und um sie herum war idyllisch, und wir als Schreibende fühlten uns ihnen so nahe, daß wir uns mit ihnen identifizierten. Mit Schwarzhändlern und den Opfern der Schwarzhändler, mit Flüchtlingen und allen denen, die auf andere Weise heimatlos geworden waren, vor allem natürlich mit der Generation, der wir angehörten und die sich zu einem großen Teil in einer merk- und denkwürdigen Situation befand: sie kehrte heim. Es war die Heimkehr aus einem Krieg, an dessen Ende kaum noch jemand hatte glauben können.⁷⁵

Para Böll, os autores queriam ver com um olhar humano, como de quem vê os escombros. As cidades destruídas. As cidades transformadas em cemitérios. Para o autor, o seu dever e dos outros escritores é lembrar que as pessoas não existem apenas para tais circunstâncias e que tal destruição existe no mundo apenas de uma forma superficial e de uma natureza tão significativa, a qual possa ser esquecida rapidamente. (BÖLL, 2017, p.2). Explica-se o hiato de tantos anos para a publicação de seu *Anjo Silencioso* mas, também, para a escrita de outros relatos que remetam, tanto ao conflito em si, quanto ao episódio específico dos bombardeios que arruinaram as cidades alemãs.

⁷⁵[...] Elas viviam, de modo algum, em plena paz, seu ambiente, sua situação, nada para elas e em torno delas era idílico. E nós, como escritores, nos sentíamos tão próximos a elas, que nós nos identificávamos com elas. Com contrabandistas e com as vítimas dos contrabandistas; com refugiados e todos, os quais de outra maneira se tornaram apátridas. Naturalmente, antes de tudo, com a geração à qual nós pertencemos, cuja grande parte se encontrava em uma situação notável e memorável: eles retornaram ao lar. Era o retorno ao lar, de uma guerra, em cujo fim quase ninguém ainda tinha conseguido acreditar. (BÖLL, 2017, p. 1). Tradução nossa.

3.2 *Das verborgene Wort*: O conflito inicial de Hilla

Ulla Hahn, autora alemã, nasceu na região do Sarre [Saarland], na cidade de Brachthausen, em 1946. Cresceu em Monheim am Rhein. Em Colônia e Hamburgo ela estudou e se formou em germanística, história e sociologia. Em 1978 é empossada como professora nas universidades de Hamburgo, Bremen e Oldenburg.

A autora está entre os poetas alemães mais importantes atualmente. Ao lado de seus dez livros de poesia, ela já publicou cinco romances e um volume de ensaios. Nos volumes seguintes, como o *So offen die Welt* (2004), o modo de falar dos modernos é introduzido e refletido ludicamente. Poemas sobre a natureza e o amor, assim como suas pesquisas poetológicas e o conflito com temas políticos, especialmente sobre o período nazista, constituem os pontos de interesse de suas coletâneas. O papel do exército na Rússia também é tema do seu romance *Unscharfe Bilder* (2005): Em um tenso diálogo entre pai e filha, é confrontado o ambiente vivenciado da Segunda Guerra Mundial, com a experiência completamente diferente da geração de 1968, da qual a autora faz parte.⁷⁶ Para Helmut Galle:

[...] *Unscharfe Bilder* (2003, *Imagens desfocadas*) de Ulla Hahn, *Himmelskörper* de Tanja Dücker e *Im Krebsgang* (2002, *A passo de caranguejo*, de Günter Grass. Os últimos três livros, de fato tematizam a situação da memória do passado desastroso, da identidade individual e do seu lugar no processo genealógico, mas o fazem em histórias claramente inventadas enquanto os textos analisados neste artigo se distinguem por serem híbridos entre o ficcional e o factual. Há, com certeza, bons motivos para juntar os dois grupos, como o fazem Galli e Costagli quando se referem ao “novo romance de família”. Por outro lado, também há bons motivos para dirigir a atenção exclusiva ao grupo das autobiografias “transgeracionais”, primeiramente por se tratar de uma tendência tão inovadora quanto numerosa e, segundo por analisar em detalhe suas especificidades concretas. (GALLE, 2014, p. 202)

O volume *Das verborgene Wort*⁷⁷ – o primeiro na diegese da presente pesquisa - torna-se significativo pela a apresentação da infância de uma menina, na qual a literatura é descrita como essencial nas tentativas de emancipação própria. (SEO, 2008, p. 195)

A protagonista dos três volumes (*Das Verborgene Wort*, *Aufbruch e Spiel der Zeit*),

⁷⁶Internationales Literaturfestival Berlin. Disponível em: <http://www.literaturfestival.com/archiv/teilnehmer/autoren/2006/ulla-hahn> Acesso em: 01 de nov. 2016 15:01:54

⁷⁷ O forte teor autobiográfico deste romance é confirmado pela própria autora. Em entrevista com Christoph Schreiner, ela afirma que o texto possui um “núcleo autobiográfico”. (SEO, 2008, p. 195)

Hilla, uma criança sensível e interessada nos usos da linguagem, esbarra em conflitos diários com tal cenário e demonstra um interesse crescente pela formação humanista. A primeira fonte de confrontos no sentido de sua independência é a sua própria família, a qual não está preparada para o seu impulso na direção do conhecimento e para satisfazer sua curiosidade acerca da literatura, se opondo, inclusive, ao livre desenvolvimento da personagem. Dieter Borchmeyer afirma que o texto de Hahn é uma "verdadeira prosa épica monumental", cuja atmosfera cultural dos anos 1950 foi raramente tão bem refletida. Para ele o romance remete em vários aspectos à obra de Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser*⁷⁸, ao *Buddenbrooks* de Thomas Mann ou aos dramas de Gerhart Hauptmann⁷⁹. O texto apresenta a personagem Hildegard Palm, Hilla, e sua emancipação da sua origem proletária sufocante. A narrativa acontece no período denominado *Nachkriegszeit* [período pós-guerra] - o qual provocou uma mudança radical no cotidiano da população alemã. O cenário é a localidade fictícia de Dondorf, entre Colônia e Düsseldorf. Marcantes, a priori, são as características do ambiente, no qual a "língua" falada é o forte e hermético dialeto da Renânia, o *Rheinisch*⁸⁰ a forte presença do catolicismo e a cultura introspectiva. A família é constituída por pai, mãe, irmão e avós maternos. O pai é analfabeto, a mãe permanece em segundo plano na estrutura familiar e se restringe a observar o marido e pessoas da vila. A avó, católica devota; o avô, uma exceção, a única figura positiva, proporciona o desenvolvimento literário da neta. Aqui, faz-se importante notar a tendência a uma narrativa oral da autora pois, além do uso constante da simulação escrita do dialeto, o estímulo literário ocorre pela narração de histórias às margens do rio Reno, refúgio idílico da protagonista - quase como um personagem à parte, o local a acompanha por toda a história.⁸¹ Mesmo partindo de uma atmosfera tão desfavorável, na qual um caráter melancólico se faz presente, o romance possui nuances que incorrem no humor, na vivacidade e, sobretudo, na serenidade. No primeiro volume, Ulla Hahn utiliza

⁷⁸ SCHNEIDER, Rolf. "Man spricht Platt. Ulla Hahn nimmt die fünfziger Jahre ins Visier und trifft ins Schwarze". In: *Berliner Morgenpost*, 21.10.01 apud SEO, 2008, p. 195-196; KRUMBHOLZ, Martin. "Warte nur, bis Papa kommt. Ulla Hahn beschreibt eine Kindheit, in der Worte Luxus sind". *Berliner Zeitung*, 27.10.01 apud SEO, 2008, p. 195-196

⁷⁹ BORCHMEYER, Dieter. "Flucht in den Kopf. Der Dichterin Ulla Hahn ist ein großer Roman gelungen". *Die Zeit*, 23.08.01 apud SEO, 2008, p. 195-196.

⁸⁰ Tal constatação se faz a partir da observação das constantes notas na edição do volume *Das verborgene Wort*, utilizado nesta pesquisa, nas quais a autora traduz diversas expressões do dialeto *Rheinisch* para o alemão padrão. Existe, também nesse volume, um glossário, ao final, traduzindo algumas palavras do dialeto para a língua padrão.

⁸¹ No terceiro capítulo desta pesquisa será analisada a presença da oralidade na narrativa.

esses elementos para estabelecer uma ligação - não apenas por meio de representações diretas, mas também por meio de metáforas simples - com sua infância. Assim como o fez, James Joyce, em seu *Retrato do artista quando jovem* 1916, em que o narrador parece descobrir as possibilidades da linguagem durante a própria narração⁸². Hahn abriga o dialeto e, conforme Hilla toma consciência de si e, a partir do contato com sua inclinação linguística, ela se distancia da sua "língua" materna, reforçando o *topos* regionalista inicial, que posteriormente compõe um contraponto com a linguagem culta da protagonista.

A realidade com a qual a personagem se depara é a de um mundo apequenado e pouco instigante, que se aparta de um horizonte mais intelectualizado. (SEO, 2008, p. 197) Em casa, com sua família, ela se sente limitada, enquanto que, distante desta, ela poderia se mover livre e autonomamente. Com isso, é possível perceber seus conflitos pessoais tangentes à realidade doméstica apresentada:

Mit jedem Schritt von zu Hause weg ging ich vorwärts in meiner Lebenszeit, wurde älter und unabhängiger, [...]. Ging ich zurück, verlief dies umgekehrt, und wenn ich um Punkt acht klingelte, war ich wieder das halbwüchsige Mädchen, aufsässig und geduckt.⁸³

Dialeto, limitações financeiras, catolicismo exacerbado e uma educação feminina convencional à época definem a família de Hilla. A possibilidade de libertação desta adversidade se dá apenas pela fuga a um mundo de fantasia e em seus pensamentos. Tal escape ocorre, desde o início da narrativa, junto às margens do Reno, indo de encontro à natureza. Hilla cria diálogos imaginários com pedras, árvores e o vento, elementos personificados nas descrições do avô.

Wir hörten die Wellen und gaben Antwort, sprachen die Wellensprache; doch niemals so gut wie der Großvater, den keine Zähne mehr störten, der schlpp machte, schlpp wie die Wellen. Schlpp, schlpp, das hieß ja, wenn die Welle die Kiesel am Ufer überströmte. Nein, wenn sie zurückzog. Ja und Nein. Der Rhein wußte Bescheid. Beides gehörte zusammen. Fragte man im richtigen Augenblick, bekam man die richtige Antwort.⁸⁴

⁸² James Joyce inicia o romance com o personagem central, Stephen Dedalus, ainda criança. No texto joyceano, até mesmo o cantar infantil é apresentado ao leitor em forma de solfejos e onomatopeias.

⁸³ Com cada passo para fora de casa, eu revia minha vida; ficava mais velha e me tornava mais independente. [...] Eu retornava, me perdia e quando chegava as oito em ponto, eu era novamente a menina imatura, agressiva e recolhida. HAHN, 2001, p. 446. Tradução nossa.

⁸⁴ Nós ouvíamos as ondas e as respondíamos. Falávamos a língua das ondas, nunca tão bem quanto o avô, o qual

Esse escapismo lírico, que demonstra um primeiro contato com um local tão caro ao romance, também descreve uma relação, ainda que simples e inocente, com a linguagem. A descrição onomatopeica da autora anuncia sua preocupação com a oralidade e a simulação da fala que, posteriormente, torna-se fundamental à narrativa.

O avô é a única figura na família que preenche uma função formadora para Hilla; mesmo permanecendo apartado dos problemas vivenciados pela personagem, sua influência perdura apesar de sua morte precoce na diegese. Ele parece ser a imagem de um mundo fantasioso, cuja presença estabelece um antagonismo com o cotidiano prosaico do ambiente proletário, e é ampliada pela realidade libertadora da literatura. As oito primeiras páginas do romance são marcadas pela descrição dos momentos vividos pela personagem na companhia de seu avô nos campos que margeiam o rio Reno - em um tom de contos de fada – em oposição ao resto do volume, em que o árido cotidiano se desenha; contudo, essa parte contém um significado imprescindível ao restante da história, com motivos importantes e o prenúncio do conflito. No entanto, o "poder do avô termina no portão do jardim" (HAHN, 2001, p. 15). Aqui, nota-se a frustração de Hilla após o passeio com o avô, por retornar à sua rotina tão desfavorável.

3.3 A busca pela emancipação

No fim de *Das verborgene Wort*, Hilla passa a ter problemas com o abuso de álcool. O professor Rosenbaum a aconselha e consegue fazer com que ela deixe o vício e focalize o caminho dos estudos e de sua formação. Ao iniciar *Aufbruch* – sempre com as palavras do avô ao Reno: "Lommer Jonn"¹⁹. Logo no início do volume, a protagonista revê os acontecimentos capitais do primeiro livro, observando, a partir disso, a distância, ou ainda, a polarização que ocorre em sua vida:

[...] Aus dem kleinen Haus in der Altstraße 2, wo die Großmutter regierte

nenhum dente o atrapalhava; o qual fazia "schlpp, schlpp como as ondas. Ou seja, quando a onda rebentava na praia. Não, quando ela voltava. Sim e não; sim e não. O Reno sabia. Os dois se pertenciam. Perguntava-se no momento certo, recebia-se a resposta certa. HAHN, 2001, p. 8 Tradução nossa.

und der liebe Gott, der Vater *op de* Fabrik ging und die Mutter putzen, zogen wir vorbei an Rathaus, Schinderturm, Kirchberg, durch Rüben-, Kohl, und Porreefelder an den Rhein, ans Wasser. Dorthin, wo keine Großmutter Gott und Teufel beschwor, kein Vater drohte, keine Mutter knurrte, wo ich mich von der Hand des Großvaters und loslief, auf und davon und weit hinein ins Leben, durch Kinderhgarten, Volksschule und erste Liebe, eine Lehrstelle auf der Pappenfabrik, die Flucht in den Alkohol und die Êrlösung daraus. War ein Beichtkind, Kommunionkind, Firmling gewesen, hatte mich von Hildegard in Hilla umgetauft, mir das schöne Sprechen beigebracht, das Essen mit Messer und Gabel.⁸⁵

Assim a protagonista encerrava sua primeira infância e se preparava para o ensino médio. O apoio de seu antigo professor, Rosenbaum, continua presente. Ele, através de cartas, dirige Hilla em sua trajetória ao encontro, não somente de uma formação, mas também das palavras. Tal encontro proporciona a ela o autoconhecimento e inicia o desenvolvimento, nesses anos, como estudante colegial, da percepção e descrição do mundo à sua volta e de suas inquietações como escritora. Neste ponto da narrativa, a personagem ainda está dividida. Seu crescente interesse pelo latim se deve não somente ao aprendizado da língua mas, também, pelo uso religioso desta, em seu ambiente familiar. O trabalho na fábrica de papelão é desestimulante. Ao recordar-se, saudosamente dos professores, tais como Sr. Rosenbaum, ou ainda Sr. Mohren. Este havia se mudado para Israel e estava vivendo em um *kibutz*. Em uma das cartas de Rosenbaum a personagem recebe a seguinte recomendação:

"Glaub daran, dass Du wirklich das bist, was du fühlst zu sein", hatte Rosenbaum geschrieben. " Trau Deiner inneren Sicherheit, egal, wie andere Dich sehen, oder was andere wünschen, was aus Dir werden soll. Du kannst Dich Dir selbst erzählen. Du bist Deine Geschichte. Lass nicht zu, dass andere Deine Geschichte schreiben. Folge Deine Phantasie. Aber folge ihr mit Vernunft.

⁸⁵ [...] da pequena casa na *Altstraße* 2, onde a avó e o querido Deus governavam; de onde o pai saía para a fábrica e a mãe limpava, nós íamos à prefeitura, *Schinderturm, Kirchberg*; aos campos de beterraba, carvão e alho-poró, pelo Reno e à beira-d'água. Para lá, onde nenhuma avó jurava a Deus ou ao diabo, nenhum pai ameaçava, nenhuma mãe rosnava. Onde eu me soltava da mão do avô e me libertava, adentrando profundamente na vida, através do jardim de infância e curso livre, nos anos do ensino fundamental e primeiro amor. Um estágio na fábrica de papelão. A fuga para o álcool e a solução disso. Fui batizada, catequista e crismada. Transformei-me de Hildegard em Hilla. Ensinarão-me a oratória; a comida: com garfo e faca. (HAHN, 2011, p. 7). Tradução nossa. Aqui, Hahn faz um breve uso do dialeto, justamente ao se referir ao pai. A linguagem regional é apresentada como a própria condição do pai, quando este se dirigia ao trabalho, ou "*op de*" *Fabrik ging*.

Lerne zu schweigen. Schweigen ist Macht. Behandelt man Dich ungerecht, beleidigt man Dich, sag kein Wort, schau sie nur an – und denke. Denke, was du willst! Lass Dich nicht hinreißen. Es gibt nichts stärkeres als Wut – außer der Kraft, die sie zurückhält, die ist stärker."⁸⁶

No trecho acima, Rosenbaum aconselha a protagonista a se distanciar daqueles que a retiram ou desestimulam o seu desenvolvimento. Mesmo com o trabalho desmotivador na fábrica, Hilla não encontra problemas no cotidiano fabril. Ao contrário, a narrativa é preenchida, no tocante a ele, com descrições nas quais Hilla se mostra atenta a outras funcionárias, o que a faz refletir sobre a vivência daquelas mulheres, no local. Como no Wilhelm Meister goethiano, as personagens que se apresentam em seu entorno carecem de um aprofundamento descritivo, seja físico ou psicológico, salientando aqueles oriundos da protagonista. Cada uma delas eleva uma característica presente nesta que, desse modo, agrega sempre novas nuances, permitindo ao leitor perceber seu amadurecimento. Como em *Retrato do artista como jovem*, a personagem passa – assim como a escrita e a linguagem utilizadas pela autora, que se modificam durante toda a narrativa – a tomar consciência gradualmente do seu próprio processo de amadurecimento. Posto isso, percebe-se que Rosenbaum se refere, até este ponto da narrativa, à família de Hilla.

É importante ressaltar, a partir do comentário sobre o professor Mohren e sua partida para Israel, que Ulla Hahn apresenta não apenas os eventos próximos à protagonista mas retrata, também, os acontecimentos relacionados ao período de reconstrução alemã - seu enfoque – e também os eventos culturais, políticos sociais, em âmbito mundial, nos três volumes objetos desta pesquisa - desde os anos 1950 ao politicamente agitado ano de 1968 – em que Hilla já se apresenta como uma jovem plenamente consciente⁸⁷. Tal aspecto cronológico, somado aos pormenores descritivos que os acompanham, se alinham ao que

⁸⁶ "Acredite que você seja aquilo que você sinta ser". Escreveu Rosenbaum. "Confie em sua segurança interna, indiferentemente de como os outros lhe vejam, ou do que os outros desejam que você deva se tornar. Você pode se contar a si mesma. Você é a sua história. Não permita que os outros escrevam a sua história. Siga a sua fantasia. Mas siga-a com razão. HAHN, 2011, p. 16. Tradução nossa.

Coincidentemente, ainda nas páginas iniciais de *Das verborgene Wort*, o avô de Hilla a ensina sobre a *Wutstein* [pedra da raiva]. Segundo ele, essa pedra deveria ser lançada eventualmente no Reno, para extirpar o mau sentimento.

⁸⁷ O uso do termo "consciente", aqui, procura se aproximar daquele empregado por Dilthey, apresentado no ponto 1.2 desta dissertação, em seu texto *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906)

Dieter Borchmeyer afirma, acima, como "caráter monumental" dos romances. O leitor é surpreendido pelas incursões factuais da autora, que posicionam não somente Hilla no período em questão; atenta-se, também, para as circunstâncias alemãs de então e, sobretudo, fortalecem o dado autobiográfico que, em *Spiel der Zeit* (2014) tornam-se flagrantes.

Outro personagem que determina a formação de Hilla é seu irmão, Bertram. Assim como o avô, ele se apresenta como uma figura positiva na história. Presente em toda a narrativa, ele é a figura que endossa e denuncia o aprendizado e amadurecimento da protagonista. Sempre que se encontram, os dois personagens se saúdam com a conjugação do verbo "amar" em latim.⁸⁸ Isso também se apresenta como uma ruptura aos hábitos familiares pois, como explicado nas palavras da avó, a língua não lhes pertencia, porque era a língua de Deus. "[...] Isch? Nã [...] Wie kūs de dann do drop? Dat is nix für usserens. Dat is die Sprache Jottes." O próprio Bertram lhe responde: "Aber mir sind doch alle Jottes Kinder. Da könne mir doch auch seine Sprache spreschen. Sonst verstehe mir den ja nit."⁸⁹ É importante ressaltar que Bertram, diferentemente de Hilla, não busca tão veementemente uma formação. Bertram surge, como já explicado anteriormente, representando um reflexo constitutivo da complexidade da heroína. Aqui, Hilla s⁸⁹

A formação escolar de Hilla avançava e, com ela, a sua compreensão da literatura, sobretudo alemã, se solidificava. Sua análise do personagem goethiano *Werther*, tanto confirma seu conhecimento acerca das origens do romance moderno, ainda incipiente à época em que o volume fora publicado, bem como demonstra a afinidade com o personagem. Na aula de literatura, Hilla ensaia uma defesa do personagem:

Ich verstehe Werther! Er hat nichts mehr auf der Welt. Keine Tätigkeit, keine sittliche Idee, wie wir sie bei Schiller und Kant finden, keine Religion, an die er sich halten kann. Auch das Naturerlebnis ist nachher nur noch Spiegel seiner selbst, seines düsteren, zerrütteten Herzens, ist nur noch ein

⁸⁸ *Amo, amas, amat*. Na narrativa eles conjugam, normalmente, as três pessoas do singular do verbo, com eventual variação para o plural.

⁸⁹ "[...] Eu? Não [...] Como você chega lá em cima, então? Isto não é para nós. Isto é a língua de Deus." "Mas todos nós somos filhos de Deus. Então nós também podemos falar sua língua. Senão não o entendemos."

"lackiertes Bildchen". Er sucht nach einer neuen Religion, einen neuen Weg, das Unendliche im Endlichen zu finden und er trifft auf die Liebe. Sie ist ihm versagt. Er kann Lotte nicht zum Ideal, zur Heiligen erheben, obwohl er ihr eine solche Liebe andichtet. Er liebt sie mit allerheftigster Sinnlichkeit. Daher muss er Scheitern. [...] Nichts ist schöner, aber auch schrecklicher, dozierte ich, als ein reiches Gefühlsleben. Aber nicht ohne Selbstbeherrschung! Wo nur das Herz spricht, wo der Mensch sein Verstand vergiss, da ist er zum Scheitern verurteilt.⁹⁰

Nesse e em diversos pontos da narrativa, Ulla Hahn denuncia suas referências para a construção do romance. Ao compôr Hilla, ela denuncia sua própria vivência e sua relação com a literatura e a escrita. Quando a personagem se identifica, e até mesmo defende Werther, a autora evidencia o amadurecimento da personagem, a distância da família e inicia sua autoconscientização. No tocante a Werther, ela percebe o antagonismo entre uma vida sentimental plena e a necessidade de controle sobre a mesma. Por outro lado, Hahn sugere a oposição dada pela moral de Schiller e Kant e as premissas românticas, ainda que remotas, presentes naquele momento literário de Goethe. A conclusão da autora, que visa um equilíbrio entre razão e sentimento, prevê o direcionamento das reflexões de Hilla sem, no entanto, se abster da descrição das confrontações que definirão seu desenvolvimento, formação e emancipação.

Ulla Hahn descreve, ao narrar a morte do avô de Hilla, a relação da família desta com a morte. Evitar a morte, ou ainda, pensar sobre ela, é algo intimamente ligado à religião. Para Hilla, sua mãe "amava os detalhes da morte". (HAHN, 2011, p. 54.) As circunstâncias que levavam ao último momento de uma pessoa confirmavam sua fé: "Dat dicke Äng kütt noch."⁹¹ Hahn menciona, ainda, que as tentativas de cura se resumiam a ações supersticiosas,

⁹⁰ Eu entendo Werther! Ele não tem mais nada no mundo. Nenhuma atividade, nenhum juízo moral, como o tinham Schiller e Kant; nenhuma religião, na qual pudesse se apoiar. A vivência junto à natureza é, posteriormente, ainda apenas o reflexo de si, de seu coração sombrio e arruinado; é apenas uma imagenzinha envernizada. Ele procura por uma nova religião, um novo caminho. Achar o infinito no finito, e ele encontra no amor. Este lhe é recusado. Ele não pode alçar Lotte ao ideal, ao sagrado, embora ele tenha imputado tal amor a ela. Ele a ama com o sentimento mais intenso. Nisso, ele precisa falhar. [...] Nada é mais belo, mas também mais assustador - defendi – do que uma vida sentimental rica. Mas não sem autocontrole! Onde apenas o coração fala, onde o humano esquece sua compreensão, ali ele está condenado ao fracasso. HAHN, 2011, p. 43. Tradução nossa.

⁹¹ "O gordo ... ainda vem". HAHN, 2011, p. 54. Tradução nossa. Aqui, a mãe de Hilla se refere não à morte do

como o uso de água benta untando o moribundo e regando o ruibarbo também com ela. Segundo Hilla: "o avô morreu. O ruibarbo, forte como nunca" (HAHN, 2011, p. 54). Claramente, Hilla não pertencia àquele ambiente. Seus comentários questionando os hábitos da família persistem nos dois primeiros volumes, enquanto ela não completa o seu processo de amadurecimento. No entanto, a despeito da opinião acerca dessa convivência, a vila às margens do Reno e suas memórias do local tornam-se mais frequentes, em uma fase posterior.

Em *Aufbruch*, ainda no ambiente escolar secundarista, Hilla remete sua reflexão sempre ao uso das palavras. Após se deparar com o personagem Hans Schnier, como mencionado anteriormente, e seu novo entendimento sobre a leitura, ela se depara com o ato de escrever e o impacto deste sobre o público e a sociedade: "[...] Podia-se confiar em boas palavras apenas dos livros, pois cada uma tem o seu lugar, seu significado permanente."⁹² A diferença encontrada na palavra falada também é ressaltada pela personagem, conforme o seguinte:

Gesprochenen wurden sie wandelbar, verformten sie sich auf dem Weg von Mund ins Ohr des Gegenübers, nahmen eigene Bedeutungen an in dessen Gehirn, verfärbten sich in seinem Kopf, wie ich es nie voraussehen konnte. Wie fügte sich die Wörter in das Vokabular seiner Seele? Welche Erfahrungen hatte der Angesprochene mit diesen Wörtern gemacht? Waren sie den meinen ähnlich? Lagen Wörter und Taten fest aufeinander? Enttäuschen die Wörter die Taten? Die Taten die Wörter? Straften Täten die Wörter Lügen?

Der Wörterschall, die Außenwelt des Wortes. Messbar. Unfehlbar. Wie aber sah es für der Hörer in Innern des Wortes aus? Die Innenwelt der Wörter: anders in jedem Kopf. Überlappungen, ja, aber die Unterschiede vergrößerten sich sprunghaft, je mehr Wörter eine Verbindung eingingen, je mehr Ohren den Schall auffingen und in den Gehirnen zu Bedeutungen umwandelten. Einer sagt etwas in den Luft hinein. Und wie unser Ohr, unser Hirn, unser Herz es aufnimmt, was kümmert ihn das. Was die Wörter in uns anrichten, ist ihm egal. Ob sie Hoffnungen, Wünsche, Erwartungen wecken, egal. Gesprochene Wörter: Papiergeld. Wechsel ohne Gewähr.⁹³

avô mas, sim, de Resi Pihl, moradora da vila desconhecido pela protagonista.

⁹² "Auf gute Wörter verlassen konnte man sich nur in den Büchern. Da hatte ein jedes seinen Platz, seine unverrückbare Bedeutung." HAHN, 2011, p. 63. Tradução nossa.

⁹³ Faladas tornaram-se mutáveis, deformaram-se no caminho da boca ao ouvido do interlocutor, receberam significados próprios no cérebro deste, mudaram de cor em sua cabeça, como eu nunca pude prever. Como as

É importante ressaltar que a reflexão acima, não somente se refere a todo um envolvimento de Ulla Hahn com a representação da oralidade, presente em toda narrativa, mas também aponta para o seu interesse em trabalhar a forma do texto a partir da sonoridade da palavra. Tal preocupação é um prenúncio de sua escrita voltada para a poesia, que se faz presente substancialmente no terceiro volume, *Spiel der Zeit*. Ao mesmo tempo, a autora se preocupa com a recepção de sua escrita por parte dos leitores. A palavra falada ou escrita tem seu enunciado preenchido parcialmente pelo receptor⁹⁴.

Hilla, com as novas perspectivas reveladas por sua formação, se depara com o dilema em torno da sua realidade doméstica e familiar e o pensamento de autores como Schiller ou Sartre. Para ela o caminho para se distanciar da pobreza é longo e lento. Tal realidade não a agrada. Ela cita Schiller, que a ajuda a seguir adiante: "Liberdade está apenas no reino dos sonhos" (HAHN, 2011, p. 107). Sobre Sartre – onde pela primeira vez surge o relato em terceira pessoa, ela pondera:

palavras se inserem no vocabulário das suas almas? Quais experiências tal interlocutor teve com essas palavras? Elas foram similares às minhas? Estavam palavras e atos combinados firmemente? As palavras frustraram os atos? Os atos as palavras? Os atos puniram as falácias? O ruído das palavras, o mundo exterior das palavras. Mensurável. Infalível: mas como pareciam as palavras, em seu interior, ao ouvinte? O mundo interior das palavras: diferente em cada cabeça. Imbricações, sim, mas as diferenças aumentam vertiginosamente, quanto mais conexões as palavras aceitavam, quanto mais ouvidos aceitavam o ruído e transformavam os significados nas mentes. Alguém diz algo ao vento. E como nosso ouvido, nosso cérebro, nosso coração isso grava, assim o trata. As palavras se vão, para fora da boca dele. Aquilo nas palavras, que nos atinge, a ele é indiferente. Se elas despertam esperanças, desejos e expectativas, tanto faz. Palavras faladas: papel-moeda. Câmbio sem valia. HAHN, 2011, p. 64. Tradução nossa.

⁹⁴ Algo preponderante no interpretar, segundo Lämmert, em seu texto *Den Leser im Blick* [O leitor em vista] seria retirar-se de uma interpretação própria e adentrar-se na do autor. No entanto o leitor ou intérprete, diante do ato criativo, deve transformar a obra a partir da sua experiência. Como formulou Friedrich Schleiermacher, (SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E., *Hermeneutik* [Hermenêutica]. 1959 p. 35. O “criativo” encontra-se junto à leitura, ou ainda melhor: através da leitura. O passo transcendental, onde pôde-se nomear a eclosão do leitor em autor, deve ser entendido como o nascimento da Estética da Recepção, na qual o autor, colabora com o leitor, no sentido de dar a este a oportunidade de se sentir presente no processo criativo com a finalidade de criar um “eu” mais elevado. A queda do axioma da autoridade do autor e seu texto em confronto com o leitor confirmaria a tese de que uma estética da recepção poderia fundar uma nova teoria da literatura.

"Ich bin meine Freiheit", diesen Satz von Sartre hatte sich das schwarzgefärbte Mädchen Hilla damals in sein Heft *Schöne Wörter, Schöne Sätze* notiert. "Ich bin meine Spur", ging es mir hier angesichts des blühendes Zeugnisses meiner Arbeitskraft durch den Kopf. Ich bin meine Spur. Ich bin mein einziger Beweis, das Einzig Sichtbare meiner unsichtbare Bemühungen. *Gallia est omnis divisa in partes tres*. Die Sichtbaren Spuren längst getilgt. Was blieb, war das dreigeteilte Gallien im Buch. Und in meinem Kopf. Unsichtbar. Als Spur. Und je mehr Spuren ich in mir versammle, desto gefestiger wird die meine. Desto...⁹⁵

O rastro

A percepção de Hilla sobre o conceito de liberdade de Sartre se relaciona diretamente à sua conclusão a respeito de suas vivências. Para ela, a liberdade está contida em tais vivências, também denominadas como *Spur* [marca]. As marcas, os rastros, no entanto, são silenciosos, "invisíveis". Essas marcas se acumulam em seu percurso. A personagem compreende a necessidade do passado em sua constituição, formação. Ela toma consciência de si como autora de sua própria existência.

Em seu texto "Apagar os rastros, recolher os restos" (2012), Jeanne Marie Gagnebin analisa a reflexão de Walter Benjamin sobre um conceito tocante à palavra *Spur* (rastro). Em seu entendimento esse conceito está polarizado. Por um lado, deseja-se gravar uma marca no passado - "de uma existência humana fugidia" - e, por outro, se desfazer deste, quando ele é pertencente a o que Benjamin nomeia como "outro" (GAGNEBIN 2012, p. 27). Para Emmanuel Lévinas

O rastro não é um signo como outro. Mas exerce também o papel de signo. Pode ser tomado por um signo. O detetive examina como signo revelador tudo o que foi marcado nos lugares do crime, a obra voluntária ou

⁹⁵ [...] "eu sou minha liberdade", escreveu àquela época, a menina obscurecida, Hilla, em seu caderno "Belas palavras, pelas sentenças" esta frase de Sartre. Eu sou o meu rastro. Veio-me à cabeça, aqui, perante ao próspero testemunho da minha força de trabalho. Eu sou o meu rastro. Eu sou a minha única evidência, o único dos meus esforços visíveis. *Gallia est omnis divisa in partes tres*. Os rastros visíveis esmaecem lentamente. O que permaneceu foi a Gália tripartida no livro. E em minha cabeça. Invisível. Como rastro do passado visível apenas em mim. Eu sou o meu rastro. E tanto mais rastros eu coleciono em mim, mais permanentes se tornam os meus. Mais... HAHN, 2011, p. 188. Tradução nossa.

involuntária do criminoso; o caçador anda atrás do rastro da caça; o rastro reflete a atividade e os passos do animal que ele quer abater; o historiador descobre, a partir dos vestígios que sua existência deixou, as civilizações antigas como horizontes de nosso mundo. Tudo se dispõe em uma ordem, em um mundo, onde cada coisa revela outra ou se revela em função dela. Mas, mesmo tomado como signo, o rastro tem ainda isto de excepcional em relação aos outros signos: ele significa fora de toda intenção de fazer signo e fora de todo projeto do qual ele seria a visada (...) o rastro autêntico (...) decompõe a ordem do mundo; vem como "em sobreimpressão". Sua significância original desenha-se na marca impressa que deixa, por exemplo, aquele que quis apagar seus rastros, no cuidado de realizar um crime perfeito. Aquele que deixou rastros ao querer apagá-los, nada quis dizer nem fazer pelos rastros que deixou. Ele decompôs a ordem de forma irreparável. Pois ele passou absolutamente. Ser, na modalidade de *deixar um rastro*, é passar, partir, absorver-se.⁹⁶

A conscientização de Hilla promove o seu desejo de distanciamento do passado e de tudo que a ele se refere, como da própria família, da religião. Entretanto, aqui se insere uma contradição: ela reconhece as marcas, os rastros em seu passado. Busca encontrar seu próprio caminho, mas faz das lembranças junto ao Reno, de seu avô, seu refúgio. Sua partida não é sentida pelo leitor como um rompimento, mas como um salto rumo à concretização de seus anseios, como se estes fossem imanentes a si. Para Gagnebin, o ato de cavar, - em alemão *graben*, se referindo a *Grab*, túmulo - tem um significado importante no pensamento de Benjamin: "O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado, porque procede não só à conservação, mas lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida." (GAGNEBIN, 2012, p. 35). Assim Hilla se percebe como indivíduo e procura sua identidade através de seus próprios rastros. "[...] História. História? O que era vivenciado por si mesmo, uma história? Assim como nos livros?. Sim. Eu escreveria esta história. Minha história. Não a contaria a ninguém. [...]"⁹⁷

⁹⁶ LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*, trad. Pergentino Pivato. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993, p. 75-76 apud GAGNEBIN 2012, p. 31. Friso nosso.

⁹⁷ "[...] Geschichte. Geschichte? War, was man selbst erlebte, eine Geschichte? So, wie in Büchern? Ja. Ich würde diese Gechichte aufschreiben. Meine Geschichte. Erzählen würde ich sie keinem [...]" (HAHN, 2011, p. 211). Tradução nossa.

A percepção de Hilla sobre o Nachkriegszeit e o período de reconstrução alemã

O momento no qual a narrativa de Hilla se passa é contemporâneo ao término da Segunda Guerra Mundial e reconstrução da Alemanha. A personagem central relata a transformação social, política e econômica do país sob a ótica proletária. Como já mencionado, sua relação, nos anos mais tenros de sua juventude, com as outras mulheres da fábrica de papelão, abre um recorte, que se remete a tal período e aponta para uma outra perspectiva - além daquela que expõe a "realidade dos escombros" de autores como Heinrich Böll - de como mesmo distante dos *fronts* de batalha e das cidades bombardeadas, vivenciavam as mudanças no país. No caso específico de Hilla, seu relato se concentra, no tocante a esse tema, a pontuar os eventos, com os quais ela se confrontava. Em um primeiro momento, o conteúdo desse relato é questionável, pois a protagonista parece não se relacionar muito diretamente com o momento, tão significativo. Suas discussões políticas se resumem a encontros casuais com personagens sem uma reflexão mais aprofundada sobre os temas. Em uma passagem de *Aufbruch*, tem-se o seguinte

[...]Wir traten näher zu dem Geschwisterpaar, dass jetzt fast alle Gäste um sich geschart hatte. Keine Parteien, keine Vereine, auch keine Gewerkschaften.[...] Seit SPD die Bewerbung "Kampf für die Aufrüstung stimme, habe man sich ja auch umgenannt in "Kampagne für Abrüstung". Nur die Einzelne sei gefragt. Und keine Diskussionen. Propaganda erst recht nicht. Sie habe selbst erlebt, wie einer der Werbung für die sogenannte DDR gemacht habe, nach Hause geschickt worden sei.[...]⁹⁸

Gradativamente em seus anos de colégio, Hilla passa a entender o contexto político, pelo qual o país estava atravessando. A personagem tem a oportunidade de assistir à ópera *Lohengrin*, de Richard Wagner. Logo no ônibus para o teatro um colega comenta que aquela era a "ópera predileta de Hitler" (HAHN, 2001, p. 219). Outro colega afirma que havia sido proibido pelos pais de assistir ao espetáculo, mas que ele estava ali escondido, assim mesmo. Astrid, sua amiga, também não estava presente. Esta não entendia a proibição dos pais de se

⁹⁸ [...] Nós aproximamos do casal de irmãos, que agora tinha quase todos os convidados amontoados em torno de si. Nenhum partido, nenhuma associação, nenhum sindicato também [...] Desde a campanha do SPD [Partido social democrata da Alemanha] "Luta pela voz do desarmamento, teria-se também renomeado para "Campanha para desarmamento". Apenas os indivíduos seriam questionados. E nenhuma discussão. Divulgação correta, não. Ela própria tinha vivenciado, como alguém, o qual havia feito propaganda para a então chamada RDA, seria enviado para casa. HAHN, 2001, p. 120-121. Tradução nossa.

assistir algo que agradava tanto ao ditador nazista. Melzers, o professor de filosofia, explica que Wagner não era tão inocente, dado que ele também escrevera um panfleto⁹⁹ contra os judeus. Para a personagem central, que mesmo sem conhecer o compositor, questiona a relação, imposta à peça wagneriana, com a apreciação de Hitler. Mesmo sem entender as palavras do poema wagneriano ela constata que ele não era o argumento principal. Para ela existe uma grande distância entre a música que ouvia cotidianamente e aquela, pois a última se impõe à qualquer individualidade e aleatoriedade. Sobre a apresentação, logo em seu início, Hilla descreve:

Das lichte Halbdunkel, die Schlichten Figuren der Sanger offneten den Raum der Musik. Sie allein bestimmte, was geschah. Diese Musik bedurfte keiner "Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen..." brauchte im vordergrund links keine "mächtige alte Eiche", keinen König Heinrich mit Krone und Purpurmantel, wie es der Dichter Richard Wagner sich vorgestellt hatte. Der Komponist Wagner brauchte nur die Musik. Stimme und Gebärden. Gebärden, zeichenhaft und beredt, wie die liturgischen Gesten eines Geistlichen¹⁰⁰

A recusa de Hilla ao texto da ópera, ou ao rebuscamento de seu contéudo - o qual narra a história de Elsa von Brabant, acusada de assassinato e defendida por um cavaleiro desconhecido. Este, ao decidir se casar com a personagem central, lhe impõe a condição de que ela nunca pergunte seu nome e sua origem - remete à necessidade de escapismo de Hilla. Ela observa, naquilo que é tocante ao seu primeiro contato com uma ópera, o antagonismo de sua família com tal espetáculo. Para seus familiares a censura era acompanhada das palavras "nix für usserens" [nada para nós] (HAHN, 2001, p. 223). Contudo aquilo "era para ela, para ela e para todos [...] quando a música é o alimento da alma." Curiosamente, mesmo relembrando tais indisposições com a família, sua formação religiosa está presente, tanto no

⁹⁹ Segundo o autor Edward Said, o compositor alemão em seu texto "Das Judentum in der Musik" ataca a influência dos judeus na música e cultura alemã, os descreve como ex-canibais e atualmente canibais das finanças. De natureza muito pouco profunda e corruptores da língua alemã. Em carta a Liszt: "Sinto um ódio, por muito tempo reprimido, contra os judeus e esta luta é tão necessária à minha natureza como meu sangue... Quero que deixem de ser nossos amos. Afinal, não são nossos príncipes, mas nossos banqueiros e filisteus..." SAID, Edward. "Richard Wagner e o nazismo". Disponível em: <http://miltonribeiro.sul21.com.br/2009/10/05/richard-wagner-e-o-nazismo/>. Acesso em: 12 abr. 2017 10:16:45

¹⁰⁰ A meia-luz, as figuras indistintas dos cantores abriram o espaço da música. Eles sozinhos determinavam o que acontecia. Esta música não precisava de "prado às margens do Escalda em Antuérpia..." não precisava, em primeiro-plano à esquerda do "poderoso velho carvalho", de nenhum rei Heinrich com coroa e manto púrpuro, como imaginara o poeta Richard Wagner para si. O compositor Wagner precisava so da música. Vozes e gestos. Gestos, alegóricos e eloquentes, como os gestos litúrgicos de um eclesiástico. HAHN, 2001, p. 223.

vocabulário usado para comentar a peça de Wagner - na qual ela afirma que o compositor necessita apenas da música e dos gestos, como os gestos litúrgicos de um eclesiástico -, quanto em uma aproximação feita por ela, na qual Deus expõe como queria o mundo, a partir da música.

Em sua família, Hilla não tinha acesso a reflexões sobre eventos que envolvessem temas como geopolítica, regimes governamentais ou mesmo sobre a guerra recém-terminada. Seu encontro com eles ocorria esporadicamente, como citado acima, em que o relato ocorre em uma festa da família de seu namorado Godehard, que pertencia a um estrato social mais elevado. No encontro a política da República Democrática Alemã é aventada, brevemente, por uma convidada. Ulla Hahn enuncia o momento vivido no país - e a forte opressão dos governos ocidental e oriental -; a personagem, contudo, mal se atenta para o comentário. Mesmo procurando se relacionar com tais temas, sua inserção política definitiva aconteceria nos movimentos estudantis dos anos de 1960. A narrativa de Ulla Hahn busca abranger a simultaneidade de possibilidades no desenvolvimento do personagem autoficcional. A reflexão política estava envolta por descobertas sobre a vida em sociedade – como indivíduo politizado - e na esfera privada pois, ao se relacionar com Godehard, ela encontra dúvidas sobre suas próprias ambições. Para ele, ela deveria ser uma princesa, a "sua" princesa, mas Hilla não estava certa disso. Sua emancipação passa por uma conscientização em diversos âmbitos, os quais trabalham conjuntamente para o seu autoconhecimento.

Aqui, mesmo aqueles personagens como seu avô ou o professor Rosenbaum, que contribuíram para a formação de sua personalidade na sua infância, passam a ser uma lembrança longínqua. Em seu idílico refúgio as margens do rio Reno ela se reconhece como autora de sua própria história, quando afirma que:

[...] Und wie damals ließ ich die Ohren ausfahren, an langen Fäden Schmetterlingsleicht wie bunte Ballons in den pfingstlichen Himmels, bis ich die wütende Hoffnung und den Schrecken hinter mir ließ, die dunklen Verheißungen und die Trauer, bis ich hoch droben ankam im Kindheitsland bei den Sommergesichtern des lieben Toten in einem Gespinst aus Erinnerungen und dem Geruch von Manchesterhosen und Burger-Stumpen. "Trau Deiner inneren Sicherheit", hörte ich Rosebaums Stimme, oder war es die des Großvaters? "Egal, wie andere Dich sehen, oder was andere wünschen, was aus Dir werden soll. Du kannst Dich Dir selbst erzählen. Du bist Deine Geschichte. Lass nicht zu, dass andere Deine Geschichte

schreiben.¹⁰¹

Hahn, como é apresentado no trecho acima, relaciona frequentemente o desenvolvimento da autonomia da personagem com a ideia de autoria. Hilla, que no primeiro volume, *Das verborgene Wort* refugiava-se de sua família nos livros e na leitura – e também confronta as premissas familiares –, ao perceber na linguagem a possibilidade de emancipação desfaz a impossibilidade de "contar" sua vida. Essa narração é reconhecida pela menina, e perscruta sua vivência, seus pontos de vista. Em um momento anterior, a protagonista não compreendia a possibilidade de junção entre narrar a sua experiência e a escrita de um livro. A escrita, para ela, está no seu entendimento da linguagem, a partir da intenção subentendida nas palavras e do seu entendimento sobre literatura. "Eu entendo Werther", muito além da clara empatia com o personagem goethiano, significa compreender o rompimento deste com o pensamento vigente em busca da construção de um novo mundo. Na crítica ao "palhaço" de Böll está implícito o seu descontentamento com o modelo de herói apresentado. A negação deste corresponde ao seu ponto de vista sobre o mundo. A superação de ambos os autores, mantendo-os, no entanto como referências literárias - antagônicas entre si - necessárias à cristalização de um ideal próprio, inicia a construção de si mesma como autora.

A sua compreensão do momento político é moldada por seu conhecimento e reflexão sobre literatura. A partir de uma comparação com o Fausto goethiano, ela expõe seu ponto de vista sobre o momento vivido na Alemanha do pós-guerra, explicitando, neste ponto de sua narrativa, sua opinião sobre os julgamentos dos assassinatos em massa ocorridos durante o regime Hitlerista. Conforme o segue:

Schon Goethes Faust wusste: Der Teufel weiß sich zu tarnen als Jäger mit rotem Wams und Hahnenfeder am grünen Hut. Ist kinderlieb, der Teufel, wie Höß, der jungen und Mädchen, die er mit Phenol zu Tode spritze, "ganz allerliebste" fand. Und so brav und tapfer, nicht eines von ihnen habe um sein Leben gebettelt. Lässt es sich schmecken, der Teufel, so wie Regierungskriminalrat Ewald Peters. Hatte noch eine Woch, bevor er unter dem Verdacht des Massenmords verhaftet wurde, mit dem Bundeskanzler in

¹⁰¹ [...] E como antigamente, deixei os ouvidos viajarem, a longos fachos leves como borboletas, como balões coloridos no céu pentecostal, até que eu deixasse a raivosa esperança e o temor para trás, as promessas escuras e a tristeza, até que eu chegasse alto lá em cima, na terra da infância junto aos rostos de verão dos mortos, amados em uma malha de lembranças, e no cheiro de calças de veludo e cigarrilhas Stumpfen. "Acredite nas suas certezas interiores", ouvi a voz do Rosenbaum, ou era essa a do avô? "Não importa como outros lhe vejam, ou o que outros desejam, para o que você deve se tornar. Você consegue se contar a si mesma. Você é a sua história. Não permita que outros escrevam a sua história." HAHN, 2001, p. 157. Tradução nossa.

Rom getafelt. Und sich nach knapp einer Woche U-Haft dort erhängt. Feige ist der Teufel, so, wie Richard Baer, der sich bei seiner Verhaftung in die Hose machte. Und frech, so, wie der Hamburger Kaufmann Robert Mulka, der den Staatsanwalt Kügler wegen Beleidigung anzeigte, weil der ihn, den SS-Mann, einen "Angehörigen eines uniformierten Mordekommandos" nannte.¹⁰²

Nessa passagem, Ulla Hahn alude a uma de suas referências e constrói, a partir dela, sua própria alegoria do diabo. Tal construção recria o Mefistófeles goethiano, cujas habilidades de persuasão se assemelham às das réus nos julgamentos em Frankfurt¹⁰³. Não obstante, ela transpõe, segundo seu ponto de vista, a figura descrita por Fausto para a contemporaneidade.

Sobre os crimes cometidos durante o regime nazista, numa discussão em sala de aula, surge a dúvida se tais crimes eram trazidos a público. A princípio, Hilla discorda, apresentando o exemplo do tratamento dado à sua tia Berta após a guerra, na Holanda; ela expõe o caso, apelidando-o de "ninho sujo". Em passagem pelo país vizinho sua tia havia sido hostilizada em vários locais, como lanchonetes ou restaurantes. Em um desses, a proprietária afirma que estava "alles bezet hier". Em resposta, a tia afirma "[...] mir sind Deutsche, aber aus Dondorf. Nix Auschwitz. Nix Nazis."¹⁰⁴. O ninho sujo, aqui, se remete ao que a protagonista afirma ter sido um autoflagelo da população alemã. Algo que representou uma face terrível do país.

Ulla Hahn acrescenta elementos que localizam sua heroína cronologicamente junto a fatos importantes, ocorridos simultaneamente ao tribunal: naqueles meses, no relato de Hilla, Jack Ruby atirava em Lee Harvey Oswald - assassino de Kennedy; Martin Luther King proferia a célebre frase "I have a dream"; Konrad Adenauer renunciava; o locutor anunciava a

¹⁰² O Fausto de Goethe já sabia: O diabo sabe se camuflar, com caçador com capa vermelha e pena de galo no chapéu verde. O diabo é querido pelas crianças, como Höß, que era considerado "o mais querido", pelos meninos e meninas, os quais ele matou com injeções de fenol. É tão bravo e corajoso, que não somente um deles [das crianças] teria implorado por sua vida. Deixa-se gostar, o diabo, assim como o conselheiro criminal do governo, Ewald Peters. Encontrou-se com o chanceler em Roma, uma semana antes de ser preso sob a acusação do genocídio. E, ao fim de uma semana após sua prisão preventiva, ele se enforcou. O diabo é covarde, como Richard Baer, que mijou nas calças quando foi preso. E louco, assim como o comerciante hamburguês Robert Mulka, que, por causa de ofensa explícita ao procurador Klüger, pois este chamara o homem da SS de "participante de um comando assassino uniformizado." HAHN, 2001, 239-240. Tradução nossa.

¹⁰³ Os processos em Frankfurt, entre 1963 e 1965, julgaram os crimes cometidos por Rudolf Höß, Ewald Peters, Robert Mulka, - mencionados por Hahn -, entre outros. Todos os citados aqui integravam o serviço secreto nazista e eram comandantes nos campos de concentração Auschwitz-Birkenau. <http://www.auschwitz-prozess-frankfurt.de/index.php?id=5>

¹⁰⁴ "tudo ocupado aqui" "[...] nós somos alemães, mas de Dondorf. Nada Auschwitz. Nada Nazista" HAHN, 2001, p. 244. Tradução nossa.

chegada do país ao milagre econômico. O mote "Arbeit macht frei", dos portões dos campos de concentração, frequentemente aparecia nas televisões naquele momento. Todos esses acontecimentos encantavam a protagonista, que assistia a tudo pela televisão: "nós estávamos lá" (HAHN, 2001, 238-239), dizia repetidamente Hilla.

Em uma discussão sobre filosofia, na qual se debatia a utilidade imanente das palavras – que associadas a alguma coisa, pressupunham a verdade -, a personagem cita a passagem do evangelho segundo João: "Vós reconhecereis a verdade, e a verdade vos fará livres" em uma relação direta aos portões dos campos, conforme ilustra a seguinte passagem:

[...] Da sagte Jesus zu den Juden, die an ihn glaubten: "Wenn ihr bei dem bleibt, was ich euch gesagt habe, seid ihr wahrhaftig meine Jünger und werdet die Wahrheit erkennen, und die Wahrheit wird euch freimachen. Da sagten sie zu ihm: Wir sind nie jemens Knecht gewesen. Wie kannst du denn sagen: Ihr sollt frei werden? Jesus antwortet ihnen: Wahlich, wahrlich, ich sage euch: Wer Sünde tut, der ist der Sünde Knecht. Der Knecht bleibt nicht für immer im Haus; der Sohn aber bleibt ewig. Wenn euch nun der Sohn frei macht, so seid ihr wirklich frei"¹⁰⁵

A compreensão de Hilla sobre o uso das palavras para designar aquilo que é ou não verdade e a junção dessa designação de verdade às palavras impostas aos judeus, tanto por Jesus, quanto pelas inscrições dos portões dos campos, surpreendia seus colegas, os quais não conseguiam, em seu contato superficial com a religião, reconhecer nada de ruim na palavra de Deus. Ulla Hahn cria um percurso de questionamento acerca do entendimento da palavra verdade, unindo sua versão do diabo goethiano, cujas características habitavam os comandantes de Auschwitz e como a palavra de Jesus – segundo João - poderia caber em tal versão. Como a noção de servilismo e pecado se impõe aos judeus em ambos os casos, naquilo que diz respeito à sua liberdade, e tal noção se faz presente no enunciado dos portões dos campos. Dois colegas debatem o comentário de Hilla, a partir de suas visões pré-concebidas da religião mas, entre réplicas e trélicas, a protagonista afirma que "dobrar" (*umbiegen*) a discussão daquela forma para que ela acabe seria inaceitável.¹⁰⁶ Ela então expõe

¹⁰⁵ [...] Assim disse Jesus aos judeus, que nele acreditavam: Se vós ficais junto ao que eu disse, sois vós verdadeiramente meus meninos e ireis reconhecer a verdade, e a verdade irá vos libertar. Assim eles disseram a ele: Nós nunca fomos servos de alguém. Como você pode pois dizer: Vós deveis vos libertar? Jesus lhes respondeu: Realmente, realmente, eu vos digo: Quem peca, servo do pecado o é. O servo não permanece para sempre em casa. O filho, contudo, fica eternamente. Se libertais agora o filho, assim sois vós realmente livres. HAHN, 2001, p. 246. Tradução nossa.

¹⁰⁶ Expressão utilizada no original.

seu ponto de vista, quando o professor lhe repreende pelo uso da expressão. Segundo ela "in den Kram passen" significaria que o texto serviria na linha argumentativa, que reforça um ponto de vista específico, a fim de se terminar a discussão. Assim, acontecia com o texto em questão mas, também, na vida ou na história: pois pode-se simplesmente abandonar aquilo que não é o reflexo da própria imagem, ou moldá-la até que sirva. Logo, um dos colegas que discutiam, brada: "como os alemães!". Rebmann, o professor, o indaga, mas um terceiro colega, de modo intrusivo, esclarece que "os alemães picotavam sua história, para que esta fosse aceita". Para Rolf, um dos alunos que debatiam, afirma: "reconstrução e milagre econômico. O que existia antes, ninguém quer ver. Bom que agora sempre vem à luz. Qual o papel de uma citação? Quando os fatos corrigem!" (HAHN, 2001. p. 247. Tradução nossa)

Ulla Hahn faz um recorte, neste ponto da narrativa de sua protagonista, e um relato sobre outros personagens históricos que atuaram pelo serviço secreto alemão e foram réus nos processos de Frankfurt sobre Auschwitz. O primeiro citado foi Oswald Kaduk – "papa Kaduk" como era conhecido-; e Robert Mulka, já descrito, na analogia de Hilla, entre ele e o diabo descrito por Fausto, conforme segue:

[...] dieser fette Mittfünfziger, dieser Kaduk. Brutales Gesicht, unsteter Blick, ich hätte nicht in einem Zugabteil mit ihm sitzen mögen. Mit Frau und Kind wohnte er in einem Einfamilienhaus direkt neben dem Lager. So ein guter Familienvater sei er gewesen, sagte seine Frau, und wenn die Schornsteine qualmten, habe sie geglaubt, es werde Brot gebacken, es seien ja so viele gewesen, in den Baracken. Die hätten doch alle versorgt werden müssen. In den vergangen Jahrzehnten jammerte der gelernte Metzger, habe er doch gezeigt, er wolle nur in Frieden leben, sei es als Krankenpfleger beliebt gewesen bei seinen Patienten. "Papa Kaduk", hätten sie ihn genannt. "Papa Kaduk! Das sagt doch alles! Ich bin schon ganz fertig! Ich kann das nicht länger ertragen!", winselte der Angeklagte. Kollegen von der Krankenstation sagten für den "netten Kollegen" aus. Seine Opfer hingegen beschrieben diesen "Papa Kaduk" als "Schrecken von Auschwitz", ständig betrunken, ein Sadist, der Wahllos Häftlinge zusammenprügelte oder erschoss. Oder dieser Mulka: "Seit vier Jahren bin ich Herzkrank", soll er gesagt haben. "Bisher ging ich stets ehrlich durchs Leben. Aber jetzt sollen mir durch solche Schweinereien noch die letzten Tage versaut werden", so der Kaufmann aus Hamburg, der als Lageradjutant das Zyklon B von Dessau nach Auschwitz transportiert hatte, nichtsahnend versteht sich.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Este gordo cinquentão, este Kaduk. Rosto brutal, olhar inconstante, eu não gostaria de assentar com ele em um vagão de trem. Ele morava com mulher e filho em uma residência particular, diretamente ao lado do campo. Um bom pai de família ele tinha sido, disse sua esposa, e quando a chaminé fumegava, ela acreditava que assava-se pão, pois seriam tantos nos alojamentos. Eles teriam precisado de alimentar todos. Na última década o açougueiro de ofício lamentava, teria ele demonstrado, que queria apenas viver em paz; se fosse como enfermeiro, seria querido por seus pacientes. De "Papa Kaduk" estes o teriam apelidado. "Papa Kaduk!" Isso diz

Como bem frisou o colega de Hilla, os alemães mantinham uma relação ambígua com o seu passado, pois as abordagens se distanciavam dos crimes do regime nazista. É certo que tal afirmação absolve os que não conseguiam expor o terror vivido, por exemplo, após os bombardeios aliados, como aqueles autores aqui mencionados que se silenciaram – ou foram silenciados pela própria vivência. Não obstante, a propaganda nazista controlava a população em seu favor. Mesmo vivendo tão próxima ao campo, a esposa de Kaduk não sabia o que se passava dentro dele. O tribunal na *Bürgerhaus* bairro de Gallus, em Frankfurt, apresentava, segundo o relato da autora, recortes de uma "alpträumen Theaterstück [...] Dazu fortwährend dieser ungeheuerliche Text, den kein Regisseur unterbrechen würde"¹⁰⁸. Apenas nesse tribunal, a população alemã civil soube do que acontecia no principal campo de trabalhos forçados e extermínio do regime nazista. Hahn, então descreve o cotidiano em Auschwitz, retomando a narrativa de sua protagonista e a discussão que acontecia em sala de aula. O país não queria acreditar naquelas descobertas e tentava se desviar delas. Em sua reflexão, Hilla se questiona se poderia ter algo em comum com aquelas pessoas - os réus -, pois todos eram alemães como ela. Ela não sabia se deveria se envergonhar por aquilo que outros foram culpados. "War ich schuld an diesen Greueln, an den Verbrechen der Nazis?"¹⁰⁹

A consciência como mulher e os movimentos estudantis da década de 1960

Em *Spiel der Zeit*, Hilla parte para Colônia, onde iria começar sua vida universitária. Nas primeiras linhas do volume, Hilla chega à cidade junto com seu irmão, Bertram. Mesmo já conhecendo a cidade, aquele momento trazia à sua memória o tempo passado e a perspectiva de uma nova vida, conforme a seguir:

tudo! Eu já estou farto! Eu não consigo mais aguentar isso por muito tempo!" Ganiu o réu. Colegas da enfermaria testemunharam em favor do "agradável colega". Suas vítimas, ao contrário, descreveram esse "Papa Kaduk" como "Horror de Auschwitz", frequentemente alcoolizado, um sadista, que, sem hesitar, espancava os prisioneiros ou atirava neles. Ou este Mulka: "Há quatro anos que eu estou doente do coração", ele teria dito. Até então tenho vivido sempre com honradez. Mas, agora, ainda devem me estragar a vida com tais porcarias. Segundo o comerciante de Hamburgo, que, como ajudante de campo, transportara o Zyklon B [gás utilizado pelos nazistas nas câmaras dos campos de concentração] de Dessau para Auschwitz. Sem suspeitar, entenda-se. HAHN, 2001, 247-248. Tradução nossa.

¹⁰⁸ Uma peça teatral horripilante [...] Com ela, continuamente, este texto monstruoso, o qual nenhum diretor interromperia. HAHN, 2001, p. 248. Tradução nossa.

¹⁰⁹ Eu sou culpada por esta abominação, pelos crimes dos nazistas?" HAHN, 2001, p. 249. Tradução nossa.

Hilla Palm ist aus Dondorf Weg, nach Köln, studiert dort Germanistik und Geschichte, wohnt in einem Haus für Katholische Studentinnen, dem Hildegard-Kolleg. Und nur wegen ihr mache ich mich jetzt an den dritten Band. [...] Hilla ist nicht mehr allein. Ich selbst schaue meiner jüngere Schwester über die Schulter, wann immer mir danach ist, übernehme gewissermaßen das Kommando über meine Vergangenheit, die ja ihre, Hillas, Gegenwart .¹¹⁰

Com esse início, Ulla Hahn modifica o tom de toda a narrativa, incluindo comentários em primeira pessoa sobre a sua protagonista. Como em um prólogo, ela resume o que estaria por vir: As novas cidade e moradia e a escolha acadêmica. Anuncia sua presença frequente no texto como narradora: Hilla não estaria mais sozinha. Em seu percurso de amadurecimento, a personagem atingiria sua consciência plena e participaria mais ativamente dos acontecimentos ocorridos na Alemanha da década 1960. Em sua descrição distanciada e voltada para a personagem principal, Hahn aponta para a construção da esperança de Hilla, que se encontra no reconhecimento, entendimento e escrita de seu passado. Como em uma carta ao seu passado, ou ao presente da personagem, a autora lhe faz recomendações sobre tal escrita, de como esta deve se remeter à fala de Hilla. "Du sollst reden, wie du es gewohnt warst in den Büchern zuvor, auch die anderen, alle, die du gekannt hast, sollen reden, zu Wort kommen – welch eine schöne Metapher".¹¹¹ A autora se coloca como testemunha da personagem, sendo que esta seria o seu testemunho. Ela portaria as comprovações e conjugaria o desejo da heroína pelo conhecimento e pelo auto aperfeiçoamento.

Conforme a introdução mencionada acima, Hilla alterna relatos de acontecimentos passados – ou mesmo relacionados a personagens de sua infância e início da adolescência, como o seu avô. A personagem afirma sentir-se aflita com o que esperar, em uma visita à sua antiga casa, como é percebido na seguinte descrição:

Im Flur hing der vertraute Geruch nach sauberer Armut, der Geruch nach Bohnerwachs und Scheuermilch. Die Mutter wischte sich die Hände an der Schürze ab und legte sie weg, so wie es sie es tat, wenn Besuch kam. Die Küche erfüllt vom Samstagnachmittagsduft nach frischem Stuten mit

¹¹⁰ Hilla Palm sai de Dondorf, para Colônia, lá estuda germanística e história, mora em uma casa para estudantes católicas, a *Hildegard-Kolleg*. E apenas por sua causa me dou ao trabalho no terceiro volume. [...] Hilla não está mais sozinha. Eu mesma aprendo com minha irmã mais nova, sempre quando eu assim entender, assumo em certa medida o controle do meu passado, o qual, sim, e o presente dela, da Hilla, HAHN, 2014, 7-8. Tradução nossa

¹¹¹ Você deve falar, como você estava acostumada, nos livros anteriores, os outros também, todos, os quais você conheceu, devem falar, lhes deve ser dada a voz – qual bela metáfora. HAHN, 2014, p. 8. Tradução nossa.

Na descrição acima, o tom conflitante, com a qual a personagem descrevia a vila e, sobretudo, sua casa, é transformado em memórias nostálgicas e afetivas daqueles anos. Ulla Hahn descreve o primeiro diálogo entre a filha e seus pais de outra forma, reforçando o uso do dialeto por Hilla e terminando esta cena com o reconhecimento por parte desta de que ali, aquele endereço em Dondorf, supostamente era a sua casa: "*Jo, do ben esch. Ich war zurück. In der Altstraße 2. Zu Hause?*"¹¹³

Ao final desta primeira parte do texto, Ulla Hahn, insere o primeiro poema, cujos versos insinuam as fases atravessadas pela personagem, bem como demonstram o seu próprio encontro com sua escrita. Intitulado *Meine Wörter* (Minhas palavras), o poema associa a relação entre a palavra escrita e a falada – algo recorrente nos três volumes e que trouxe, não somente muitos questionamentos à personagem, como também seu amadurecimento -, a relação entre a enorme capacidade de fantasiar de uma criança, diante de sua pequenez, e a busca incessante da autora por se encontrar por meio das palavras.

Hilla inicia sua formação em Colônia e sua conscientização acerca dos temas relacionados ao lugar das mulheres na sociedade se expande. Sua percepção, até então, ingênua da sexualidade humana, bem como sua rígida criação religiosa, são confrontadas com a análise pragmática de seu professor, Kinsey, cuja pesquisa observa a satisfação sexual das mulheres de diversos grupos. Dentre os dados apresentados, aquele que mais espanta a personagem é a distância temporal entre o primeiro orgasmo de mulheres inseridas no grupo das mulheres "católicas fervorosas" e as não religiosas. Segundo a apresentação do acadêmico, tal distância se aproximaria de seis anos. Para Hilla, o estudo da sexualidade de forma tão aberta, além de lhe apresentar outra percepção do ato em si, lhe remete à dolorosa lembrança daqueles tempos às margens do Reno. Sua memória é levada à noite na qual, voltando de uma festa religiosa, em um local distante de Dondorf, ela se torna vítima de um estupro. Aquelas estatísticas, dados, posições e nomes não poderiam ajudá-la. Tais dados não poderiam ajudar e nem foram usados por Gretel, a amiga, conhecida no Hildegard-Kolleg,

¹¹² No corredor pairava o cheiro familiar de pura pobreza, o cheiro de cera e saponáceo. A mãe enxugou suas mãos com o avental e o tirou, como fazia, quando vinha visita. A cozinha, preenchida com o aroma do almoço de sábado, de água fresca e uvas passas e, a mim, de grãos de café de verdade. HAHN, 2014, p. 33. Tradução nossa.

¹¹³ Sim, aqui estou eu. Eu estava de volta. Na *Altstraße 2*. Em casa? HAHN, 2014, p. 33. O friso mostra o uso do dialeto. Tradução nossa.

outra vítima, que engravidou e praticou um aborto. De acordo com a seguinte passagem:

Wie lange ich Gretel in den Armen gehalten habe, diesen bebenden wimmernden Schwesterkörper, ich weiß es nicht. Doch sobald ich ihre Tränen auf meinen Wangen spürte, hörte ich zu weinen auf und floh in die Pose der Trösterin: Die Wörter, auch wenn wir nicht an sie glaubten, taten uns gut. Oder waren es die Berührungen, meine Hand auf Gretels Hand, den Wangen, den Nacken, den Rücken hinab, diese Wortlose Versicherung: Du bist nicht allein, die ein schwacher Händedruck Gretels hin und wieder bestärkte. Und dann das Wort: Patientin. Ich ließ es in meine Wortkolonnen fließen, wieder und wieder, wie ein Mantra, Zauberspruch, Freispruch, Ego te absolvo. Patientin [...]¹¹⁴

O corpo e as consequências dos abusos cometidos contra ele, assim como um questionamento acerca do lugar das mulheres na sociedade são incrementados neste ponto da narrativa. Na passagem acima, a descrição de um momento de grande ternura é contraposto por aquilo que é evocado: isto é, o desgaste circunstancial de Gretel. Ao mesmo tempo a empatia causada por tal sofrimento transporta a protagonista à sua própria experiência de violência. O principal sentimento que se relaciona ao episódio é o de culpa e a personagem se recolhe, escondendo de todos o ocorrido. Ao amparar Gretel, Hilla se desprende de tal sentimento e passa a ter uma reflexão mais aprofundada desses acontecimentos e em relação a esta posição imposta através do construto histórico das mulheres, como já trabalhada no segundo capítulo desta pesquisa.

O reducionismo relacionado às mulheres, explicado por Georg Simmel, determinado pela segregação das "questões femininas" das demais, prevê que diversos problemas e "questões" sejam diminuídos e tratados com relativa negligência. Reduz as mulheres a grupos sociológicos secundários delimitados, como os de membros religiosos, filatelistas ou pequenos empreendedores, cujas atividades terão uma determinada – diminuta - atenção dos veículos midiáticos e científicos. Essa premissa sugere que, no tocante a tais circunstâncias e a uma possível transformação das mesmas - algo necessário e mesmo clamoroso - seja

¹¹⁴ "Quanto tempo mantive Gretel nos braços, este corpo tremulante e sôfrego, eu não sei. Contudo, assim que senti suas lágrimas no meu rosto, parei de chorar e me pus a consolá-la: As palavras, mesmo quando não acreditávamos nelas, nos faziam bem. Ou eram os afagos, minha mão sobre a de Gretel, os rostos, os pescoços, as costas embaixo, esta segurança silenciosa: Você não está sozinha, algo que um leve aperto de mão dela reforçava, aos poucos. E então a palavra: paciente. Eu deixei minha sequência de palavras fluir, de novo e de novo, como um mantra, feitiço, absolvição. *Ego te absolvo*. Paciente [...]" HAHN, 2014, p. 112. Tradução nossa.

requerido um fenômeno descomunal. Ao mesmo tempo, segundo Silvia Bovenschen, a mulher não é apresentada como um grupo social, de fato. (BOVENSCHEN, 1979, p. 21). Existe, portanto, uma discrepância entre o momento reducionista, que incorre sutilmente com os questionamentos, e o momento em que se faz uma distinção teórica do "feminino" - algo que compete a metade da humanidade. Tal desequilíbrio corresponde à relação contraditória entre o poder real – e também em segredo - das mulheres, por um lado e, por outro, o valor que lhe é atribuído. O poder social latente das mulheres – cuja atuação não deveria ser dispensável tanto no âmbito doméstico, quanto no espaço profissional, sendo resumido em uma combinação de produção e reprodução - está em profunda oposição ao conceito que lhe é estruturado em textos teóricos. Tal divergência, entre os fatos e do deslocamento ideológico, molda não apenas discussões políticas e sociológicas mas tangencia, também, discursos literários.

Hans Mayer¹¹⁵ se apropria dessas discussões quando observa a empatia destas com a de outros grupos, como judeus e homossexuais, valendo-se de critérios político-morais para analisar a esfera literária feminina. Essa associação de *Außenseiter*¹¹⁶ se mostra, contudo, frágil e incompleta, pois os pressupostos históricos e ideológicos da pressão racista e sexista para os dois outros exemplos de grupos "exóticos" se diferem daqueles referentes à subordinação das mulheres ao patriarcado. Mayer mal se atenta para esse problema e o analisa com a advertência de que o grupo das mulheres não poderia ser considerado uma minoria real, mas que o fosse, como um recurso remoto. A improcedência dessa ambivalência não torna obsoleto o critério minoritário. Ele sustenta, de fato, que a temerária tradição deste tratamento seja difundida.

Die Beauvoir tat diese herkömmliche Behandlung der Frau in der - vor allem - bürgerlichen Gesellschaft, ihren Minoritätsstatus neben Juden, Negern und sexuellen Außenseitern mit der Konstatierung ab: *Frauen seien jedoch keine Minderheit!* Davon ist auszugehen, um die Zusammengehörigkeit der Judith und der Dalila zu interpretieren. Beide repräsentieren die Minorität innerhalb einer Minderheit, die keine ist, aber als solche behandelt wurde und wird.¹¹⁷

¹¹⁵ MAYER, Hans. *Außenseiter*, 1975 apud BOVENSCHEN, 1979, p. 22.

¹¹⁶ "Marginais" em tradução livre.

¹¹⁷ A Beauvoir desconstrói este tratamento convencional da mulher, sobretudo, na sociedade burguesa; o seu *status* minoritário ao lado de judeus, negros e *outsiders* [Außenseiter] sexuais com a constatação: *Mulheres não são uma minoria!* Tal interpretação recai sobre a junção de Judith e Dalila. Ambas representam o minoritário inscrito em uma minoria, a qual não o é, mas foi e é tratada como tal. MAYER, 1975, 37 apud BOVENSCHEN, 1979, p. 23. Tradução nossa. Friso da autora.

O que seria o minoritário dentro de uma minoria, que não o é? Enquanto um dos termos define um estado social, encontrando, contudo, apenas o âmbito ideológico e não o factual, o outro é definido por algo totalmente fictício (personagens literárias); a interpretação de imagens literárias se sustenta, com isso, em uma tradição questionável do "tratamento" (BOVENSCHEN, 1979, p. 23). Em se tratando de Dalila e Judith como formas fictícias, a problemática duplicada referente ao minoritário torna-se vaga. Simone de Beauvoir se posicionou contra o tal "tratamento convencional", considerando que ela destaca a contradição entre a situação real das mulheres e a percepção em torno delas, na esfera teórica. Finalmente, as mulheres, a partir de seu construto literário, não o são, de forma alguma, uma minoria; o são, muito mais, um grande tema. Possivelmente, deixaria-se para a existência ficcional de tais figuras, como Judith e Dalila - ou seja, para um tipo muito específico feminino dentro da literatura - uma definição marginal inacabada sob a perspectiva da história da literatura, mas tal definição - tão frágil e de reflexões associativas tão ingênuas - não pode ser alcançada a partir da realidade das mulheres, tampouco das respectivas avaliações teóricas dessa realidade.

A teoria da redução opta involuntariamente por tal assimetria, não a reconhecendo já em seu fundamento mas, sim, em sua qualidade minoritária do caráter cultural feminino proposto. Mas essas interpretações - que incluem sempre uma diferenciação entre modo de apresentação e modo de presença, mesmo em formas distorcidas - têm, medidas na negação abstrata das diferenças presentes no ocaso cultural dos gêneros, ainda uma certa plausibilidade. Tal negação invoca a igualdade de oportunidades em sua esfera cultural, onde estas definem a arte como o terreno da neutralidade de gêneros, em que a característica andrógina intrínseca se distingue também contra a clara desigualdade no âmbito representacional das mulheres. No entanto, mesmo nesse *locus*, não são todos iguais: "A crença em uma cultura pura - sem o questionamento de homens e mulheres - origina-se no mesmo motivo de sua antítese: a, por assim dizer, identificação inocente entre 'humano' e 'homem'".¹¹⁸

As teorias aparentemente neutras trazem a uma determinação negativa da performance

¹¹⁸ SIMMEL, Georg. "Weibliche Kultur". In: *Philosophische Kultur*, 1911, p. 280. Tradução nossa.

cultural feminina, porque esta é julgada por critérios artificiais completamente adversos¹¹⁹. Tentando-se solucionar essa implicação, recai-se em outro problema: "Tão logo é atingido pelo sentimento que, aqui, apesar de tudo – em que lhe é dada uma existência com bases totalmente autônomas - falta, agora, um critério para elas"¹²⁰. Tal argumentação avança, naquilo que Simmel afirma ser um abuso "invisível" que, por milênios, durante o processo de subordinação de um gênero pelo outro, também foi usurpado no sentido do "pensar". Tal abuso rege as diretrizes desse pensar e muitos critérios aparentemente neutros da discussão cultural teórica da parcialidade se fazem ressentidos, conforme afirma Simmel:

[...] der Mann fordert von der Frau doch auch, was ihn, nun gleichsam als einseitiger Partei, in seiner polaren Beziehung zu ihr wünschenswert ist, das im traditionellen Sinne Weibliche, das aber nicht eine selbstgenügsame, in sich zentrierende Eigenart bedeutet, sondern das auf den Mann orienterte, das ihm gefallen, ihm dienen, ihn ergänzen soll. indem die Prärogative der Männer den Frauen diese Doppelheit der Maßstäbe auferlegt, den männlichen, als übergeschlechtlich Objektives auftretenden, und den zu diesem gerade korrelativen, oft ihm genau entgegengesetzten, spezifisch weiblichen - können sie eigentlich von keinen Standpunkt aus vorbehaltlos gewertet werden.¹²¹

A partir da explicação de Simmel é possível entender, assim como nos casos apresentados por Ulla Hahn – o estupro de duas personagens - que o corpo da mulher serve ao usufruto do homem, sem que a este seja imposto algum julgamento. Hilla, em seu encontro com Gretel, compreende tal disposição e a culpa intrínseca ao que lhe havia ocorrido esmaece.

Como na premissa de Friedrich Hegel, apresentada ainda no primeiro capítulo desta pesquisa, na qual o autor determina o romance como o "épico moderno burguês" - determinado pelo conflito da "poesia do coração e, em oposição, a prosa dos

¹¹⁹ IDEM, p. 70. Tradução nossa.

¹²⁰ IBIDEM. Tradução nossa.

¹²¹ "[...] O homem exige da mulher também, aquilo que a ele, agora como parte unilateral – e que em seu relacionamento polarizado com ela é valorizado – algo tradicionalmente feminino, mas não propriamente focado nele, tampouco autossuficiente [autônomo] mas, sim, dirigido ao homem, que o agrada, que a ele se disponha, que deva completá-lo. A partir da prerrogativa dos homens, imposta às mulheres, de uma ambiguidade de padrões, [leia-se masculina] com objetivo supra genérico - aquele que não implica os dois gêneros - incorrente - e outros correlativos a este, os quais exatamente opostos a ele, especificamente femininos, possam fazer com que os homens, de modo algum, sejam considerados descuidados." SIMMEL, Georg. "Zur Philosophie der Geschlechter". In: *Philosophische Kultur*. Leipzig: Verlag von Dr. Werner Klinkhardt. 1911, p. 70. Disponível em: http://brittlebooks.library.illinois.edu/brittlebooks_open/Books2008-05/simmge0001phikul/simmge0001phikul.pdf. Acesso em: 23 de jul. 2017 13:45:13. Tradução nossa. Friso nosso.

relacionamentos"-, Ulla Hahn apresenta outro poema, expondo a dor dos corpos abusados. Para a autora, o livro apresentado pelo professor Kinsey, cujos métodos e vocabulário, assim como a coleta de dados, se mostravam cientificamente bem aceitos, aquilo que ali se pesquisava dizia respeito à sua protagonista, sem, contudo, poder ajudá-la. "Então, preferível os contos de Brentano", diz a personagem.¹²² Ao se deparar com as estatísticas, Hilla soluça, entristecida. Recorda-se do que se passou com sua avó. "E Gretel? O livro a teria ajudado?" (HAHN, 2014, p. 130) Tradução nossa.

A partir desse questionamento, Ulla Hahn relaciona os atos de violência com a cultura do patriarcado e passa a contrapor Hilla e Hugo, seu namorado, cuja inserção em tal cultura, segundo observação da personagem, se faz presente. Diferentemente de Sigismund e Godehard, Hugo é um personagem que serve de reflexo para a protagonista: compartilham diversos pontos de vista e, através dele, a autora propõe uma oposição entre o dois personagens em seus diálogos, a fim de expôr a permanente construção de sua heroína. Hugo incita Hilla à escrita de um romance, algo impensável para ela – estava decidida a se tornar bibliotecária. Como ainda faltavam vinte anos para o primeiro romance de Hilla¹²³, eles passam a reescrever aqueles textos - como *O idiota* de Dostoievski -, cujas histórias não lhes agrada. Neste ponto dadas as escolhas para outros desfechos, Hugo acusa Hilla de ser uma "romântica irremediável". As obras escolhidas possuíam sempre finais amargos, nos quais as mulheres tinham seu destino sacrificado. Em sua suposição, Hahn afirma que "junto ao leitor oscile a esperança de que, lendo, supere-se a morte, quando ele, a cada leitura, desperte-se para uma vida nova." (HAHN, 2014, p. 159. Tradução nossa). A autora menciona, como exemplo de destinos malfadados em suas épocas, "sua Gretel" e a Gretchen do *Fausto* goethiano - em uma clara analogia -, as quais teriam melhor sorte se suas histórias fossem narradas em momentos posteriores.

Com essa análise, partindo do contrassenso entre Hilla e Hugo, bem como de sua observação acerca das personagens femininas na história da literatura, Hahn afirma que:

¹²² Aqui a autora faz uma referência a Clemens Brentano, poeta alemão do século XIX. Suas histórias, que inspiraram os contos de fada dos irmãos Grimm, possuíam, em sua primeira edição, um caráter mais duro, considerado inadequado a crianças. <http://www.dw.com/pt-br/contos-dos-irm%C3%A3os-grimm-200-anos-de-popularidade/a-16452540>. Acesso em: 20 de mai. 2017. 11:45:32.

¹²³ Ulla Hahn menciona, através do personagem Hugo, a publicação do seu primeiro romance, *Ein Mann im Haus* [Um homem em casa]. HAHN, 2014, p. 158

Für viele Männer sind Einzelschicksale und Ereignisse, ob im Buch oder in der Wirklichkeit, nur Rohstoff für Verallgemeinerungen, für systematische Betrachtungen. Sie sehen den Alltag wie durch ein umgekehrtes Fernrohr, das alles weit abrückt, bis nur noch nach Strukturen, Mustern, Regeln forschen. Von diesem Blick gemeinhin wissenschaftlich genannt, war auch Hugo nicht frei.¹²⁴

Hugo se posicionava conforme a acepção acima mas, sobretudo, no que dizia respeito à religião católica, a qual o personagem praticava. Para Hahn, Deus permanecia "vermelho na grama verde" do bosque em que ocorrera o abuso contra Hilla. A autora se questiona se, após encontros furtivos com "aquele lá de cima", retornaria a ter contato através de Hugo. Ele insiste em assuntos relacionados ao catolicismo, algo que em um primeiro momento, a perturba. Mas aquilo que ele defende não é uma igreja que se defronta com a sociedade, pois isso seria prejudicial a si própria. Segundo Hilla, a igreja precisava aceitar o espaço que lhe cabe na vida das pessoas e também não se ocupar apenas da celebração de datas comemorativas tornando-se um agente social. Não pode se limitar em ser um "instituto congelado, fossilizado e estático, mas sim um povo peregrino, mais tendas do que templos". (HAHN, 2014, p. 160-161. Tradução nossa). Assim, ela lamenta a opção de formação de Hugo, cujo ensino médio foi concluído no ginásio apostólico de línguas antigas, onde não havia espaço para a compreensão das reivindicações femininas. Ela afirma que:

Kirche, so Hugo, abgeleitet vom griechischen "kyriake", bezeichnet das, was dem Herrn, "Kyrios", zugehört. Die romanischen Sprachen hingegen greifen auf ein anderes griechisches Wort zurück, auf "ekklesia". Ein Wort, das die Griechen benutzten und "Volksversammlung, die zur Besprechung von Staatsangelegenheiten zusammengerufen wird" bedeutet.¹²⁵

A igreja católica, segundo Ulla Hahn, constitui substancialmente a sociedade patriarcal, na qual sua protagonista está inserida. Ademais, a ideia de uma igreja, aventada por Hugo, não convence Hilla. Para ela a instituição está repleta de contradições: desde sua atuação segregária, acusada por ela, à necessidade de se manter o Vaticano, sob propriedade

¹²⁴ "Para muitos homens destinos individuais e resultados, em livros ou na realidade, são apenas matéria prima para generalizações, para observações sistemáticas. Eles olham para o cotidiano como que através de um telescópio invertido, o qual tudo distancia, até pesquisar apenas por estruturas, padrões, regras. Deste olhar, normalmente nomeado de científico, Hugo também não estava livre." HAHN, 2014, p. 160. tradução nossa.

¹²⁵ Igreja, derivado do grego "Kyriake", determina aquilo que pertence ao Senhor. As línguas latinas, ao contrário, recorrem a outra palavra grega, à "ekklesia". Uma palavra que os gregos usavam e que significa "assembleia popular, convocada para o debate de questões de Estado." HAHN, 2014, p. 161-162. Tradução nossa.

territorial da igreja. A contradição de Hugo reside, também, naquilo que ele acredita ser a proposição da igreja: expurgar a necessidade de poder do mundo. Para a protagonista, aquilo era um paradoxo. Como poderia ser esse o objetivo, dada a pompa em torno do papa, cardeais e bispos: "[...] E o papa poderia se mudar para uma moradia mais simples na cidade e escolher uma igreja mais singela do que a de São Pedro. S. Pedro tornaria-se museu, monumento de outra época, na qual a igreja detinha outro poder e o queria manter." (HAHN, 2014, p.164. Tradução nossa). A oposição entre os personagens não aponta somente para o conflito ideológico. Ela sinaliza para a motivação real desse conflito: Hilla defende, até mesmo pela contraposição etimológica das palavras gregas *ekklesia*; uma igreja voltada para o conselho em assembleia de sua comunidade, peregrina e que não segregasse seu rebanho. Perspectiva que visa uma instituição mais humilde, que se distancia também, da herança patriarcal presente na definição *kyriake*, que se volta ao senhor (*Herr*), e preserva, intrinsecamente, atributos como os monumentos que remontam à influência e riqueza de outros tempos. Já Hugo, inserido no contexto da segunda acepção, tanto na perspectiva religiosa, quanto naquela social, vislumbrava uma igreja cuja própria ordem era constituída por um teor conservador¹²⁶. A protagonista entende que, para ele, a dificuldade em enxergar seu ponto de vista se funda na experiência de seu interlocutor com a religião. Nas palavras da protagonista, para ele, ser católico significaria pertencer à elite da cidade de Colônia; em sua casa os bispos entravam e saíam. "Algum bispo já visitou a [seu próprio endereço] *Altstraße 2?*" (2014, p. 162. Tradução nossa). Enquanto Hugo pensa a igreja a partir da manutenção da sua atuação, como portadora e afirmadora da verdade perante os povos, Hilla é a favor da deposição de sua face absolutista em favor de uma atuação coletiva. A relação entre os dois personagens atravessa o restante da narrativa. Hugo substitui a presença de Bertram, irmão de Hilla, no que diz respeito à autoconscientização da protagonista. Se a relação com o irmão era marcada pela cumplicidade, estando este sempre a favor e apoiando Hilla em seus atos, decisões e reflexões. Hugo, com quem a protagonista se casa posteriormente, compõe uma posição dialética, opondo-se a ela em diversas ocasiões. O relato de Hahn perscruta os conturbados anos da década 1960, descrevendo as diversas das questões surgidas no período.

¹²⁶ "Juan José Iriarte, disse Hugo, o bispo de Reconquista na Argentina, afirma: 'Nós precisamos retirar a proclamação da mensagem cristã do alto dos nossos altares de mármore e palácios episcopais, assim como o incompreensível rebuscamento de nossas missas pontificais, com seu desfile de mitra, nas paráfrases ainda mais estranhas da nossa linguagem eclesiástica. E assim surgimos, em púrpura e ouro, diante de nosso povo, e o povo vem e se ajoelha, para beijar nosso anel [...]' HAHN, 2014, 163. Tradução nossa.

Na Alemanha Ocidental, terminado o período de reconstrução econômica, ainda nos anos de 1950, - que culmina em um momento de grande prosperidade - e, com a construção do muro de Berlim, forma-se uma sociedade que acreditava no poder político do Ocidente e no próprio crescimento do país. A geração de 1968 é aquela dos que nasceram durante a Segunda Guerra Mundial e eram jovens na década de 1960. Dentre esses jovens estavam intelectuais e trabalhadores, os quais tiveram sua autocrítica fomentada por diversos fatores, tais como pela política externa, ou pela chamada "catástrofe da formação alemã" - voltada para a noção de um país industrialmente desenvolvido -; os conflitos sociais nos países então chamados de terceiro mundo; a Guerra do Vietnã; e, não menos importante, as revoltas estudantis em todo o mundo. Fatores que contribuíram para uma crise política no fim dos anos 1960.

No âmbito cultural, e especificamente para a literatura, as consequências desses momentos são sensíveis até hoje. Autores como Günter Grass se integraram à social democracia. A separação entre arte e política, vista nos anos 1950, dissipa-se na década seguinte, marcada pelo engajamento político. A expressão mais clara e direta desse engajamento é encontrada na lírica do período. (BEUTIN, 1994, p. 608-609. Tradução nossa.)

Na literatura da Alemanha oriental, iniciava-se uma tendência crítica ao que o autor chama de *Einmauerung*, condição relacionada à construção do muro de Berlim e à política adotada na região, e todos os textos tinham sua fundamentação nesse sentido. Qualquer tentativa de se olhar para além do muro era reprimida, deixando marcas em toda a população, sobretudo entre os intelectuais. Gradativamente, mais textos não eram publicados e menos peças teatrais apresentadas. Assim, em consequência da construção do muro, a produção cênica e literária da República Democrática Alemã é gradativamente transferida para o vizinho ocidental.

Em 1965, a campanha contra tendências intelectuais, as quais questionam o sistema socialista, atinge seu ápice. Em dezembro desse ano, um tribunal proíbe a produção literária e cinematográfica dos movimentos modernista, ceticista, anarquista, niilista, liberais e pornográfico, tendo como consequência a expulsão de diversos autores. (BEUTIN, 1994, p. 534-535).

Era o início do que o personagem Hugo denomina como "Literatura proletária - uma literatura que quer intervir diretamente nos acontecimentos cotidianos. Assim, a la Brecht". Hilla se mostra, a princípio, descrente desse movimento, mas concorda com ele, afirmando

que, a partir de tal movimento, poderia-se mudar os rumos da literatura como um todo. Tal movimento se referia a uma literatura escrita pela própria classe operária, ou por aqueles que desejavam transformar a realidade, não apenas no papel. (HAHN, 2014, p. 182) O relato da personagem central passar a descrever as manifestações ocorridas neste período, aquelas contrárias ao desenvolvimento de armas nucleares e à guerra do Vietnã, conforme segue:

"Vorbei an grau verwaschenen Häusern ging es, bröckelnder Putz, die Gardinen hinter den Scheiben gelb von Tabakqualm. Verloren zwischen schwarzen Fahnen ein rotes Transparent: 'Amis raus aus Vietnam'. Akustisch verstärkt von einer Gruppe junger Männer in Kampfanzügen aus US-beständen: 'A-mis raus aus Vi-et-nam.'¹²⁷

Hilla se insere nos movimentos estudantis, pautados por forte influência pacifista. Na data de morte de Konrad Adenauer¹²⁸, a vinte e cinco de abril de 1967, a cidade de Colônia demonstra seu pesar com a morte de seu ex-prefeito, relacionando-a com a guerra do Vietnã. Sentia-se a cidade inquieta, cartazes se manifestavam contra a guerra e mesmo taxistas participavam da passeata contra o conflito. Durante a missa fúnebre de Adenauer, na estação central da cidade, foram lançados balões coloridos. Um deles continha a inscrição: "Johnson assassino, aqui orar, lá bombardear" - em referência ao presidente estadunidense Lyndon Johnson. Ato que foi reprimido com tiros a esses balões. Segundo a protagonista, a notícia, no dia seguinte, "era recebida com alívio pelos leitores mais velhos" do diário *Kölner Stadt-Anzeiger*. (HAHN, 2014, p. 229. Tradução nossa). No dia seguinte, no jornal *Bild*, lia-se a manchete pela qual todos se agitavam nas estações do bonde: "Manifestar, SIM, confusão, NÃO", em referência à morte do jovem Benno Ohnesorg, durante uma manifestação na cidade de Berlim. Hilla se questionava acerca da tolerância da democracia instituída no país naquele período. No relato do periódico, denuncia-se que arruaceiros atacaram durante a manifestação, passando-se por manifestantes, de acordo com a seguinte passagem:

Ihnen genügt der Krawall nicht mehr: Sie müssen Blut sehen. Sie schwenken rote Fahnen, und sie meine rote Fahnen. Hier hören der Spaß und der Kompromiss und die demokratische Toleranz auf. Wir haben etwas gegen

¹²⁷ "Passavam por casas encardidas de cinza, pintura rachada, as cortinas atrás das janelas amarelas de fumaça de tabaco. Perdida entre bandeiras pretas, uma vermelha transparente: "Amis [americanos] fora do Vietnã". Reforçado acusticamente por um grupo de rapazes jovens em fardas vindas dos Estados Unidos: "Amis fora do Vi-et-nã." HAHN, 2014, p.187. Tradução nossa.

¹²⁸ Ex-primeiro ministro alemão, de 1949 a 1963, e ex-prefeito da cidade de Colônia, entre 1917 a 1933.

SA-Methoden. Die Deutschen wollen keine braune und keine rote SA¹²⁹. Sie wollen keine Schlägerkolonnen, sondern Frieden. Wer bei uns demonstrieren will, der soll es friedlich tun. Und wer nicht friedlich demonstrieren kann, der gehört ins Gefängnis.¹³⁰

Hilla encontra em Hugo seu alento, alguém para dissipar, mesmo que não totalmente, aquilo que sentia sobre a morte do estudante de vinte e seis anos. A descrição minuciosa do corpo, feita por Hahn, corresponde ao tamanho da dor da personagem. "até mesmo o ministro das relações exteriores, Willy-Brandt, encontrara palavras para o luto." (HAHN, 2014, p. 233. Tradução nossa) A maioria dos políticos, contudo, não se referiu a nomes mas, sim, "aos estudantes".¹³¹ Estes entrariam em greve pela morte de Ohnesorg, em diversas parte do país. Em Colônia seis mil universitários se acumularam na universidade de Neumarkt. Em junho de 1967, o *Kölner Stadt-Anzeiger* publica um artigo pelo luto do estudante assassinado e ainda "pelo destino dos direitos civis de Berlim". O texto factual, inscrito abreviadamente na narrativa de Hahn, faz uma longa reflexão acerca das manifestações e, sobretudo, do significado - amplificado - da morte do estudante. Conclama todas escolas e universidades para dividir o luto. Segundo o jornal, toda sociedade industrial aparentemente necessita de um objeto de ódio. "Wir haben in Deutschland keine Neger, und in unsere Mitte weilen jetzt nicht mehr diejenigen, die uns in Deutschland einmal als Hassobjekte dienten. Sie könnten jetzt leicht in die Situation geraten, zu solchen Hassobjekten zu werden."¹³²

O país passava por um momento de reorganização social e os direitos dos cidadãos estavam ameaçados. Ulla Hahn se desvia brevemente e, em corte na narrativa, Hilla retorna à sua terra natal para definir seu relacionamento com Hugo. Já casados, Hilla tem outra percepção do lugar de suas memórias de outrora. Ela reconhece o endereço *Altstraße 2* como seu lar, e os campos as margens do Reno, que guardavam suas memórias, são saudados por

¹²⁹ A SA [Sturmabteilung] era uma organização paramilitar que remonta ao período nazista e à SS de Hitler. <http://www.zeit.de/1989/49/hitlers-braune-bataillone>

¹³⁰"A eles não bastava mais a confusão: Eles precisavam ver sangue. Eles agitavam bandeiras vermelhas. e ela [Hilla] minha bandeira vermelha. Aqui acabam a brincadeira e o compromisso e a tolerância democrática. Nós somos contra métodos da SA. Os alemães não querem SA vermelha ou marrom. Eles não querem colunas de briga mas, sim, paz. Quem quiser manifestar junto a nós, deve fazê-lo pacificamente. E quem não conseguir manifestar pacificamente, deve ser preso." HAHN, 2014, p. 230. Tradução nossa.

¹³¹ "Aquilo que Adorno provoca à observação 'os estudantes, assim, assumiram um pouco o papel dos judeus; não seriam considerados como indivíduos, seriam, muito mais, um grupo previamente culpado.'" ADORNO apud HAHN, 2014, p. 233. Tradução nossa.

¹³² Nós não temos, na Alemanha, negros, e em nosso meio não residem agora aqueles, os quais uma vez, na Alemanha nos serviram de objeto de ódio. Vocês poderiam, agora, tranquilamente prever a situação de se tornarem tais objetos de ódio. HAHN, 2014, p. 238) Tradução nossa.

ela, no desejo de um recomeço ao lado de Hugo. Diferentemente de Godehard, Hugo deveria conhecer o seu "fundamento essencial" [*Urgrund*], no qual se passaram sua infância e juventude, "[...] sozusagen zuerst die Bühne, dann die Akteure. Meine Landschaft, in die ich hineingeboren war. Kohl-, Ruben- und Porreefelder, die Auen, Pappeln und Weiden, die Großvaterweide, Den Rhein."¹³³

Em seu retorno a Colônia, a atmosfera politizada retornava aos diálogos do casal. Hilla se comprazia da visita a Dondorf, naquilo que afirmava ser em tal momento necessário, pois as boas recordações de sua terra natal seriam úteis nos dias que se aproximavam. O oeste alemão, segundo Hahn, era dominado por um pretense ideal de democracia.

Na cidade de Bonn, capital da Alemanha Ocidental, aconteciam manifestações a favor de um "estado de sítio, para a consolidação da democracia e do desarmamento". As populações de Frankfurt, Munique, Göttingen, Hamburgo, Berlim e Freiburg eram convocadas a marcharem até a capital, em apoio à manifestação. As leis que regiam o estado de sítio, contudo, não eram bem aceitas por Hilla, que se junta, "lado a lado" (2014, p. 504) a autores como Heinrich Böll, Dieter Wellershoff e Jürgen Becker, os quais desejam participar da promulgação de tais leis. Segundo o relato da protagonista, Wellershoff tenta esclarecer o que significava tais leis. "Die Notstandsgesetzgebung sei das sich bewaffnende schlechte Gewissen, ein Symptom der Angst vor den eigenen Versäumnissen, vor der Rückkehr der versäumten Realität"¹³⁴. O movimento em favor do desarmamento e democracia contava, também, com vários setores da sociedade de Bonn: intelectuais, humanistas, altos funcionários públicos se reuniam. A União Jovem da cidade bradava "agitação, provocação, revolução", lema que seria espalhado nas ruas, no dia seguinte à chegada de Hilla à cidade. O grupo ao qual ela pertencia respondia com os dizeres em inglês: "No, no, Notstand [estado de sítio] no". Os representantes do seu grupo afirmavam que aqueles que a eles se opunham não deveriam ser tratados como inimigos mas, sim, como um grupo que possuía uma "consciência manipulada". Um senhor a favor das novas leis, as defende [em dialeto *Kölsch*], ao ser questionado por Hilla sobre a necessidade do estado de sítio: "Dat braucht man, für den

¹³³ [...] por assim dizer, primeiramente o palco, depois os atores. Minha paisagem, na qual eu nasci. Campos de repolho, nabo e alho-poró. Os prados, álamos e pastos. Os pastos do avô. O Reno. HAHN, 2014, p. 273. Tradução nossa

¹³⁴ A legislação do estado de sítio seria o mal conhecimento se armando, um sintoma do medo diante da própria omissão, diante do retorno da realidade omissa. HAHN, 2014, p. 503. Tradução nossa.

Notfall eben, damit dat dat dann alles klappt, die Versorjung. Strom, Wasser, Lebensmittelkarten, un all dat [...]"¹³⁵. Em sua apresentação da linguagem, Hahn opõe a opinião apresentada acima a de uma dona de casa, a qual faz uso do alemão padrão: "die Gesetze sind, objektiv gesehen, die konsequente Weiterführung des Klassenkampfes von oben, sie bezeichnen den Übergang zur faschistischen Diktatur."¹³⁶ O dialeto corresponde à voz daquele cidadão cuja opinião se baseia em suas necessidades privadas básicas sujeitas ao estado. Já o alemão normativo define uma opinião na qual prevalece um olhar distanciado da situação como um todo, denotando maior esclarecimento acerca dos acontecimentos. No *Hofgarten*, em Bonn, começava a palestra da qual participariam o poeta Erich Fried, Heinrich Böll, os políticos Christoph Ehmann e K.D. Wolff e a professora Klara Faßbinder, integrante da DFU, União Alemã da Paz. Em sua fala, Böll destaca:

[...] Dort, wo der Staat gewesen sein, könnte oder sein sollte, erblicke ich nur einige verlaufende Reste von Macht, und diese offenbar kostbaren Rudimente von Fäulnis werden mit rattenhafter Wut verteidigt. Schweigen wir also vom Staat, bis er sich wieder blicken lässt. In diesem Augenblick von ihm zu sprechen, wäre Leichenfledderei oder Nekrophilie.¹³⁷

Böll observa que o controle do Estado, dada a fragmentação deste, dada a presença dos resquícios nazistas, proporcionariam a defesa do mesmo por parte de uma população ressentida com a situação, isto é, o fim catastrófico para os alemães da Segunda Guerra Mundial, que produziu tal cenário. O anseio pelo controle estatal mais acentuado reflete não somente as perdas da sociedade no período do conflito e após o seu fim mas, também, como bem explica Wellersdorf - citado anteriormente -, pelo medo de confrontar a própria realidade omissa.

Ulla Hahn encerra a inserção política em seu relato com a greve dos estudantes e professores em Colônia, ainda contra as leis do estado de sítio, e o texto distribuído nas ruas por Hilla, de autoria de Wolfgang Borchert, conclamando operários e mães para que estes se

¹³⁵ "Necessita-se disso, para a emergência também, para que isso depois tudo funcione, o abastecimento, energia, água, cartão de alimentação, e tudo isso [...]" HAHN, 2014, p. 508. Tradução nossa.

¹³⁶ "As leis são, vistas objetivamente, a consequente continuação da luta de classes de cima; elas definem a transição para a ditadura fascista." HAHN, 2014, p. 508. Tradução nossa.

¹³⁷ "Lá onde o Estado esteve, poderia ou deveria estar, eu via apenas alguns restos perdidos de poder, e estes rudimentos evidentemente caros de deterioração serão defendidos com uma raiva barulhenta. O Estado nos silencia, até que ele se deixe olhar novamente. Falar dele, neste momento, seria um latrocínio ou necrofilia" HAHN, 2014, p. 512. Tradução nossa.

juntassem à greve:

Du. Mann an der Maschine und Mann in der Werkstatt. Wenn sie dir morgen befehlen, du sollst keine Wasserrohre und keine Kochtöpfe mehr machen - sondern Stahlhelme und Maschinengewehre, dann gibt es nur eins:

Sag NEIN!

Du. Mädchen hinterm Ladentisch und Mädchen im Büro. Wenn sie dir morgen befehlen, du sollst Granaten füllen und Zielfernrohre für Scharfschützen montieren, dann gibt es nur eins:

Sag NEIN!...

Du. Mutter in der Normandie und Mutter in der Ukraine, du, Mutter...in Hamburg, in Köln und Kairo und Oslo - Mütter in allen Erdteilen, Mütter in der Welt, wenn sie morgen befehlen, ihr sollt Kinder gebären, Krankenschwestern für Kriegslazarette und neue Soldaten für neue Schlachten,

Mütter in der Welt, dann gibt es nur eins:

Sagt NEIN! Mütter sagt NEIN!¹³⁸

A composição de Hilla, aponta para o protótipo goethiano do Romance de Formação. Como na fundamentação de György Lukács, que diferencia o gênero do romance da epopeia, propondo que o romance seria a epopeia que representa uma época.¹³⁹ Hahn finaliza o processo de conscientização da personagem, descrevendo a vivência desta - ou a sua própria, como por várias vezes anuncia em seu texto - nos movimentados anos de 1960 na Alemanha. A protagonista, assim como no protótipo goethiano, ao fim de sua narrativa, se faz presente na sociedade a partir de sua essência construtiva e não mais como o “indivíduo problemático” explicado por Dilthey. Ainda segundo Lukács, o conflito, o qual opõe interioridade - expressa, por um lado, pela elevação da alma e, por outro, pelo idealismo presente no personagem - e exterioridade - que expõe o amadurecimento do personagem, que se aparta de seus isolamentos, constituindo um elemento de transformação -, é resolvido pela inserção de Hilla nas manifestações descritas acima. A separação entre vida e sentido é superada através da coincidência entre ambos e sua transcendência vivenciada. Tal premissa - sugerida na junção entre a poesia épica e romance - exposta por Lukács a partir da proposta de Dante Alighieri,

¹³⁸ "Você. Homem à máquina e homem na oficina. Amanhã, quando lhe derem ordens, você não deve mais fazer painéis e tubos de água - mas sim elmos de aço e metralhadoras, então apenas:/ Diga NÃO!/ Você. Menina atrás do balcão de loja e menina no escritório. Amanhã, quando lhe derem ordens, você deve encher granadas e montar a mira telescópica para o franco-atirador, então apenas:/ Diga NÃO!.../ Você. Mãe na Normandie e mãe na Ucrânia, você, mãe...em Hamburgo, em Colônia e Cairo e Oslo - Mães em todas as partes da Terra, Mãe no mundo, amanhã quando lhe derem ordens, vocês devem dar luz a filhos, enfermeiras para hospitais de guerra e novos soldados para novas batalhas,/ Mães no mundo, então apenas:/ Digam NÃO! Mães digam NÃO!" HAHN, 2014, p. 521. Tradução nossa.

¹³⁹ LUKÁCS, 1920, p. 44.

para a sua *Divina comédia*, serve a esta pesquisa, ao refletir, em seu cerne, o momento relatado por Hahn: prevê que a elevação social do herói implica em sua contribuição para a comunidade, sendo a vivência de Hilla determinável por aquilo que Lukács afirma ser a “unidade simbólica do destino humano”¹⁴⁰.

Neste último momento, a autora analisa o momento do país, observando a forte divisão da população causada pela legislação que entraria em vigor em vinte oito de junho de 1968 (HAHN, 2014, 526). Como bem observa, na fala da dona de casa, as novas leis representavam a luta de classes naquele período.

3.4 "Op hühdüsch" - o uso do dialeto por Ulla Hahn.

A escrita política deleuziana

O elemento textual que se expande por toda narrativa de Hilla, e deve ser compreendido como o seu conflito inicial – aquele em que dispara a problemática dos romances aqui analisados, é a oposição entre o dialeto utilizado na região do rio Reno, Colônia e Dondorf e o alemão padrão. A personagem, em suas descrições, sempre opta por associar o dialeto à opressão de sua localidade natal, família e, por vezes, amigos. O alemão, por sua vez, significa a procura pelo conhecimento e a distopia do mundo encerrado em diversas formas de limitação. Como na cena em que são opostas opiniões sobre a regulamentação de um estado de emergência, a língua normativa pertence àquela opinião mais racional.

Oposição à parte, a construção dos romances é estruturada, também, pela apresentação inexorável do dialeto *Rheinisch*. Ao fazê-lo, Hahn representa a desterritorialização baseada na linguagem, vivenciada pela personagem. Gilles Deleuze, no texto “A linguagem. - O político. - o coletivo” analisa a noção de desterritorialização aplicada a Franz Kafka, cuja perspectiva abrange, em alguns aspectos, aquela encontrada nos textos aqui analisados. Para o autor seria possível constituir a “literatura menor” (DELEUZE E GUATTARI, 2014, p. 35) a partir de

¹⁴⁰ LUKÁCS, 1920, p. 61. Tradução nossa.

três características: a primeira, que determina a desterritorialização da escrita, sinaliza para a “impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura”. Em Kafka, a utilização da língua alemã padrão somente em âmbito burocrático, na República Checa, faz com que esta se afaste da população, recebendo, inclusive, o apelido de “língua de papel” (DELEUZE E GUATTARI, 2014, p. 36). No texto de Hahn, o uso da língua normativa provoca tensão entre a protagonista e seus familiares. Significava o distanciamento de Hilla, inicialmente das fronteiras tradicionalistas e, posteriormente, da própria vila, na qual passara a infância.¹⁴¹

Aqui, é necessária a ressalva devido à presença do avô de Hilla, que primeiro lhe introduz a noção de fantasia, de narração. No contato com o avô constrói-se um *locus* específico e ameno, definido pelo contato com o rio Reno e seus entornos. Tal construção estabelece, paradoxalmente, um ambiente de forte apelo afetivo, cuja memória faria um contraponto aos anseios de formação e ao processo de conscientização da personagem. Yujung Seo explica que, em seus momentos juntos, neta e avô conseguiam contar infinitamente diversas histórias. O avô, que lhe ensina a palavra “livro e, posteriormente lhe introduz a metáfora relacionada aos seixos encontrados no leito do Reno. As pedras *Wutstein* e *Buschstein*¹⁴² preenchem a função psicológica da literatura como descarga da raiva da protagonista - devido aos constantes conflitos com a família, ainda no princípio da narrativa-, e como válvula de escape para os sentimentos negativos, sendo esta última função desempenhada pela pedra que representava o livro. Hilla traz a *Buchstein* consigo por toda a vida, como instrumento em memória do avô. A crença deste pela capacidade da fantasia se torna presente, por conseguinte, na crença da neta pela linguagem: “[...] wer Booschsteen läse

¹⁴¹ Jürgen Hein: "Ist Dialektliteratur Literatur? Zur literarischen Qualität der Dialektdichtung" [É a literatura de dialeto, literatura? Sobre a qualidade literária da escrita com dialeto] In: KLEIN, Armin. *Dichten im Dialekt* [Escrita em dialeto]. Marburg: Jonas Verlag. 1985, p. 29-53 apud FOCKEL. 2014, p. 140. Aqui, Hein problematiza a relação entre literatura e literatura oral e tenta - no contexto da língua padrão - estabelecer características da literatura dialetal: "O dialeto é uma marca dos baixos", ele reforça a denotação social. Contudo, o dialeto pode enunciar também o idílico, algo relacionado à terra natal; pode indicar algo folclórico ou potencialmente emocional e relacionado ao temperamento. Mais remotamente o dialeto serve para a supressão de situações críticas [...], como refúgio, como língua da infância (perdida), ou ainda como uma reação agressiva e espontânea" HEIN. 36-37). No exemplo do romance de Ulla Hahn, o dialeto se mostra por um lado como o refúgio e, por outro, como aquilo que provoca a estratégia escapista: o "Aus-dem-Dialekt-Fliehen" [o fugir do dialeto] torna-se o desejo de Hildegard Palm.

¹⁴² Pedra-raiva e livro-pedra. tradução nossa. SEO, 2006, p. 216.

kann, [...] dā kann alles vesrtonn”¹⁴³

Na concepção deleuziana, o ambiente familiar demonstrado acima, nomeado de “caso individual”, inserido em sua segunda caracterização da literatura menor - e que se diferencia nas “grandes” literaturas - é marcado por seu fundamento político. Tal caso, delimitado por um espaço diminuído, transforma o indivíduo em um instrumento político, ampliando-o e tornando-o indispensável, à medida em que outro polo, outra história se engendre naquela desse indivíduo. O fluxo de pensamento descrito em diversos pontos da narrativa, podendo ser exemplificado pela discussão de Hilla com Hugo acerca de seus pontos de vista sobre a religião católica, demonstra o constante viés politizado imposto à narrativa. A compreensão do mundo pela personagem se dá, outrossim, por sua constante contraposição dessa compreensão com a realidade em Dondorf. (DELEUZE E GUATTARI, 2014, p. 36).

A última caracterização define a imposição do valor coletivo à literatura menor. O dado coletivo latente à escrita em dialeto, isto é, da representação de um grupo a partir de sua linguagem, na narrativa de Ulla Hahn, é determinante para aquilo que Deleuze afirma:

[...] o que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, mesmo que os outros não estejam de acordo. [...] é a literatura que se encontra positivamente deste papel e desta função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, malgrado o ceticismo; e se o escritor está à margem ou apartado de sua comunidade frágil, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (DELEUZE E GUATTARI, 2014, p. 37)

A escrita que emerge do texto de Ulla Hahn, portanto, não é aquela que se inscreve na língua normativa. É, outrossim, aquela que, não somente pelo distanciamento temporal - observando-se que sua narrativa remonta à sua infância - mas, também, pelo objetivo de expor aquilo que lhe é comum e que lhe remete à ideia de “coletivo”, do mesmo modo que a de Kafka: na recusa à sua admiração a Goethe – que, por sua vez, negou a literatura regional, como visto no ponto sobre o “Sanculottismo literário” desta pesquisa - em favor da

¹⁴³ "Quem consegue ler pedra-livro, consegue entender tudo." HAHN, 2001, p. 224. Tradução nossa.

“inumerável multidão dos heróis de (seu) povo”¹⁴⁴. A escrita em dialeto funde o sujeito em sua comunidade. Funde a autora a ela. Segundo Deleuze, é necessário “achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE E GUATTARI, 2014, p.39).

A presença do dialeto na escrita de Ulla Hahn

Mesmo sendo a narração da personagem central feita na língua vernácula alemã, a interlocução das personagens acontece no dialeto *Kölsch*. Ulla Hahn, no sentido de reforçar a presença da língua falada e colaborar na compreensão, insere, anexado, um léxico do “Dondorfer Platt”, assim como notas de rodapé esclarecem algumas expressões mais longas dos personagens. Durante a narrativa, Hilla - que nos primeiros dois volumes é a única narradora, enquanto no último, a própria autora se interpõe como tal - funde a necessidade de uma tradução e intervém como tal, na sua própria narração. Para Henrik Fockel, apenas no caso das palavras *Wutstein* e *Buchstein*, Hahn não esclarece seus significados, deixando todas as outras palavras inscritas no dialeto, anotadas no léxico. Aquelas palavras que não tem seu significado apresentado, são facilmente entendidas dado os respectivos contextos. (FOCKEL, 2014, p. 139). Hahn também escreve as palavras advindas do dialeto, alterando sua ortografia no intento de descrever a fonética presente. Assim, ao se referir à palavra *Mund* ela usa *Mungk*, por exemplo. Com isso, ela consegue de forma bem compreensível, ordenar o dialeto no corpo do texto como língua falada. Desse modo ela insere os romances, aqui analisados, na categoria de romance regional, ou sua escrita no âmbito da escrita falada. Para Fockel isso implica não somente a ambientação de seus personagens mas, também, a definição do grupo sociocultural.

Hahn não utiliza o dialeto não apenas como característica da população de Dondorf, o que poderia ter uma conotação pejorativa. O desejo de dominar a língua padrão é exclusivo de sua protagonista. Seus romances transformam a escrita em dialeto em uma literatura com linguagem normativa, ao elevar tal escrita por seu fundamento crítico.

¹⁴⁴ KAFKA, 1989, p. 139 apud DELEUZE E GUATTARI, 2014, p. 38

A percepção da língua para Hilla se encontra claramente no contato com a leitura mas, nos anos de sua infância, a percepção dos sons contribuem para a construção do mundo fantasioso tão valorizado por seu avô. Tal percepção ocorria imersa no ambiente idílico às margens do Reno, conforme segue:

[...] fuhr ich meine Ohren in die Landschaft hinaus, näherte mich dem Erdboden, den zirpenden Grillen, ein betäubender Lärm, suchte nach stillen Fleckchen im Gras, hörte das beharrliche Trommeln seiner Wurzeln, das Zischen millionenfacher grüner Zungen, hörte die Käfer fressen, ein kleines Knacken, winziges Knistern, [...] Langsam zog ich die Ohren dann wieder näher, durch Pappeln, Schilf und Gräser, bis ich tief in mir das Rauschen meines Blutes vernahm, den Herzschlag in meiner Brust. Der Großvater schnarte¹⁴⁵

A descrição acima, minuciosamente, enuncia o mundo à protagonista. Seus ouvidos são como uma antena ou telescópio que reconhecem, exploram o mundo, enquanto ela permanece quieta, deitada. A interrupção da descrição pelo ronco do avô, ao contrário de perturbar a composição imagética, reafirma a sensação de confiança dedicada ao local. Hahn usa apenas poucas impressões visuais, como no exemplo sinestésico “quieto azul do céu”, mas dá às imagens fortes atributos acústicos, os quais são reforçados especialmente porque predispõe de aliteração e se movem, portanto, também sobre o plano formal. O sentido dessa aplicação formal está na compreensão de que tais atributos acústicos externos são percebidos como algo interior pela personagem.

A fascinação que a língua padrão desperta está no encontro da personagem com aquilo que representa um mundo além daquele que ela conhecia, e, evidenciando novos caminhos e possibilidades, explicitando seu lado provinciano, a própria situação social (os quais não oferecem chances de ascensão) mas, sobretudo, simbolizando poder se afastar de seu pai, este que lhe obriga a usar o dialeto. Assim Hilla separa os momentos em que usa o dialeto e o alemão padrão. Em casa, com a família e na escola com os colegas, respectivamente. Seu

¹⁴⁵ "[...] saí com meus ouvidos pela paisagem, me aproximei da terra, dos grilos que cantavam, um barulho ensurdecedor, procurei por manchinhas quietas na grama, ouvi o constante retumbar de suas raízes, o sussurro dos milhões de ramos de línguas verdes. Ouvi os besouros mastigarem, um pequeno estalo, um crepitar mínimo [...] vagorosamente eu aproximei de novo os ouvidos, através dos álamos, cana, e gramíneas, até eu sentir profundamente em mim, o som do meu sangue, a pulsação no meu peito. O avô roncava." HAHN, 2001, p. 10. Tradução nossa.

contato com o mundo exterior é modificado, no tocante ao incremento de suas habilidades sociais, a partir de tal separação. Em casa ela é chamada de “Heldejaad”, suprimindo-se o correto Hildegard. Em seu cotidiano, na escola, o diminutivo “Hilla” - algo percebido por seus familiares como um desrespeito ao catolicismo tão vinculado à família. O uso normativo da língua, assim como o refinamento de seus atos - como o manuseio dos talheres à mesa - recebe uma reação negativa por parte de seus pais e de sua avó. A protagonista limita o alemão padrão ao papel, isto é, ao seu desejo de aprendê-lo em uma coleção de palavras e expressões anotadas. Enquanto em público ela se sente livre, em casa percebe que isso seria algo impossível. Fockel explica que o “*Kölsche*” torna-se aqui o próprio elemento identificador do pensamento e trato interpessoal, como medida da formação de uma pessoa, conforme observa a seguir:

[...] So verläuft aber nun hörbar durch das Dorf und mitten durch Familien die alte Lautverschiebungsgrenze zwischen dem Niederdeutschen und dem Hochdeutschen und markiert eine Kultur- und Klassengrenze. Bei Hillas Vater, dem ungelerten Arbeiter, entlädt sich das Unterlegenheitsgefühl in Hassausbrüchen gegen das Hochdeutsch und den Lese- und Bildungshunger der Tochter. Großmutter und Mutter wittern im Wissendrang Gebildetendünkel und den drohenden Abfall von der Kirche. Es ist aber nicht nur des Vaters Hass auf das Hochdeutsch, sondern eben auch ein gewisser Arbeiterstolz, durch den er das nunmehr vornehme Hantieren mit Messer und Gabel Hildegards kritisch beäugt. So wird anschließend nicht nur Gabeln aus der Hand gerissen und zertreten, sondern die innerfamiliäre Konfrontation eskaliert, als Hildegard das Wort “Engelshaar” in ihrer Buchstabensuppe zu formen versucht; daraufhin stößt der Vater ihr Gesicht in die Suppe und verbrüht es, so dass lebenslange rote Flecken bleiben.¹⁴⁶

¹⁴⁶ "Assim, contudo, percorre agora audível pela vila e pelo cerne familiar, o antigo limite de transição fonética entre o baixo alemão e o alto alemão, demarcando uma fronteira cultural e de classe. Sobre o pai, operário sem formação, é descarregado um sentimento de inferioridade em surtos de ódio contra o alto alemão e o apetite por leitura e formação da filha. Avó e mãe condenam a arrogância cultural incutida no anseio por conhecimento e a ameaçadora rejeição da igreja. Não é, porém, apenas o ódio do pai pelo alto alemão mas, precisamente também, um certo orgulho proletário, o olhar crítico ao manuseio de garfo e faca de Hildegard, dali em diante. Assim, consequentemente, não são apenas garfos e facas arrancados da mão e pisoteados, mas, também, a confrontação no interior da família aumenta, quando Hildegard tenta formar a palavra “cabelo de anjo” na sua sopa de letras; em consequência disso o pai empurra seu rosto na sopa e o queima, de tal modo que manchas vermelhas permanecem para sempre. (FOCKEL, 2014, p. 147. Tradução nossa). Na narrativa, Hilla afirma ter se habituado a falar em uma mistura indefinida entre Kölsch e alemão padrão, com seus pais, parentes e vizinhos: o dialeto, para as conversas sem importância; o alemão padrão, para algo mais importante e alemão padrão “puro” para as réplicas. HAHN, 2001, p. 206

No entanto existe a ressalva que desloca o dialeto da completa rejeição da personagem. Estão presentes em situações nas quais ele retoma seu valor de confiança - como aquele personificado na figura do avô -, relacionados à fala nativa e caseira da região do Reno, as quais se inserem como pano de fundo. Quando Hilla passa a trabalhar numa fábrica de pílulas, onde o alemão fora modificado pelos estrangeiros que ali trabalham, a personagem perde sua orientação, voltada para a linguagem mais ortodoxa. Neste ponto o dialeto é valorizado por ela pois, naquele local, a linguagem lhe soava como “reconfortante” e “encorajadora” (HAHN, 2001, p. 281. Tradução nossa). Torna-se claro que sua língua materna se apresentava intrinsecamente, mesmo em sua fuga para a normativa.

A necessidade da personagem de escrever com um viés literário que, até o momento de sua infância e juventude, era entendida como uma escrita que remetesse à fantasia e, ao mesmo tempo de se relacionar de modo autônomo com a língua é canalizada em um processo em que ela passa a externar a “verborgene Wort” [palavra oculta]: “Den Körper verlängern in der Schrift; sein Innerstes nach außen kehren. Gedanken sichtbar machen. Mich sichtbar machen.”¹⁴⁷ Suas percepções auditivas e escritas, visualmente descritivas, não são tratadas diferenciadamente, pois ela se atenta até mesmo aos sons provocados pelo lápis ao riscar o papel. Tornam-se importantes as suas relações de interiorização e exteriorização dessa percepção em conjunto com a escrita, executadas em expressões poéticas, lúdicas e estéticas. A necessidade inicial de se distanciar do dialeto se esmaece atrás do conflito diário com a língua burocrática que ela utiliza na segunda fábrica (de pisos laminados), na qual ela trabalha: “Die Fabrikwörter bekamen die Überhand. Soviel schlimmer waren sie als das Platt der Eltern, der Leute im Dorf. Sie waren fehlerlos, sachlich, nützlich und begannen, mich von meinen Büchern abzudrängen.”¹⁴⁸ Hilla estava empenhada a suprimir a fonética dialetal, para escapar das limitações impostas a si dentro da casa dos pais. Porém, seu contato com a língua falada na fábrica, cuja aparência remete à produção industrial, torna-se repulsiva. Tal cenário dispara um conflito na personagem, a qual procura entender o seu lugar como falante da

¹⁴⁷ "Prolongar o corpo na escrita; varrer seu interior mais profundo para fora. Fazer os pensamentos visíveis. Me fazer visível." HAHN, 2001, p. 514. Tradução nossa.

¹⁴⁸ "As palavras na fábrica receberam o excesso. Elas eram muito piores do que o dialeto dos pais, das pessoas na vila. Elas não tinham erros, pragmáticas, úteis, e começaram a me indispor com meus livros" HAHN, 2001, p. 540. Tradução nossa.

língua: “Ich diene der Gegenmacht, der Gegenwelt, Geschäftswelt.”¹⁴⁹ A euforia inicial de se libertar do dialeto, retrocede à desilusão incidente na perda do estímulo poético, quando a língua padrão é automatizada.

¹⁴⁹ "Eu servia à força reacionária, a um mundo oposto, ao mundo do negócio." HAHN, 2001, p. 541. Tradução nossa.

“Los geht’s”: considerações Finais

Na composição da presente investigação optou-se pela análise comparativa, nada mais coerente ao tema fundamental da mesma - o gênero do romance, mais especificamente, o *Bildungsroman* ou romance de formação. A escrita romanesca de Ulla Hahn revela sua dedicação à escrita inserida no gênero, em sua forma, conteúdo e história. Seu material narrativo corresponde àquele que inscreve o romance no cânone literário: apresenta o herói e seu amadurecimento, atingido através de uma constante superação de conflitos internos e externos.

Nesse intuito, Hahn apresenta sua heroína - Hildegard Palm e seu anseio pela formação. A autora, em uma ecfraze do mundo e do tempo de sua juventude, revela o teor autobiográfico dos três volumes. A relação inicial com o avô marca toda a narrativa. Ela constrói o primeiro fundamento, sobre o qual Hilla refletiria acerca da narração falada em oposição àquela escrita. Ela descobriria a leitura através do que o avô lhe apresentaria como “*Wutstein*”, a qual deveria ser superada e a “*Buchstein*”, a qual representa o livro e a leitura - a serem explorados e admirados. Compreenderia que a fantasia poderia lhe proporcionar a fuga do ambiente tão conflituoso na esfera familiar, pautado pelo relacionamento ríspido com o pai e a consciência religiosa conservadora de sua mãe e avó. Esse é o cenário no qual inicia-se o problema dos textos aqui analisados. O distanciamento desse problema não acontece no espaço físico, mas na percepção paradoxal definida pela busca por conhecimento e formação em contradição ao reconhecimento do local idílico às margens do Reno junto ao avô; o entendimento da experiência sinestésica de seus encontros como elemento construtor de sua identidade e que marcaria sua escrita a partir do uso da linguagem da região. O espaço, onde a narrativa se insere é configurado pela língua ou, ainda, pelo confronto entre sua identidade intrínseca e profunda e o estudo da língua vernácula. Tal confronto não exclui seus pólos: ao contrário, estes estão presentes na composição da protagonista. Para Luis Alberto Brandão:

[...] se se deseja fazer jus à complexidade da experiência proporcionada pela literatura, é imprescindível que se rompa com o próprio sistema de oposições, e se conceba uma relação que incorpore - ao par comumente convocado para a equação que tenta descrever o funcionamento do “mecanismo” literário - uma terceira notação, cuja presença redefine o papel dos outros dois termos. Esse terceiro ingrediente é o imaginário. (BRANDÃO, 2013, p. 33)

A história, portanto, possui sua ambientação inicial no espaço físico descrito nos “campos do avô” em confluência com o desgaste provocado pelo conservadorismo familiar, representado pelo dialeto pela busca do conhecimento e por um desejo escapista, representado pelo alemão normativo.

A representação fonética do dialeto *Rheinisch*, isto é, o uso escrito da língua falada, constitui o fio condutor de toda a narrativa. Ainda, toda a reflexão sobre os diversos temas abordados na longa trajetória do amadurecimento da personagem é produzida a partir de um contexto linguístico, ou naquele pertencente à análise dos discursos latentes. Hahn propõe a imersão do leitor no dialeto, o que retarda a leitura dos romances, tornando-a sinuosa e por vezes incompreensível. A alternância entre as duas linguagens cria um indício relacionado à vivência da protagonista a partir da estrutura formal do texto, e não somente na narração de seu conteúdo. A língua falada, assim, simboliza a dificuldade de se relacionar com família, a percepção de Hilla como mulher e o conflito de classes, vivido nos âmbitos privado público pela personagem, os quais, posteriormente são representados em sua relação com Hugo e nos movimentos sociais dos anos de 1960. O contraponto linguístico se insere sempre como revelador dos espaços habitados pela protagonista, dada a sua escolha consciente para o uso das línguas, estando o dialeto reservado à esfera particular mais banal, a “mistura” às suas opiniões e o alemão padrão às contradições proferidas aos seus interlocutores. Já a língua normativa corresponde ao estranho e racional, à perda de sua identidade inicial - como bem observa Henrik Fockel (FOCKEL, 2014, p. 147), relatada no desencontro com a sonoridade presente nos campos que margeiam o rio. Ela leva a personagem ao encontro do conflito fundamental à narrativa: ao distanciamento da sua origem e lhe apresenta à linguagem automatizada da língua escriturária, a qual lhe é imposta na fábrica de pílulas.

Na relação dolorosa definida pela invasão e violência contra seu corpo, a protagonista conhece outro lugar. Este, reservado às mulheres. No episódio da “clareira” surge uma fenda na narrativa. Um limiar que deflagra outros percursos em seu processo de conscientização, sobrecarregados pelo sentimento de culpa, pela inserção do conceito *Spur* [mancha] de Emmanuel Lévinas, moldado na forma daquele que ao desejar o apagamento do outro, oferece-lhe os próprios rastros. Neste ponto ela percebe a possibilidade de “contar” a sua história, como nos livros. Para tanto, faz-se necessária a língua poética falada ao pé dos

álamos de sua primeira infância.¹⁵⁰ Já a culpa, que lhe persegue longamente, é esvaziada no seu contato com a formação acadêmica, e com Gretel, a amiga, com a qual vivenciou um momento tão íntimo e doloroso, fadado na conclusão de seu intento junto à Hugo de reescrever obras literárias, à mesma sina da Gretchen do *Fausto* de Goethe.

O elemento comparatista, caro a esta pesquisa, está no fundamento romanesco previsto ainda no final do século XVIII, quando buscava-se documentar e analisar as suas características fundadoras. Na classificação ainda incipiente de Goethe - após a recepção indesejada de seu *Werther* -, é possível observar uma disposição a tratar o gênero como sendo derivado das definições relacionadas à dramaturgia. Neste período, e ainda no início do século XIX, o romance é entendido como um gênero menor. Aqui, como apreendido no segundo capítulo da nossa investigação, tais generalizações acerca da escrita em prosa - baseando-se em sua posição na hierarquia na literatura - se impõem à escrita produzida pelas mulheres.

A elevação do romance como gênero maior, na Alemanha, acontece apenas com a solução empreendida por Goethe, encontrada no seu *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, no qual o autor promove o desenvolvimento do indivíduo contido em sua vivência e formação. O herói goethiano atravessa uma longa jornada, a qual lhe possibilita amadurecer e ter uma nova percepção do mundo. O conteúdo do texto goethiano abarca elementos que remontam ao herói épico, mas apresenta seu protagonista, inicialmente, como um aprendiz e, posteriormente, como um alguém atento às questões de sua época. Como bem analisa Lukács, a escrita em verso está presente tanto na poesia épica, não sendo seu constituinte apriorístico, mas, também como, uma característica, como um “sintoma” (LUKÁCS, 1920, p. 44) quase intrínseco, o qual lhe confere seu caráter mais verdadeiro. O ideal da *Heimat* (terra natal) como o lugar idílico, tão explícito no épico, está presente no *Meister*, bem como na inserção direta do verso, a exemplo da dança presente no verso de Ariosto no *Dom Quixote* de Cervantes. Segundo Lukács

“[...] Somente a prosa pode então abraçar com igual vigor as lamúrias e os lauréis, o combate e a coroação, o caminho e a consagração; somente sua

¹⁵⁰ Nas palavras de Roland Barthes: “Um dos ensinamentos que nos é dado pela linguística atual é que não há língua arcaica, ou, pelo menos, não há relação entre a simplicidade e a antiguidade de uma língua: as línguas antigas podem ser tão completas e tão complexas quanto as línguas recentes; não há história progressista da linguagem. Portanto, quando tentamos encontrar na escritura moderna certas categorias fundamentais da linguagem, não dizemos que o escritor retorna a origem da linguagem, mas que a linguagem é para ele a origem. BARTHES, Roland, 2004, p.15

desenvolva ductibilidade sua coesão livre de ritmo captam com igual força os liames e a liberdade, o peso dado e a leveza conquistada ao mundo, que passa então a irradiar com imanência o sentido descoberto. Não é por acaso que o esfacelamento da realidade convertida em canto na prosa de Cervantes resultou na leveza contrita da grande épica, enquanto a dança jovial do verso de Ariosto permaneceu um jogo, uma lírica; não é por acaso que o poeta épico Goethe moldou em versos seus idílios e elegeu a prosa para a totalidade do ciclo romanesco do Meister.¹⁵¹

A escrita romanesca de Hahn não é preenchida, certamente, pelo herói da poesia épica. Ela se reserva, muito mais, à narração de fatos pertencentes à sua infância. À escrita da sua época. Possui elementos que estão em conformidade direta às premissas goethianas acerca de seu *Meister*, assertivas à presente análise. Ao retornar à infância, Hahn, partindo da perspectiva narrativa de sua protagonista, descreve diversos acontecimentos históricos: “nós estávamos lá” repetia Hilla ao acompanhar tais fatos diante da televisão, aparelho recém adquirido pela família, que leva a personagem a um mundo externo à esfera familiar. A remissão ao ambiente político e social da Alemanha nas décadas de 1950 e 1960 ao olhar da personagem proporciona ao leitor um encontro com dois momentos distintos da trajetória de Hilla. No primeiro, o mundo exterior, tão almejado, parece ser inalcançável. É observado à distância, na literatura, ou mesmo através da televisão. Seu primeiro contato com autores como Goethe, Heinrich Böll ou Schiller acontece em sala de aula. No momento final, representado pelos movimentos sociais ao final da década de 1960, ela presencia os fatos históricos, não a partir de análises teóricas, mas participando ativamente. Hahn despe sua heroína da tradição literária, simbolizando o rompimento com o conservadorismo que habita Dondorf e insere-a na marcha contra as leis do estado de sítio, ombro a ombro com autores contemporâneos como Dieter Wellershoff e o próprio Böll.

O segundo ponto constitui justamente o elemento previsto na análise de Lukács e se refere à inserção poética na escrita em prosa. Sobretudo em *Spiel der Zeit*, o último dos três volumes do romance, Hahn associa a poesia a momentos, os quais se fazem oportunos, como na cena em que Hilla conforta Gretel. Nos textos de Hahn, diferentemente do exemplo citado

¹⁵¹ "[...] die Prosa kann das Leiden und den Lorbeer, den Kampf und die Krönung, den Weg und die Weihe gleich stark umfassen; nur ihre ungebundene Schmiegsamkeit und ihre rythmenlose Bindung treffen mit gleicher Kraft die Fesseln und die Freiheit, die gegebene Schwere und die erkämpfte Leichtigkeit der vom gefundenen Sinn nunmehr immanent estrahlenden Welt. Es ist kein Zufall, daß Zefallen der liedgewordenen Wirklichkeit in Cervantes' Prosa zur leiderfüllten Leichtigkeit der großen Epik erwuchs, wo der heitere Tanz von Ariostos Vers ein Spiel, eine Lyrik blieb; es ist kein Zufall, daß der Epiker Goethe seine Idylle in Verse goß und für die Totalität des Meisterromans erwählte." LUKÁCS, 2007, p. 57-58

por Lukács, a lírica não implica a trivialidade dos épicos ou um “sintoma” tão fundamental, mas funde-se à narração histórica dos fatos mais importantes do processo de conscientização da personagem. A escrita lírica também fundamenta o argumento relacionado ao elemento autobiográfico, presente nas teorias sobre o romance aqui analisadas, sobretudo no que se refere ao romance de formação. A sonoridade dos campos às margens do rio Reno, experienciada na infância da personagem, assim como todo o seu primeiro contato com as palavras, ocorre pela percepção sinestésica das palavras, o que certamente contribui para o desenvolvimento da escrita da personagem. Hahn, como que descrevendo o seu próprio amadurecimento como autora, alude à sua própria escrita lírica no progressivo apoio desta à narrativa em prosa, dado por seus poemas a partir de *Aufbruch*, definindo sua presença no relato de juventude a partir de diálogos e questionamentos direcionados à protagonista. Ela não assume a posição de eu-lírico do romance mas, sim, a de um ente que observa e dá suporte às ações e ao relato de Hilla.

Na presente pesquisa buscou-se inicialmente a delimitação dos romances no gênero proposto por Goethe, ainda no século XVIII. Tal tarefa, aparentemente taxonômica, apresentou, em seu evidente problema naquilo que tangencia a mudança das teorias literária, assim como na transformação da própria literatura, outras possibilidades de interpretação para *Bildungsroman*, as quais servem de lente para a sua compreensão e presentificação na contemporaneidade. O fundamental papel da diferenciação linguística, que compõe toda a substância do texto, distancia-se do ideal de literatura nacional goethiana e se alinha às proposições literárias dos anos de 1960; o entendimento de Hilla do espaço destinado às mulheres e o relato das vicissitudes inerentes ao herói romanescos convertidos a esse entendimento, sinalizam para o alçar das vozes silenciadas inúmeras vezes pelo construto patriarcal do feminino.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. "O arquivo e o testemunho". In: *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. p.139-175.

ARFUCH, Leonor. "O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea". In: *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; FFLCH-USP. 2009, p. 113-121.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 4ª. Ed. 1998

BENJAMIN, Walter. "Der Erzähler" [O Narrador] . In: *Gesammelte Schriften*, [Escritos Seleccionados] vol. II -2. Frankfurt a.M., 1977

_____. *Documentos de Cultura. Documentos de Barbárie* (org. Willi Bolle). São Paulo, 1986.

_____. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hamburg: Tredition Verlag, 2013.

_____. "Reuters Schelmuffsky' und Kortmus Jobsiade". In: *Gesammelte Schriften*. vol. II-2. Frankfurt a.M., 1977.

_____. "Krisis des Romans. Zu Döblins 'Berlin Alexanderplatz'" In: *Walter Benjamin Kritiken und Rezensionen* 1930. Disponível em:

www.textlog.de/benjamin-kritik-krisis-romans-doeblins-berlin-alexanderplatz.html?print

Acesso: 14 de set. 2015 16:36:56

BEUTIN, W.; EHLERT, K.; EMMERICH, W.; KANZ, Christine; LUTZ, Bernd.; MEID, Volker.; OPITZ, M.; OPITZ-WIEMERS C.; SCHNELL, R.; STEIN, P.; STEPHAN, I. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001

BÖLL, Heinrich. *Pontos de Vista de um Palhaço*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

_____. *Der Engel Schwieg*. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2012.

_____. "Bekenntnis zur Tümmeliteratur". Disponível em:

http://web.archive.org/web/20091026053906/http://geocities.com/hoefig_de/LKDeutsch/Jahrg12/Boel1_Bestandsaufnahme.htm. Acesso em: 01 abr. 2017 12:34:59.

BÖLSCHÉ, Jochen. "So muss die Hölle aussehen". In: *Der Spiegel online*. jan. 2003. Seção Nachrichten. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-26060054.html>>. Acesso em 15 jun. 2015

BOVENSCHEN, Silvia. *Die imaginierte Weiblichkeit – Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1979

BRANDÃO, Luiz Alberto. "Teoria da Recepção: Imaginário Espacial." In: *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

BRÜNGER, Sebastian. "Günter Grass' Novelle Im Krebsgang als diskursiver Beitrag zu

einem 'Deutschen Opfergedächtnis'" In: *Kriege der Erinnerung – Deutsche Erinnerungskultur zwischen Literatur und Geschichtswissenschaft anhand Günter Grass' Novelle Im Krebsgang*. Mannheim: Universität Mannheim, 2006, p. 33-88. Disponível em: <http://ub-madoc.bib.uni-mannheim.de/1350/> Acesso em: 11 de fev. 2016 15:16:46

COELHO, Luiz Henrique Ernesto. "Uma possível definição do romance de formação como categoria autobiográfica". In: *Literatura e autoritarismo*. Disponível em: <http://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/21510> Acesso: 30 de ago. 2016 13:23:34.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka por uma literatura menor*. São Paulo: Ed. Autêntica, 2014.

DETERING, H.; JEBING B.; MEID, V.; MEIER, A.; SINA, K.; SCHNELL, R. *Geschichte des deutschsprachigen Romans*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2013.

DÖBLIN; Alfred. Berlim Alexanderplatz. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

ECKSTAEDT, Anita. Was ist geschehen? In: *Vortäge 2007, 2007*. Saarbrücken. Anais eletrônicos. Saarbrücken, SSP, 2007. Disponível em: https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CCYQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.boell-bremen.de%2Fdateien%2F0b08138f68664d46536a.doc&ei=rgCMVdeWHcTZggTpyYCQDA&usq=AFQjCNFOvOqE4_qXq4kT69AJ8B7uYgjqOA&sig2=E25YydEDkeOk1dyQNxYGsw&bvm=bv.96782255,d.eXY . Acesso em: 23 abr. 2015.

FOCKEL, Henrik. *Literarische Resonanzen. Studien zu Stimme und Raum* [Ressonâncias literárias. Estudos para voz e espaço]. Münster: Lit Verlag, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Apagar os rastros, recolher os restos". In: *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Sedlmayer, S. Ginzburg, J. (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG 2012, p. 27-38.

GALLE, Helmut. "Zur Erinnerung deutscher Opfer: Geschichte, Zeugnis und Fiktion in Grass' Novelle Im Krebsgang" In: *Pandemonium Germanicum*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/73570>. Acesso em: 26 de fev. 2016 14:40:12.

_____. "Evoluções do romance de família na atual literatura de língua alemã" In: *Orgnaon*. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, 2014, p. 199-218. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/48240>. Acesso em: 11 de fev. 2016 12:15:08.

GARRANO, Júlia. "Os limites da representação. A violação da mulher na Segunda Guerra Mundial" In: *Oficina do CES*. Coimbra: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2011, p. 1-29. Disponível em: http://www.academia.edu/6135600/Os_limites_da_representa%C3%A7%C3%A3o_A_viola

[%C3%A7%C3%A3o da mulher alem%C3%A3 na Segunda Guerra Mundial](#). Acesso em: 11 de fev. 2016. 14:49:09

GOETHE, J. W. v. *Hamburger Ausgabe in 14 Bänden* [Edição Hamburguesa em 14 volumes] (org. Erich Trunz). Munique, 1988.

_____. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Düsseldorf: Albatros Verlag, 2005.

_____. SCHILLER, Friedrich. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Jazzybee Verlag, 2012 (ebook).

_____. "Theoretische Schriften, Literarischer Sansculottismus" In: *Zeno*. Disponível em: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/Literarischer+Sansculottismus> Acesso: 21 de mar. De 2016 15:17:45.

_____. *Götz von Berlichingen*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2002, p. 20.

GRASS, Günter. *O Tambor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Im Krebsgang*. Göttingen: Steidl Verlag, 2002.

HAHN, Ulla. *Aufbruch* [Partida]. Munique: DTV, 2011.

_____. *Das Verborgene Wort* [A Palavra Oculta]. Munique: DTV, 2001.

_____. *Der Spiel der Zeit* [O jogo do tempo]. Munique: DVA, 2014.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice. 1990.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Tradução: Paulo Meneses. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição da Costa. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 30-31

JAMILI, Leila Baradaran. *Virginia Woolf: Travelling, travel writing and travel fictions*. Disponível em: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000002243/00_BaradanJamili.pdf?hosts= Acesso em: 08 Out. 2015 12: 34: 14.

JÄHNING, Bernhart e Letkemann, Peter (org.) *Danzig in acht Jahrhunderten: Beiträge zur Geschichte eines hansischen und preussischen Mittelpunktes*. [Danzig em Oito Séculos: Notas sobre a História de um Ponto Central Prussiano e Hanseático] Münster: Copernicus-Vereinigung, 1985.

JACOBS, Jürgen. *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman* [Wilhelm Meister e seus irmãos. Análises sobre o Romance de Formação Alemão]. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1972.

JACOBSEN, Nils. "Die Flucht in den Tod. Historischer hintergrund: Der Untergang der "Wilhelm Gustloff" In: *Wissen.de*, 2005. Disponível em: <http://www.wissen.de/die-flucht->

den-tod. Acesso: 11 de fev. 2016. 15:29:45.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. VIEIRA, José, Gerald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

KELLNER, Sylvia. "Gertrud von Hermann Hesse" [Gertrud de Hermann Hesse]. Disponível em: <http://www.hhesse.de/media/files/gertrud.pdf>. Acesso em 13 de ago. 2013 15:14:56

KINDING, Björg. "Wirklichkeit und Fiktion in Günter Grass Im Krebsgang". Disponível em: www.diva-portal.se/smash/get/diva2:518846/FULLTEXT01.pdf. Acesso: 11 de fev. 2016 11:30:34.

LAMMERT, Eberhard (org.). *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880* [Teoria do Romance. Documentação da sua História na Alemanha desde 1880]. *Berlim e Colônia: Athenäum, 1984*.

_____. *Erfahrungen mit Literatur*. Gesammelte Schriften [Experiências com literatura. Textos selecionados] Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 2012

LEJEUNE, Philippe. "O pacto autobiográfico". In: *O pacto autobiográfico*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2014, p. 15-55

LUKÁCS, György. *Die theorie des Romans* [A Teoria do Romance]. Darmstadt: DTV, 1920. _____. *A teoria do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. "O Romance de Formação (Bildungsroman) no Brasil. Modos de apropriação". Disponível em: www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/.../romance_formacao.doc. Acesso em 13 de ago. 2013 11:41:16

_____. *O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2000.

MAZZARI, Marcus Vinícius. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica. O tambor de Lata de Günter Grass*. Cotia: Ateliê editorial, 1999.

_____. "Continuação a seguir...!": Günter Grass e a Arte da Narrativa". In: *Pandemonium Germanicum*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006, p. 153-166. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/74378> Acesso: 11 de fev. 2016 12:15:45.

MERCARDO, Tununa. "Testemunho. Verdade e literatura". In: *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; FFLCH-USP. 2009, p. 31-36.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Org. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PEREIRA, Valéria Sabrina. Guerra aérea na literatura alemã e o caso de *Vergeltung*, de Gert Ledig. In: *Aletria*. v. 23, n. 2, p. 93-107, 2013

PORNSCHLEGEL, Clemens. "Unsichtbare Nationalliteratur. Zu Goethes Polemik

„Literarischer Sansculottismus“". In: *Goetheszeitportal*. Disponível em: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/pornschlegel_nationalliteratur.pdf Acesso: 17 de mar. 2016 18:04:12.

OTTE, Georg. "Walter Benjamins Umgang mit der Sprache" In: *Pandemonium Germanicum*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015, p. 57-68. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-88373757685> Acesso: 14 de set. 2015 09:49:15.

RAKUSA, Ilma. *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 2014

SELBMANN, Rolf. "Historische Bestimmungen. Von Blanckenburg bis Hegel". In: *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler. 1994, p. 8.
_____. "Zur Problematik der Gattung "Bildungsroman" In: *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler. 1994, p. 29.

SEO, Yujung. *Aspekte der Kindheit-Autobiographik deutschsprachiger Autorinnen im 20. Jahrhundert*. Bonn: Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, 2004. Disponível em: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2008/1504/1504.pdf> Acesso: 4 de nov. 2015 15:36:12

STEINECKE, Hartmut. *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1999.

SCHLEGEL, Dorothea e Friedrich. "Über Goethes Meister" In: *Gesammelte Werke*. Jazzybee Verlag, 2012. (ebook)

SWALES, Martin. "utopie und Bildungsroman". In VOSSKAMP, W. *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie* [Pesquisa da Utopia. Estudos Interdisciplinares sobre a Utopia moderna]. Stuttgart e Tübingen. Suhrkamp, 1997.

TANNENBAUM, Daniela. *Weibliches werden. Sozialization und Selbstfindung der Frauengestalten in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Devir feminino. Socialização e autoconscientização das personagens femininas nos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe. Marburg: Tectum Verlag, 2009.

UNGER, Frederike Helene. *Bekenntnisse einer schönen Seele von ihr selbst geschrieben* [Confissões de uma bela alma escritas por si mesma]. Berlin: Berliner Ausgabe, 2014.

VOSSKAMP, W. „Utopie und Utopiekritik in Goethes Romanen, Wilhelm Meisters Lehrjahre und Wilhelm Meisters Wanderjahre“ [Utopia e Crítica da utopia nos Romances de Goethe, Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister e Anos de Peregrinação de Wilhelm Meister]. In: VOSSKAMP, W. *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie* [Pesquisa da Utopia. Estudos Interdisciplinares sobre a Utopia moderna]. Stuttgart e Tübingen. Suhrkamp, 1997.

WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora

Unesp, 2005.

WOOLF, Virginia. "A arte da biografia. In: *Valor do riso*. São Paulo: Cosac Naif. 2014
Orlando. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. 2014.