UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã

Patricia Miranda Dávalos

**A cidade da infância e a cidade dos anjos: a busca de
si em duas narrativas de Christa Wolf**

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã

**A cidade da infância e a cidade dos anjos: a busca de
si em duas narrativas de Christa Wolf**

Patricia Miranda Dávalos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Língua e Literatura Alemã, do Departamento de
Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutora em Letras

Orientador: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

São Paulo

2015

Esta tese recebeu auxílio, por meio de uma bolsa de doutorado, da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Entre fevereiro de 2013 e março de 2014, graças a uma bolsa de doutorado sanduíche concedida pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) em parceria com o DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), foi possível realizar parte da pesquisa junto a Freie Universität de Berlim.

Agradecimentos

Ao professor Helmut Galle, pela orientação competente e auxílio constante.

Às professoras Juliana Perez e Celeste Ribeiro, pela participação na qualificação e pelos valiosos conselhos dados na ocasião.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão da bolsa de doutorado que permitiu a realização desta pesquisa.

Aos que ao longo desses anos ouviram, apoiaram, consolaram, aconselharam: ao germanista em fase de treinamento, Bruno Gambarotto, pela tradução do meu *abstract*, e às germanistas-divas Claire Parot de Sousa, Elisandra de Souza Pedro, Valéria Sabrina Pereira – às duas últimas ainda um agradecimento especial pelas leituras, dicas e horas de skype-terapia; aos filósofos de Fridenau Daniel Carvalho, Herlany Siqueira e Vitor Cei; aos amigos da minha república em Berlim, Jörg Klenk e Philipp Schramm; à minha família.

A Marco Schlaegel pelo companheirismo, paciência, ouvido atento, carinho e puxões de orelha.

SUMÁRIO

Resumo	5
Abstract	6
Zusammenfassung	7
Introdução	8
1. Capítulo	
“Das Authentische ist das, was wir schreiben!”. Autenticidade e outros pressupostos para a poética de Christa Wolf	24
1.1. Autenticidade: um breve panorama de uma das palavras-chave da modernidade.....	26
1.2. “Christa Wolf war cool. Sie war Avantgarde, auch im Westen”: o escritor entre realismo socialista e a modernidade literária	53
2. Capítulo	
Por uma nova forma de escrita na cidade da infância e na cidade dos anjos: <i>Subjektive Authentizität</i>	79
2.1. A prosa moderna e a dimensão do autor	81
2.1.1. Brecht e Bachmann: dois modelos literários contra o realismo socialista	98
2.1.2. Um método autêntico e subjetivo: entrevista a Hans Kaufmann	112
2.1.3. Escritos posteriores	119
2.2. Como nos tornamos o que somos e como narrar isso: <i>Kindheitsmuster</i>	128
2.2.1. Eu, você, ela e o abismo entre nós	128
2.2.2. Eu, você e ela entre passado e presente	138
2.2.3. A mosca presa no âmbar	154
2.2.4. Bachmann e <i>Kindheitsmuster</i> : um capítulo sobre a autenticidade	161
2.3. Trata-se de lembrança, há muito meu tema: <i>Stadt der Engel</i>	184
2.3.1. Eu, você e nosso passado	185
2.3.2. Construção do momento da escrita: ação e narrativa da ação	196
2.3.3. A narradora e suas tentativas de reconstrução da memória	211
3. Capítulo	
“Manchmal hatte ich alles vergessen” – Christa Wolf entre fato e ficção	224
3.1. “Ich wäre gern ein Gespenst. Adresse: Cà d’Oro, Canal Grande, Venezia”. Transitando entre dois polos: autoficção	227
3.1.1. Algumas considerações sobre ficção	231

3.1.2. Para além de Doubrovsky: voltando ao conceito de autoficção e seu fundador	240
3.2. “Das Fiktive ist sehr stark und dies viel stärker als man annimmt”: aspectos de ficcionalização nos textos de Christa Wolf	258
3.2.3. <i>Kindheitsmuster</i>	264
3.2.3.1. Prefácios	264
3.2.3.2. Novas considerações sobre um velho tema: a memória e suas lacunas	272
3.2.3.3. Renomeando o passado	280
3.2.3.4. Dois episódios da infância: a cigana, o judeu e o hipnotizador	284
3.2.4. <i>Stadt der Engel</i>	301
3.2.4.1. Realidade intermediada	306
3.2.4.1.2. Análise do diário de 27 de setembro de 1993	307
3.2.4.1.3. “Rückäußerung – Auf den Brief eines Freundes” – resposta a Volker Braun	315
3.2.4.1.4. Duas versões de uma anedota da ex-RDA	322
3.2.4.2. Narradora protagonista e personagens fictícios	327
3.2.4.2.1. A autora-narradora	327
3.2.4.2.2. Peter Gutman, o alter ego	336
3.2.4.2.3. Sally, a ponte com a língua inglesa	343
3.2.4.2.4. Angelina, a anja negra	346
3.2.4.3. Ficcionalizações e como denotar culpa	349
Considerações finais	358
Anexos	367
Anexo 1. “Vorspruch, Nachspruch”: AK: Pasta 598	368
Anexo 2 “Vorspruch”: AK: Pasta 598	369
Anexo 3 “Kindheitskomplexe”: AK: P. 544	370
Anexo 4 “Notizen – Kapitel 8”: AK: P. 599	371
Anexo 5 “Notizen – Kapitel 6”: AK: P. 599	372
Referências Bibliográficas	373

Resumo

Em uma conversa com Hans Kaufmann, publicada sob o título de “Subjektive Authentizität” (1973), Christa Wolf afirma a necessidade de se encontrar um tipo de escrita que alcance um alto grau de realismo na apresentação de temas relevantes, mas polêmicos para o indivíduo e seu grupo. Na ocasião da entrevista a autora já trabalhava em *Kindheitsmuster*, publicado pouco depois (1976). Este trabalho parte da hipótese de que as novas técnicas narrativas exigidas pela autora, a qual se posiciona na ocasião contra a política cultural da RDA e o realismo socialista, seriam visíveis não apenas no romance mencionado, mas em toda sua trajetória a partir de então, e mais decididamente retomadas em *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* (2010), o qual se aproxima muito do livro da década de setenta tanto por sua estrutura e recursos narrativos adotados, quanto por tratar-se novamente da narração de experiências autobiográficas cruciais em sua trajetória. Por meio da comparação dos livros citados procura-se analisar alguns dos recursos estilísticos e estratégias literárias utilizados para configurar a experiência em dois momentos temporais bastante distintos, bem como o modo pelo qual acontecimentos pessoais e da história contemporânea são apresentados em estreita ligação. Por meio de diversas técnicas literárias e de uma determinada posição diante de si e do público, a autora cultiva uma escrita ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, a qual traria o indivíduo para o centro do texto e produziria um tipo especial de realismo e de autenticidade por ela almejados, devendo-se, contudo, atentar para as especificidades de cada contexto. Do jogo entre subjetividade e objetividade presente nos dois textos deriva-se ainda um outro, entre a factualidade e ficcionalidade, de modo que os textos da autora se aproximam de uma tendência surgida nos anos setenta: a da autoficção. Trata-se de um conceito bastante versátil e polêmico da teoria literária, o qual deve ser primeiramente definido, para assim ver como se configura no caso específico de Wolf, cujos textos são declarados pela autora como ficcionais, mas recebidos por público e crítica como autobiográficos. O caráter ficcional de seus textos estaria antes no emprego de técnicas metaficcionais, de encenação de processos de escrita e de rememoração na obra, que na ficcionalidade dos episódios.

Palavras-chave: autoficção; ficção; Christa Wolf, autenticidade; realismo socialista; literatura da RDA.

Abstract

During conversation with Haus Kaufmann published under the title “Subjektive Authentizität” (1973), Christa Wolf affirms the necessity of establishing a mode of writing with the purpose of reaching a high degree of Realism and combining social polemic with thematic literary presentation. At that moment, Wolf’s *Kindheitsmuster* was already in progress; it would be published three years later, in 1976. This dissertation has as its claim that Wolf’s new narrative techniques, vindicated at the same time of the author’s rupture with Socialist Realism and GDR cultural politics, are visible not only in *Kindheitsmuster*, but also through her entire career thereafter. In order to demonstrate that, we propose the evaluation of *Kindheitsmuster* in comparison with Wolf’s 2010 novel *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*. In this novel, Wolf recovers some of the narrative techniques first developed in the 1970’s, and, following the example of *Kindheitsmuster*, plunges herself into important autobiographic material. By the way of this comparison, our aim is to analyze some of Wolf’s stylistic devices and strategies put in use so as to present close interconnection between historical moment and personal experience in two quite different moments. Through those devices and strategies, combined with Wolf’s own public position, the author blurs the traditional boundaries between fictionality and factuality, subjectivity and objectivity, by bringing into attention her concept of “subjective authenticity” and a new idea of Realism as well. Behind Wolf’s achievement, there is a quite specific understanding of autofictionality, based upon metafictional techniques and the mingling of literary representation and recollection processes, and which is our task to interpret.

Keywords: Autofiction; Fiction; Christa Wolf, Authenticity, Socialist Realism, GDR Literature.

Zusammenfassung

In einem Gespräch mit Hans Kaufmann, das unter dem Titel "Subjektive Authentizität" (1973) veröffentlicht wurde, offenbart Christa Wolf das Bedürfnis auf eine neue Art zu schreiben. Diese neue Schreibweise sollte einen höheren Grad an Realismus erreichen, so dass sie dem Autor ermöglicht, wichtige und heikle Themen eines Individuums und einer Gruppe zu behandeln. Zur Zeit des erwähnten Interviews arbeitete Wolf an ihrem Buch *Kindheitsmuster*, das kurz danach erschien (1976). Ausgangspunkt dieser Dissertation ist die Hypothese, dass die neuen von der Autorin angekündigten und in den 70er Jahren entwickelten Schreibtechniken ihr ganzes Werk bestimmen. Obwohl Wolf ihre Schreibweise der "subjektiven Authentizität" im Kontext der Opposition gegen den sozialistischen Realismus und die Kulturpolitik der SED hervorbrachte, sind nicht nur *Kindheitsmuster*, sondern auch ihr letzter veröffentlichter Roman *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* (2010) intensiv von solchen Merkmalen geprägt. Vergleicht man beide Bücher, ähnelt sich vieles: Struktur, Erzählweise, Stil. In beiden Texten geht es außerdem um wesentliche Themen aus Wolfs Biographie. Ein Vergleich der Werke zielt auf eine genaue Analyse der Erzählstrategien, in welchen die Autorin ihre persönlichen Erfahrungen aus zwei unterschiedlichen politischen Systemen und damit auch zwei unterschiedlichen persönlichen Umständen ihres Lebens konfiguriert. Dadurch, dass sie mittels einer bestimmten Haltung sich selbst und dem Publikum gegenüber eine gleichzeitig objektive und subjektive Schreibweise entwickelt, schafft Wolf eine besondere Art von Realismus und Authentizität. Die ständige Spannung zwischen Subjektivität und Objektivität, die beide Texte prägt, hat als Folge die Artikulation einer anderen Spannung, nämlich zwischen Faktualität und Fiktionalität, so dass ihre Texte sich der Tendenz autofiktionaler Schriften nähern. "Autofiktion" ist immer noch ein vieldeutiger und problematischer Begriff in der Literaturwissenschaft. Mit dieser Arbeit sollte daher auch versucht werden, diesen Begriff zu definieren und anschließend zu erörtern, wie sich das Wirken Christa Wolfs eingliedert, da ihre Texte von der Autorin als fiktional vorgestellt werden, während Publikum und Kritiker sie als autobiographisch rezipieren. Der fiktionale Charakter ihrer Schriften würde eher aus der Anwendung metafiktionaler Techniken und Inszenierung Schreib- und Erinnerungsprozessen als aus der fiktionalen Inhalt der Episoden bestehen.

Stichwörter: Autofiktion; Fiktion; Christa Wolf, Authentizität; Sozialistischer Realismus; DDR-Literatur.

INTRODUÇÃO

Unverhüllt autobiographisches Schreiben ist unter den vielfältigen Schreibmöglichkeiten zugleich die leichteste und die schwerste: leicht, weil der oder die Schreibende sich im Stoff bewegt wie der Fisch im Wasser; weil alles bekannt, vertraut ist, nichts erfunden werden muß (oder darf) – vielleicht, daß, um des lieben Friedens willen, einige Namen verändert, einige Handlungsorte verschleiert werden. Aber man schöpft aus der Fülle. (WOLF 2012: 42)¹

Assim inicia Christa Wolf um ensaio escrito em 2007 e intitulado “Autobiographisch schreiben”, no qual a autora comenta o lançamento da polêmica autobiografia de Günter Grass, *Beim Häuten der Zwiebel*. Grass lançou diversos textos ficcionais, nos quais trabalha episódios autobiográficos, optando recentemente pelo gênero factual para finalmente trabalhar de forma mais direta o período em que fez parte da SS, episódio até então desconhecido do público. Wolf publicou diversos textos, nos quais seus leitores e crítica reconhecem claramente tratar-se da vida da autora, mas sempre se esquivou da classificação de seus livros como “autobiografias”, o que para pelo menos dois desses livros causa perplexidade. Apesar disso, o trecho citado, mesmo referindo-se ao texto de Grass, poderia facilmente ser entendido como um comentário aos seus próprios textos, especialmente a *Kindheitsmuster*, de 1976, e *Stadt der Engel, oder The Overcoat of Dr. Freud*, de 2010: alguns nomes são trocados, alguns lugares são camuflados por siglas, o que não interfere no reconhecimento desses lugares e pessoas e na sua identificação com lugares e pessoas reais, bem como no fato de tratar-se da representação da trajetória da própria autora, que “como o peixe na água”, passeia entre os anos e diferentes – e decisivos – momentos de sua vida. Há, contudo, a ressalva feita no ensaio sobre Grass: na autobiografia nada precisa ou deve ser inventado, de modo que ao leitor fica a dúvida: esquivar-se ao rótulo “autobiografia” permitiria à autora inventar? Sobre o alcance da classificação de gênero adotada para os livros mencionados será discutido posteriormente, no segundo capítulo desta tese, uma vez que a questão parece ser relevante para uma melhor compreensão das obras. Por enquanto, vejamos como Wolf continua sua explanação sobre a autobiografia, após falar das facilidades do gênero, trata agora de suas dificuldades:

Das schwerste ist es, weil es, soll es gelingen, bekenndes Schreiben sein muß, was meistens heißt: Es muß weh tun. Es muß mühsam sein. Es muß an die Nieren gehen. Es wird von Krisen begleitet sein, nicht nur von den unvermeidlichen Schreib-Krisen, sondern von Persönlichkeitskrisen, von Selbstzweifeln, die den Kern des eigenen Selbstverständnis betreffen; nicht zuletzt aber von der Hemmung, das, was man sich selbst eingesteht, was man endlich ausgesprochen hat, nun auch der Öffentlichkeit auszusetzen. (*Autobiographisch*, 2012: 42)

---

¹ “Autobiographisch schreiben – Zu Günter Grass’ *Beim Häuten der Zwiebel*” in: WOLF, Christa. *Rede daß ich dich sehe*. Berlin, Suhrkamp: 2012. p.42-46.

Segundo Wolf, o texto autobiográfico deve ser acompanhado de uma crise pessoal, dever doer, ser trabalhoso. A comparação com o peixe movimentando-se na água pode ser agora questionada, uma vez que se por um lado o autor teria acesso privilegiado à matéria do texto, pois ninguém conheceria suas experiências melhor que ele mesmo, por outro, a ele próprio seria vedado o acesso irrestrito e ilimitado a esse material: lembrar-se é um processo doloroso, que exige esforço, não se trata simplesmente de ativar como e quando se queira episódios do passado. O processo de revelar-se é penoso e não se realiza apenas por meio do passear pelas imagens vividas, como o peixe na água, mas antes se configura no ato consciente e analítico, por isso doloroso e que exige esforço no processo de escritura. Novamente a análise da autora parece referir-se a seus próprios textos autobiográficos. Wolf parece falar de si mesma ao falar de Grass. Vale lembrar que o ensaio foi publicado em 2007, época em que trabalhava em seu último livro, o qual só foi publicado em 2010, ou seja, *Stadt der Engel* surge cerca de vinte anos após os fatos nele narrados, indicando a dificuldade em tratar desses fatos apresentados no que via como o livro impossível, o qual ela nunca poderia publicar – “Das wird ein Buch, sagte ich, das ich nicht veröffentlichen kann” (SdE: 155)². Também *Kindheitsmuster* é resultado de um processo trabalhoso: o livro fora iniciado e reiniciado mais de trinta vezes³ e sobre ele é afirmado: “Das Buch würdest du nicht schreiben können, und du wußtest warum [...]” (KM: 359).

Nas duas citações é reconhecível um tom que remete à inibição, escrúpulo em tornar pública a crise pessoal, característica necessária ao texto autobiográfico, como afirma ao tratar de Grass – utiliza para isso o termo *Hemmungen* –, que terá de ser superada na escrita. De fato, os livros citados da autora têm como centro uma crise pessoal decisiva para sua trajetória e constituem-se em um espaço de autoconhecimento e de confissão.

Ambos os livros foram concebidos após confronto implacável consigo mesma – e Wolf é uma autora que não se poupa –, por isso ambos precisaram de tanto tempo: para *Kindheitsmuster* fora necessária uma distância de quase 30 anos entre os fatos narrados e o início do projeto, já para *Stadt der Engel* cerca de vinte anos. Em seus diários publicados, sempre o dia 27 de setembro, pode-se ver ano a ano o conflito, a luta interna para conseguir

---

² Neste texto serão usadas para as citações extraídas das obras de Wolf mais recorrentes o seguinte sistema: abreviação em maiúsculas, seguida do número da página citada. Sendo assim, tem-se: *Kindheitsmuster* = KM, *Stadt der Engel* = SdE, *Auf dem Weg nach Tabou* = TABOU, *Nachdenken über Christa T.* = NACH, *Rede, daß ich dich sehe* = REDE, *Unruhe und Betroffenheit* = UB, *Voraussetzungen einer Erzählung* = VeE. Para *Die Dimension des Autors*, cuja edição utilizada divide-se em dois volumes, tem-se DA1 e DA2. Já para os ensaios: “Die zumutbare Wahrheit – Prosa der Ingeborg Bachmann” = ZW, “Lesen und Schreiben” = LuS, “Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann.” = SA.

³ Cf. *Erfahrungsmuster* in DA2: 353 e a pasta 552 “Anfänge von Kindheitsmuster” na Akademie der Künste, na qual pode-se ver de perto essas cerca de trinta tentativas de achar o início ideal para o texto.

escrever um livro doloroso, para cuja execução ela não se sentia motivada. No texto do último romance, a protagonista coloca o momento narrado como “vor mehr als anderthalb Jahrzehnten” (SdE: 10) em relação aos fatos da trama central, de modo que seria possível localizar o momento da escrita por volta de 2007, ano do ensaio sobre Grass, o que explicaria o fato, não só de falar em várias passagens do livro do colega como se falasse dos seus, pois no momento também se ocupava com um projeto autobiográfico, logo, doloroso, como também elucida ainda o fato de uma frase ser repetida quase literalmente nos dois textos: “Wie oft im Leben wird man ein anderer?”, na página 292 do romance e na 43 do ensaio: “Wie oft in seinem Leben wird man ein anderer?”. Ambas estão relacionadas à perplexidade do adulto no momento da escrita, tentando compreender quem fora e o que fizera em determinado momento da vida. O estranhamento é tão grande que em determinadas fases de sua vida, o autor vê a si mesmo como “o outro”, questionando uma continuidade e integração dessas fases na personalidade atual.

As semelhanças entre os dois livros com intenção mais claramente autobiográfica de Wolf são inúmeras, como será analisado nas próximas páginas, de modo que ambos constituem o *corpus* da análise a ser desenvolvida nesta tese de doutorado. A escolha baseia-se na hipótese de que não apenas o conteúdo, a crise pessoal que motiva a escrita, seria semelhante, mas também as técnicas narrativas utilizadas para trabalhar literariamente a crise. O estilo apresentado se aproxima nestes dois livros, os quais, apesar da distância temporal a separá-los, são semelhantes e extremamente necessários, tanto para a autora, a qual tem a necessidade de trabalhar literariamente experiências marcantes em seu percurso, quanto para a sociedade, a qual tem necessidade de debater certos temas, além de serem obras a apresentarem uma continuidade. Vejamos um pouco mais detidamente as semelhanças que motivaram a escolha do *corpus* dessa pesquisa.

Em *Kindheitsmuster*, talvez seu livro de maior repercussão entre público e crítica, é apresentada a vida de Nelly, uma criança que cresceu durante o período nacional-socialista. A apresentação dessa infância é, contudo, apenas um dos níveis do romance: o texto é apresentado por um narrador não nomeado, que em raros momentos refere-se a si mesmo como “eu” (*ich*) e que dialoga constantemente com um “você” (*du*), os quais seriam a mesma pessoa, mas em momentos distintos. A narradora, o “eu”, seria aquela vivendo o momento de escrita do livro, das pesquisas e elaboração do texto, ou seja, entre 1972 e 1975, enquanto sua interlocutora, o “você”, seria a mesma narradora-personagem nos dias 10 e 11 de julho de 1971, quando empreendera uma viagem à sua cidade natal, a fim de tentar um confronto com

a infância e o passado – são esses dois dias de viagem que constituem a trama central e o “du” aparece como pronome exclusivo para a viagem. O “ich” e o “du” concorrem no momento de elaboração das experiências em texto escrito. No terceiro momento temporal, o qual abrange o período que vai de 1932 a 1947, tem-se então a narração da infância de Nelly, referida sempre na terceira pessoa (*es* e *sie*), narração desencadeada pela presença da personagem interpelada por *du* na cidade em que crescera. O processo, que também está presente em *Stadt der Engel*, é analisado brevemente pela própria Wolf no já citado ensaio sobre Grass: o uso da terceira pessoa, “er”, no caso do autor, indica o estranhamento em relação ao jovem que fora, a dificuldade em integrar essa fase da vida em sua personalidade, o que Wolf vê de forma exemplar, convidando o leitor a questionar-se e assim aproximar-se da situação delicada de confissão compartilhada pelos autores: quem não teria uma experiência problemática, a qual permanece na maioria das vezes oculta, devido à dor que a confissão desencadeia? A pergunta retórica depreende-se do juízo que Wolf faz do uso da terceira pessoa ligada ao passado problemático em *Beim Häuten der Zwiebel*, o que seria “eine Lektion, die jeder lernen muß, darüber, wie sicher wir unserer oft mit Stolz gerühmten Identität sein können” (*Autobiographisch*: 43). Embora essa proximidade dos procedimentos na forma e intenção não seja afirmada explicitamente no ensaio, trata-se de algo reconhecível ao leitor de *Kindheitsmuster*: usar a terceira pessoa gramatical para falar da experiência vergonhosa, por isso difícil de admitir e conciliar com a fase adulta atual.

Ao público de Wolf não é difícil reconhecer no texto de *Kindheitsmuster* a trajetória da própria autora, a qual não nega o caráter autobiográfico da obra⁴. Mesmo assim a denominação “autobiografia” é rejeitada e o texto apresenta-se como “romance” – ao menos na edição publicada na Alemanha Ocidental, já que na da Oriental não havia classificação de gênero –, o qual é antecedido por uma advertência de que todos os personagens e episódios narrados seriam criação sua e não teriam relação alguma com pessoas e eventos reais⁵, os nomes dos retratados são trocados e os topônimos são “camuflados” sob siglas, além de, já no

---

⁴ “Ich kaschiere an keiner Stelle, daß es sich sozusagen um Autobiographisches handelt; das wird nicht verschwiegen. [...]” (*Erfahrungsmuster* in DA2: 358).

⁵ A advertência mencionada será analisada em detalhes quando tratar-se da autoficção no terceiro capítulo deste trabalho. Por enquanto é suficiente apresentar o conteúdo desta advertência, que é o seguinte: “Alle Figuren in diesem Buch sind Erfindungen der Erzählerin. Keine ist identisch mit einer lebenden oder toten Person. Ebenso wenig decken sich beschriebene Episoden mit tatsächlichen Vorgängen. Wer Ähnlichkeiten zwischen einem Charakter der Erzählung und sich selbst oder ihm bekannten Menschen zu erkennen glaubt, sei auf den merkwürdigen Mangel an Eigentümlichkeit verwiesen, der dem Verhalten vieler Zeitgenossen anhaftet. Man müßte die Verhältnisse beschuldigen, weil sie Verhaltensweisen hervorbringen, die man wieder erkennt. C.W.” (KM: 6)

início do texto, informar ser Nelly apenas uma denominação propícia para o relato: “[...] sein Name, der *hier gelten soll* [grifo meu] zum erstenmal gennant wird: Nelly!” (KM: 13)

Após enorme esforço em apresentar no exemplo do indivíduo particular toda uma geração e suas relações com passado e presente, *Kindheitsmuster* termina com a ressalva: “Hat das Gedächtnis seine Schuldigkeit getan? Oder hat es sich dazu hergeben, durch Irreführung zu beweisen, daß es unmöglich ist, der Todsünde dieser Zeit zu entgehen, die da heißt: sich nicht kennenlernen wollen?” (KM: 530)

O fim do texto, aparentemente pessimista, adverte para um possível fracasso do projeto devido ao pecado de uma época, o “não querer conhecer-se” – talvez camuflado no orgulho quanto à própria identidade atual, orgulho que deve ser questionado, como visto no texto sobre Grass –, o que não impede a continuidade do projeto pessoal e literário da autora, cujo tema principal sempre foi a memória. A fórmula encontrada para apresentar a trajetória individual, assim como a pergunta que encerra o livro da década de 70, são retomadas trinta e quatro anos depois em *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*, lançado em junho de 2010.

Stadt der Engel retoma o imperativo de conhecer-se, apesar das dificuldades encontradas em *Kindheitsmuster*. O título da obra, com sua menção a Freud, já sinaliza a intenção de uma introspecção e desnudamento de memórias esquecidas/recalcadas, bem como o fato de tratar-se de um livro que, apesar de não perder o viés social, não tratará mais da experiência generalizante, mas antes de algo mais pessoal. Ao leitor é apresentado um “eu”, que além de estar em Los Angeles, importante centro psicanalítico desde os anos 30, está menos interessado no que acontece a sua volta que nas próprias lembranças, entregando-se a um processo de superação pela escrita bastante semelhante ao método psicanalítico. O centro da ação novamente é um episódio autobiográfico envolvendo um sentimento de culpa por colaboração com o regime do SED, o partido único da RDA, e os esquecimentos daí decorrentes. Em *Kindheitsmuster* é tematizada a “culpa” e a vergonha por encaixar-se na política nacional-socialista, por não ter se oposto, e a perplexidade por se lembrar, por exemplo, da disposição dos móveis na antiga casa paterna, mas não de nomes, rostos e episódios relacionados à época. De modo análogo o *ich* de *Stadt der Engel* pode ver ainda claramente os móveis de seu quarto do hotel onde estivera há 17 anos, mas esqueceu-se, ou reprimiu, ou simplesmente não deu importância ao fato da colaboração enquanto IM (*Informeller Mitarbeiter*) junto à Stasi por um curto período de tempo no fim dos anos cinquenta – e este é um dos centros em torno do qual a narrativa se constrói, ou seja, tentar

entender como teria esquecido ou apenas calado sobre o fato. *Inoffizieller Mitarbeiter* ou *Informeller Mitarbeiter*, ou seja, IM, é o modo como eram designados os cidadãos que não eram agentes trabalhando oficialmente para o ministério de segurança, a Stasi, mas cidadãos comuns que atuavam como colaboradores. Estes milhares de colaboradores enviavam informações a Stasi, escreviam relatórios sobre conhecidos e parentes, tudo de modo secreto, sem que os observados soubessem, e recebiam para tal um codinome.

A sigla IM ao lado do nome é uma espécie de condenação (SdE, 180; 201; 202), assim como o duplo S no caso de Grass (*Autobiographisch*: 44) – a diferença seria que Wolf consegue ver de forma muito mais leve e compreensiva o episódio envolvendo Grass, ao passo que o tom torna-se mais grave ao tratar de si mesma, como se pode perceber no mesmo ensaio, quando tenta explicar às novas gerações a participação involuntária de Grass junto a SS e como, a seu ver, o público tratou disso “im Übermaß” (*Autobiographisch*, 44). Deve-se mencionar ainda, que no início da década de noventa, quando, devido à descoberta de sua colaboração enquanto IM, Wolf fora duramente atacada pela opinião pública nos dois lados da Alemanha, e também pela imprensa internacional, Grass veio diversas vezes a público defendê-la e nessa ocasião a amizade entre ambos se estreitara. Assim sendo, quando os papéis se invertem e Grass é o atacado, é então sua vez de posicionar-se publicamente ao lado do amigo.

A ação principal de *Stadt der Engel* também se concentra em uma viagem: uma estadia de nove meses como bolsista no Getty-Center for the History of Art and the Humanities em Los Angeles, no qual a própria Wolf fora bolsista no mesmo período narrado, entre setembro de 1992 e maio de 1993. Se, anteriormente, a viagem para a terra natal sinalizava um retorno ao passado em busca de si, a viagem para Los Angeles, apesar de distanciá-la da ex-Alemanha Oriental, indo aos Estados Unidos, símbolo de uma cultura oposta à da RDA, implica novamente em autoconhecimento e a ação, assim como em *Kindheitsmuster*, é cortada de forma não cronológica e associativa por descrições de outros dois momentos temporais: por lembranças da vida na RDA e pela infância na Alemanha nacional-socialista. Enquanto no livro de 1976 via-se a adaptação de Nelly no pós-guerra, o aprendizado da criança que só conhecia a ditadura nacional-socialista, pois nela nascera e crescera; em *Stadt der Engel* a narradora-personagem tem de se adaptar à vida na sociedade capitalista após a queda da ditadura socialista, o que também se mostra problemático, pois vivera no país desde sua criação. A construção do livro em três diferentes níveis temporais que se encontram no momento em que a narradora elabora seu relato é mantida e novamente

sinalizada pelo uso dos pronomes, embora de forma menos intensa que em *Kindheitsmuster*, o que indica uma mudança no modo como a narradora se relaciona com seu passado: o uso do “eu” não é mais escasso, a primeira pessoa do singular domina o texto, enquanto o *du* marca o nível temporal dos acontecimentos passados na ex-Alemanha Oriental. A troca menos intensa dos pronomes e a quase ausência da terceira pessoa para tratar de si mesma, sinalizam como o nível da escrita, que pode ser localizado nos anos 2000, e o da ação principal, 1992 e 1993, não têm mais contornos tão distintos e estão mais bem integrados na personalidade da narradora.

O último livro de Wolf, publicado novamente como um romance⁶, tem seu texto precedido pela mesma advertência, repetida quase literalmente, quanto à ficcionalidade das personagens e dos eventos narrados⁷. Novamente é fácil ao leitor reconhecer nos fatos apresentados a trajetória da autora. As semelhanças na estruturação das obras e na abordagem dos episódios autobiográficos embasam a escolha dos livros para a comparação proposta, uma vez que a autora aparentemente retoma um estilo desenvolvido em *Kindheitsmuster* para continuar sua escrita autobiográfica décadas depois.

As semelhanças entre os textos quanto à classificação genérica e à estrutura são o ponto de partida deste trabalho, o qual propõe analisar e comparar as duas obras, a fim de ver como Wolf constrói seu projeto literário, iniciado nas décadas de 60 e 70, ainda no contexto da RDA e dos deveres e papel do autor frente à sociedade, mas que, de certa forma, é mantido mesmo após o fim do regime e mais claramente retomado e retrabalhado em seu último texto. Deve-se analisar se esse estilo realmente é retomado e como isso é feito. O estilo e técnicas literárias semelhantes adotadas para os textos analisados ligam-se ao conceito de *subjektive Authentizität*, o qual será apresentado detalhadamente no segundo capítulo deste trabalho, e que poderia ser visto como uma espécie de poética, na qual a autora desenvolve o modo como vê a literatura e as relações desta com o público, exigindo para a literatura o desenvolvimento de técnicas que desnudem e problematizem nexos aceitos sem questionamento: “Man muß also Schreibtechniken finden [...], die es fertigbringen, die fast unauflösbaren Verschränkungen, Verbindungen und Verfestigungen, die verschiedenste Elemente unserer Entwicklung miteinander eingegangen sind, doch noch einmal zu lösen” (SA: 330). Essa

---

⁶ *Stadt der Engel*, na verdade, não apresenta em sua capa a designação explícita “romance”, mas na contracapa, no paratexto do editor, é referido como o novo romance da autora.

⁷ Assim como para o prefácio de *Kindheitsmuster*, o de *Stadt der Engel* será analisado detalhadamente no terceiro capítulo desta tese e assume a seguinte forma: “Alle Figuren in diesem Buch, mit Ausnahme der namentlichen angeführten historischen Persönlichkeiten, sind Erfindungen der Erzählerin. Keine ist identisch mit einer lebenden oder toten Person. Ebenso wenig decken sich beschriebene Episoden mit tatsächlich Vorgängen” (SdE: 6).

forma de escrita teria como objetivo esclarecer modelos rígidos de comportamento adquiridos, e não apenas tornar tais esquemas conscientes, mas ainda, muito de acordo com o esperado do autor na RDA, modificá-los: mudança pessoal como meio de mudança social. Restaria então perguntar, se os pressupostos por traz de *subjektive Authentizität*, como expostos na década de 70 no contexto político e de produção literária da RDA, continuariam os mesmos, se e como a autora procura resgatar isso após as denúncias que abalaram sua imagem nos anos 90 e que estão no centro do último livro publicado pouco antes de sua morte, em dezembro de 2011.

Do apresentado acima se depreende ainda mais uma questão relevante para a análise dos textos do *corpus*, a saber, a análise das diferenças entre textos factuais e ficcionais, o modo como a memória é trabalhada literariamente nos dois tipos de textos e o diferente impacto que ambos teriam na memória coletiva de um grupo, o que será feito investigando-se as ferramentas textuais adotadas pela autora, bem como as consequências advindas da classificação genérica que esses textos recebem.

Sobre o gênero dos textos, o crítico Klaus Schenk, ao analisar *Kindheitsmuster*, e suas considerações poderiam ser estendida a *Stadt der Engel*, refere-se à metaficção, conceito sugerido para tratar de textos que refletem sobre si mesmos, o narrar sobre o narrar, e coloca a metaficção e suas formas de reflexão sobre a escrita na fronteira entre ficcional e real, sendo observada aí uma tendência do romance na pós-modernidade. Schenk associa a metafictionalidade de um texto ao conceito de autoficção (SCHENK 2010: 136), apresentando-o como uma característica do novo gênero. O conceito de autoficção foi cunhado em 1977 pelo francês Serge Doubrovsky, ao recusar no prefácio de seu romance *Fils* a denominação “autobiografia” para o escrito, o qual seria uma “fiction, d’événements et faits strictement réels, si l’on veut, *autofiction* [...]” (apud ZIPFEL 2009: 285), afirmando estar a ficcionalização de seu texto não nos fatos narrados, mas no modo como são narrados: a ficcionalidade seria apenas uma questão de construção textual. Desde então, o conceito de autoficção tem sido debatido, visto ora como um tipo especial de escrito autobiográfico, como no caso de Doubrovsky, ora como um tipo especial de narrativa ficcional, como *Aleph* de Borges, no qual o nome do autor aparece em uma narrativa claramente ficcional, ou ainda como uma combinação de pacto autobiográfico e ficcional, e é essa última definição que interessa para a análise a ser desenvolvida – o conceito de pacto refere-se à já clássica obra de Lejeune, *Le pacte autobiographique*, à qual voltaremos no terceiro capítulo da tese. A autoficção seria um texto tanto referencial, quanto ficcional, ofereceria ao leitor tanto o pacto

autobiográfico, quanto o romanesco, sem haver a possibilidade de decidir-se por um deles. O ponto central da definição é o de que o paradoxo pragmático é mantido: “c’est moi et ce n’est pas moi”, nas palavras de Darrieussecq (apud ZIPFEL 2009: 305). A indefinição do conceito de autoficção parece adequar-se ao problema de indefinição vivido pela própria geração da autora Christa Wolf, a qual procura formas narrativas adequadas para tratar das experiências paradoxais, vividas por uma geração que ainda não compreende a dualidade paralisante das experiências traumáticas vividas, ou “wie man zugleich anwesend und nicht dabeigewesen sein kann, das schauerliche Geheimnis der Menschen dieses Jahrhunderts” (KM: 57).

Voltando aos elementos metaficcionais analisados por Schenk, os quais deram o ensejo para a introdução do termo autoficção na discussão, o crítico vê em *Kindheitsmuster* tais elementos metaficcionais como encenações, *Schreibinszenierungen* (SCHENK 2010: 137), que não corresponderiam ao processo real de escrita, ou seja, ele afirma que a autora, por meio de elementos metaficcionais, simula em seu texto uma autora que trabalha em um livro, quando na verdade o que se tem é um relato ficcional de como um texto se configuraria. Schenk exemplifica essa encenação de forma biográfica, por datas reais e as presentes no texto não corresponderem (SCHENK 2010: 141). Podemos questionar esta formulação, uma vez que ao classificar os momentos metaficcionais, os quais dominam o texto e na visão do autor são o que aproximaria a obra da autoficção, como “encenações” de processos de escrita, Schenk parece colocar a obra no campo do ficcional, negando a dualidade do conceito de autoficção, que é justamente o aspecto mais produtivo do gênero autoficcional. Aliás, Schenk menciona a tendência autoficcional da obra de Wolf apenas de forma breve (idem 139, 141), sem deter-se em suas implicações, as quais precisariam ser exploradas, devendo-se ver como o pacto duplo permitiria à autora criar um discurso que se refere à sua vida pessoal mantendo a distância ficcional, apresentando um texto no qual alguns aspectos podem ser vistos como ficcionais, mas com uma protagonista cujas reflexões podem ser atribuídas pelo leitor à autora Christa Wolf.

As vantagens do conceito para a análise dos textos do *corpus* seria sua função de questionar e rejeitar as formas literárias disponíveis, procurando uma nova, a qual traga consigo uma nova atitude diante do narrado, permitindo à autora apresentar a experiência pessoal com a distância ficcional. Este procedimento, implica um afrouxamento da censura interior e ainda transformaria o pessoal em exemplar: uma das funções do pacto duplicado seria “auf der einen Seite die Individualität des Einzelschicksals wahrzunehmen und zu respektieren, auf der anderen die Scheu vor einer exemplifizierenden Lektüre des

Individuellen zu verlieren” (ZIPFEL 2009: 309s.). Aliás, generalizar a experiência individual parece ser mesmo a intenção explícita já no título de *Kindheitsmuster*, restando ver como isso ocorreria em *Stadt der Engel*, cuja referência a Freud e à psicanálise possibilita à narradora uma especulação sobre a memória e seus processos de forma muito mais intensa que o esperado de uma autobiografia clássica, a qual, devido ao imperativo de factualidade, tenderia a apresentar a discussão de forma mais tímida. De qualquer modo, esse distanciamento obtido não anularia um dos pressupostos para o escrito autobiográfico na visão da autora, apresentado anteriormente, quando ela tratava da autobiografia de Grass: “Es muß weh tun”.

Certamente a escrita das duas obras fora dolorosa como mostra o constante adiamento da escrita sobre as experiências dolorosas, o tempo necessário para terminar e publicar os dois livros. A dor, a dificuldade em lidar com a matéria é vista a cada página das obras, seja quando tematizada diretamente, seja pelos episódios narrados, especialmente em *Stadt der Engel*, no qual o sentimento de vergonha diante da culpa a ela atribuída pela sociedade é maior: “Um wie vieles leichter war es doch, dachte ich, über die Verführungen einer Kindheit Reschenschaft zu geben als über Verfehlungen der späteren Jahre.” (SdE: 219), confessa a narradora de *Stadt der Engel*, e parece se referir claramente ao seu livro *Kindheitsmuster* quando afirma ter sido (“war”, Präteritum) mais fácil falar da infância do que está sendo agora falar da adulta. A dor da intenção autobiográfica da escrita alinha-se à intenção psicanalítica desta, intenção por trás de diversos escritos autoficcionais, como se verá.

Não se trata, ao introduzir a questão da autoficção, de um debate simplesmente formal sobre gêneros, mas de uma discussão inerente aos textos, como novamente ficou claro pelas resenhas surgidas por ocasião da publicação de *Stadt der Engel*, diante de críticos perplexos a constatar: “Die Form aber, die sie dafür gewählt hat, gibt Rätsel auf”⁸. A dificuldade de caracterizar genericamente a obra de Wolf está estreitamente ligada à sua interpretação e ao modo como a autora estrutura as experiências narradas. Além disso, o distanciamento da autobiografia tradicional é um fenômeno muito presente em escritos autobiográficos surgidos a partir da década de 70. O mistério vivido por uma geração, o caráter único das experiências vividas no século passado, precisariam de uma forma literária também única para trabalhar tais experiências textualmente, fato que se reflete no *boom* autobiográfico surgido nos anos 70, quando houve uma forte tendência desses escritos na literatura de língua alemã: diversos autores, já conhecidos por sua produção ficcional, publicam relatos autobiográficos. Os estilos

---

⁸ Cf. MÜLLER, Lothar. “Ich habe Margarete vergessen”. *Süddeutsche Zeitung*, Munique, 16 de jun. de 2010. Disponível em: < http://www.buecher.de/shop/deutschland/stadt-der-engel-oder-the-overcoat-of-dr-freud/wolf-christa/products_products/content/prod_id/27939601>. Acesso em: 18.01.2010.

adotados são diversos, contudo, é fato inquestionável que muitos desses escritos privilegiam a narrativa da infância determinada pelas guerras e crises, as quais constituem, especialmente no caso da Segunda Guerra, fato central em torno do qual forma-se a identidade e imagem individual para os mais diversos textos surgidos na segunda metade do século passado (cf. WAGNER-EGELHAAF 2000: 186)⁹.

Um ponto em comum para a maioria desses textos é que se colocam de forma muito clara no contexto da memória coletiva do grupo. A autobiografia no pós-guerra mostrando a tendência de tentar esclarecer a relação do autobiógrafo com a catástrofe central da história recente europeia, posicionando-se na discussão pública acerca da responsabilidade, culpa e vergonha, no âmbito individual e coletivo, em relação às tragédias ocorridas devido à guerra, à ditadura e ao holocausto.

Outro fato é que poucos desses relatos têm, ao menos formalmente, características em comum com o modelo clássico em língua alemã representado por *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* de Goethe: não há mais o equilíbrio classicista postulado pelo autor entre sujeito e sociedade, o velho a observar sereno seu desenvolvimento – visão, aliás, partilhada inicialmente pela crítica e que transformou o livro em clássico do gênero –, trata-se antes de relatos de indivíduos cuja juventude é determinada por crises e para os quais a sociedade é vista com desconfiança, sujeitos que constroem sua personalidade, em geral, pela oposição ao meio externo. Não se trata mais do velho que lança um tranquilo olhar retrospectivo de sua vida, que apresenta a sabedoria adquirida com a idade ou busca empreender um grande panorama de suas vivências: são antes autores relativamente jovens, os quais tentam resgatar de forma literária uma fase de suas vidas além do alcance da memória em sua realidade passada, mas extremamente representativa para a constituição do ser atual e para o papel ocupado pelo adulto na vida pública.

A amplitude das tentativas inovadoras e a variedade das soluções individuais encontradas mostram uma nova consciência para com a comunicabilidade da experiência vital do autor e da própria ficcionalidade. Juntamente com essa nova postura frente ao relato factual e à ficção surge a necessidade de apreender as modificações sofridas na elaboração da experiência individual, tanto por gêneros factuais, quanto por gêneros ficcionais – no caso autobiografia e romance, considerados pela crítica como gêneros próximos (HOLDENRIED 2000: 28). Nesse contexto, os textos de Wolf a serem analisados tornam-se ainda mais

---

⁹ Tal tendência inicia-se já em 1961 com *Abschied von den Eltern* de Peter Weiss e pode ser conferida, por exemplo, em *Zwettl* de Peter Härtling (1973), *Jugend* de Wolfgang Koeppen (1976), *Die gerettete Zunge* de Canetti (1977), *Die Ursache* (1975) e *Der Keller* (1979), de Thomas Bernhard, etc., tendência na qual se inclui o próprio *Kindheitsmuster* de Christa Wolf (1976).

interessantes: jogam com os gêneros factual e ficcional, autobiografia e romance, tentam encontrar uma nova forma, a qual consiga tratar da experiência singular a ser narrada – e se isso se inicia nos anos 70, acompanhando o panorama da época, continua de certa forma no texto de 2010. Também acompanhando essa tendência dos 70 e das inovações então surgidas, pode-se analisar o conceito de autoficção, cunhado justamente nesta década e que desde então se tem desenvolvido e ganhado popularidade. Muitos críticos apontam aí uma tendência da pós-modernidade diante da impossibilidade de se escrever uma autobiografia (cf. FINCK 1999: 11). Wagner-Egelhaaf chega a ver a autoficção como a solução para o impasse:

Indessen kann es heute nicht mehr darum gehen, Unmöglichkeit der Autobiographie, [...] zu konstatieren. Vielmehr möchte ich den Begriff der Autofiktion als autobiographietheoretischen Konzeptbegriff weiterentwickeln, der genau aus den diagnostizierten Defiziten des Autobiographischen seine Chance und seine spezifische Produktivität begründet. (WAGNER-EGELHAAF, 2008: 137)

Essa é uma questão a ser analisada de forma mais detida. No caso de Wolf, como será investigado no terceiro capítulo desta tese, não se trata de uma impossibilidade a priori de escrever sua autobiografia e autoficção como a solução pós-moderna, mas de autoficção como um distanciamento do modelo tradicional e uma forma de *autenticidade subjetiva*, para retomar o já citado conceito desenvolvido pela autora: abandona esquemas rígidos e prontos, num gesto adorniano de ver a forma como depositária do conteúdo, de modo que ao libertar-se das formas tradicionais de representação, pode ser bem sucedida não apenas na identificação dos processos e modelos psicológicos e sociais que nos levaram a ser quem somos, como também na superação desses e na criação de uma nova forma que traga consigo uma nova atitude diante de si e da sociedade.

A partir do que foi apresentado brevemente, fica claro que a autora, para trabalhar uma experiência pessoal e coletiva, procura evitar modelos literários prontos que reproduzam o discurso vigente, formas rígidas, as quais enrijeceriam o indivíduo em sua própria biografia, para desenvolver um novo estilo de escrita, a fim de possibilitar a reelaboração crítica das experiências, tornando o texto um lugar dinâmico de confronto, não o resultado de um processo. O primeiro objetivo da pesquisa será o de identificar como isso ocorre concretamente nos textos do *corpus*, como esse novo estilo é obtido por meio da combinação de uma determinada atitude diante da literatura, vista como instrumento de transformação social e individual, e de técnicas narrativas que consigam incorporar essa atitude ao texto. Para tal deve-se fazer uma análise detalhada das ferramentas narrativas adotadas, não a fim de reduzir esse novo estilo a aspectos formais, mas sim ver como a autora concretamente desenvolve seu projeto. A hipótese inicial é a de que “o alto grau de realismo”, exigido na

apresentação dessas dinâmicas e ligado ao conceito de *subjektive Authentizität*, é obtido por técnicas narrativas que dão às obras um caráter fortemente “metatextual”, encenando no texto os processos de seleção e organização dos conteúdos narrados, desmascarando o funcionamento da memória, sem negar a aporia de lembrar/esquecer/reprimir/alterar, mas aceitando-a e a usando produtivamente. Esse será o tema do segundo capítulo deste trabalho, sendo que o primeiro apresentará uma contextualização tanto do conceito de autenticidade na modernidade literária, quanto no contexto da literatura na ex-RDA, cujo papel atribuído ao escritor e seu texto é apresentado de forma bastante particular. Em seguida, no terceiro capítulo da tese, será observado como a autora, ao tratar de sua experiência biográfica, opta por uma forma que não apenas integra os mais diversos gêneros (jornal, diário, propaganda, discurso, etc.) para conseguir trazer ao papel relações temporais, sociais e biográficas, e ainda oscila entre ficção e fato. Nesse contexto, a hipótese de uma escrita próxima à autoficção deverá ser analisada mais detidamente, bem como se deve discutir sua produtividade para a interpretação das obras frente a classificações tradicionais como autobiografia ou romance.

Antes de passar-se à análise propriamente, cabem aqui ainda algumas observações sobre o material consultado para o desenvolvimento desta tese. A bolsa de estudos para realização de parte do doutorado na Alemanha, concedida em parceira DAAD-CNPq, possibilitou-me o acesso ao arquivo da autora, o qual se encontra aos cuidados da Akademie der Künste em Berlim. Wolf fora uma escritora que documentou metódica e minuciosamente o trabalho de elaboração de um texto, como atesta o material do seu espólio – para *Kindheitsmuster*, por exemplo, dezenas de pastas em seu arquivo documentam as anotações, pesquisas e versões para o romance. Não por acaso ambos os textos do *corpus* trabalham com encenações de processos de escrita, tentativas de tornar os “bastidores” por trás de uma obra transparentes ao leitor, ou ao menos, criar tal ilusão. A partir dos materiais percebemos que a autora dedicara-se com afinco a documentar e analisar seu modo de trabalho. Atualmente apenas uma parte desse extenso material está guardada no arquivo. Todos os documentos datados a partir de 2000 se encontram em posse de seu marido, Gerhard Wolf, na residência do casal, ao passo que o material datado até 2000 arquivado na Akademie der Künste não está totalmente disponível para consulta. Segundo Sabine Wolf, funcionária responsável pelo arquivo da autora, a academia se comprometeu por contrato firmado com Wolf a não disponibilizar por um determinado período de tempo parte do espólio ao público: cartas pessoais – tem-se acesso apenas à correspondência comercial – e diários, por exemplo, não estão disponíveis para publicação ou consulta, medida que faz parte das precauções tomadas

pela autora, a fim de evitar constrangimentos aos ali retratados. Detalhes desse acordo não foram informados.

A possibilidade de consultar seus diários seria, sem dúvida, de grande auxílio nas pesquisas sobre sua obra, pois se sabe que Wolf manteve a escrita em diários por toda a sua vida, os quais eram usados também para anotar impressões e sonhos utilizados em seus livros, além de documentar as dificuldades com um tema ou o trabalho em seus manuscritos. Wolf comenta em uma conversa com Sonja Hilzinger, estudiosa de sua obra, a importância que a escrita dos diários tinha para ela, a qual assumiu a tarefa de documentar não apenas suas experiências enquanto escritora, mas as experiências do casal, uma vez que o marido não se dedicava à escrita de suas memórias, deixando a tarefa para ela¹⁰.

O arquivo da obra de Wolf está desde 1994 sob os cuidados da Akademie der Künste em Berlim¹¹, e conta com cerca de 1000 pastas, ordenadas por tema e data, contendo cerca de 175.000 páginas de manuscritos, esboços, materiais coletados, anotações diversas, diários, inúmeras recensões publicadas em jornais e na internet, bem como transcrições de programas de rádio e televisão que trataram da obra da autora. Conta ainda com cerca de 10.000 páginas de cartas de leitores, além de livros de Wolf, traduções de suas obras e trabalhos científicos sobre seus textos¹². Infelizmente, a Akademie der Künste não conta com um catálogo digital para consulta de materiais, sendo que o acesso às diversas pastas mencionadas é intermediado por um funcionário da instituição. No caso da minha pesquisa, a funcionária responsável, Sabine Wolf, foi a ponte entre meu trabalho e o arquivo, enviando por e-mails diversas sugestões de pastas que ela julgava poderem ajudar na pesquisa. Como eu nunca tive acesso a uma lista contendo todos os materiais contidos no arquivo da autora, tentava sempre em meus e-mails ser o mais clara possível e explicar com qual aspecto da obra me ocupava no momento, para que Sabine Wolf pudesse indicar os materiais mais adequados. A falta de um catálogo do arquivo dificulta o acesso a este, já que o pesquisador não tem uma visão global de seu conteúdo, recebendo sempre informações intermediadas pela funcionária. O complexo ligado a *Kindheitsmuster* é bastante completo e organizado, mas infelizmente, ao solicitar pastas sobre outros materiais, por exemplo, sobre livros escritos na década de noventa, recebi

---

¹⁰ Informação verbal, fornecida por Sonja Hilzinger no evento chamado “Christa und Gerhard Wolf. Gemeinsam gelebte Zeit – Buchvorstellung und Gespräch.” Hilzinger participou de discussão com o público sobre a publicação da biografia do casal Wolf realizada em 02.04. 2014 no Literaturforum na Brechthaus, Berlim.

¹¹ Em 1994 fora assinado o contrato que estabelecia a sede da academia na Robert-Koch-Platz, em Berlim, como local físico a receber os manuscritos da autora, sendo que a transferência desses para o local destinado aconteceu apenas anos mais tarde, em 2001.

¹² Disponível em:

<http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/literatur/index.htm?hg=literatur&we_objectID=452>. Acesso em 21.10.2014.

com frequência a resposta de que estes ainda não estavam catalogados, ou ainda não estavam disponíveis. Já para materiais a partir do ano 2000, como observado, estes se encontram em posse de Gerhard Wolf, na residência do casal, logo, indisponíveis.

Para esta tese foram relevantes, além de pastas contendo resenhas sobre as obras da autora, as relativas ao trabalho em *Kindheitsmuster*, as quais vão da pasta 544 até a de número 600, ou seja, 54 arquivos. Algumas delas, como a de número 544, cujo título é “Kindheitskomplexe” – designação extraída da primeira folha de um caderno em espiral ali guardado –, não apresentam subdivisões, contendo apenas estudos e anotações a lápis ou a caneta sobre complexos temáticos a serem trabalhados na obra, enquanto outras, como a 599, cujo título é “Kindheitsmuster – Kapitel erledigt” e é datada de 1971, contém subpastas, as quais, por sua vez, não são numeradas, mas recebem títulos de acordo com seu tema. Dentro da pasta 599 encontra-se, entre as 105 páginas ali organizadas, por exemplo, a subpasta “Gliederung”¹³, com apenas uma folha de sulfite na qual se tem a lápis uma espécie de esquema dos então dezessete capítulos a compor o romance – a versão final conta com dezoito capítulos –, designados por apenas uma palavra chave como “5. Das Haus”, “8. HJ” ou “10. Konfirmation.”¹⁴ Na mesma pasta 599 encontra-se ainda a subpasta “Notizen”, com seis páginas de anotações esparsas e não paginadas ou datadas, sobre diversos temas, como judeus e comunistas; onze pastas com anotações para os onze primeiros capítulos do livro, dentre as quais já se pode ver como a autora pretendia dividir o texto em quatro níveis, nomeados como *Reiseebene*, *Gegenwartsebene*, *Manuskriptebene* e *Vergangenheitsebene*, colocando aí anotações sobre o que seria tratado, desde eventos até complexos temáticos a serem apresentados em cada um dos níveis. Exemplos dessa estruturação podem ser vistos nos anexos 4 e 5 no final deste trabalho, bem como neste comentário da própria autora em seu diário de 27 de setembro de 1973, no qual se refere ao oitavo capítulo de *Kindheitsmuster*, justamente o ilustrado no anexo 4:

---

¹³ A fim de tornar as referências feitas quanto ao material pesquisado no arquivo da autora mais claras, opta-se aqui pelo seguinte sistema de abreviações em letras maiúsculas, seguidos por número de página e data, quando houver: “AK” = Akademie der Künste, P.= Pasta, Sub.= Subpasta. Por exemplo, para o caso da pasta citada acima, a 599, em cuja subpasta “Gliederung” as páginas não são numeradas, tem-se AK:P.599, Sub. “Gliederung”, s/p, 1971.

¹⁴ Os exemplos citados mostram como o texto passou por diversas modificações desde essa estruturação em 1971, o ano da viagem a Polônia empreendida com fins de pesquisa para o texto, e a versão final, na qual a confirmação da criança Nelly aparece no centro do décimo segundo capítulo, não mais do décimo. O quinto capítulo continuou tendo a mudança de casa como tema, e recebeu como título final “Die Verstellten sind verstummt. Das neue Haus”, enquanto o oitavo, em outros esboços, é designado não mais como tendo em seu centro a Hitler Jugend, embora sua tematização continue a ser predominante neste capítulo, não em outros, mas o foco é deslocado para a palavra “Authentizität”, a qual aparece já na primeira frase do capítulo na versão publicada. Sobre o capítulo oitavo se voltara mais detidamente nesta análise.

Um ¾ 10 setze ich mich hin und beginne mit den Notizen zum 8. Kapitel: “Krieg”. Die üblichen vier Blätter werden angelegt, auf denen ich die üblichen “vier Ebenen” notiere: Reiseebene, Vergangenheitsebene, Manuskriptebe, Gegenwartsebene. [...] Diese Notierungen machen mir immer Spaß. Später sollen sie nicht mehr getrennt nebeneinanderstehen. (*Ein Tag im Jahr*: 185)

De fato, na versão final os quatro fios aparecem emaranhados no texto, embora ainda reconhecíveis em suas especificidades narrativas. Nos manuscritos, a maioria das anotações à mão, os esboços e rascunhos de ideias para o livro e os capítulos, além dos trechos de materiais consultados, são sempre apresentadas em páginas não numeradas e geralmente não datadas. Já as versões para o romance ali presente são datilografadas e possuem números de páginas. Ao todo o arquivo conta com cinco versões para o texto de *Kindheitsmuster*, sendo as três primeiras apenas esboços pouco estruturadas, enquanto a quarta já tem o formado do livro que conhecemos e a quinta corresponde à versão final. Sobre as pastas, é necessário ainda observar que a organização dos manuscritos é de exclusividade da própria autora, sendo que à responsável pelo espólio da autora, Sabine Wolf, ficara a tarefa de catalogar de modo eletrônico o material – catalogação para consulta interna, pois, como afirmado, o público não tem acesso a esse material. A própria Sabine Wolf informou por e-mail, sobre a organização do material em pastas:

die Zusammenstellung der Mappeninhalte bei den Werkmanuskripten geht weitestgehend auf die Autorin selbst zurück. Bei der Archivierung habe ich die Zusammenhänge erhalten. Die elektronische Erfassung mit Titelaufnahmen, Datierungen usw. erfolgte durch mich – auf der Grundlage der vorgefundenen Ordnung im Nachlass.¹⁵

A caligrafia dos títulos escritos a lápis, com a qual as pastas são classificadas, é a mesma dos manuscritos, ou seja, da própria Christa Wolf, o que apenas confirma o interesse da autora em preservar a memória da forma mais exata possível, de documentar minuciosamente seu trabalho literário.

Infelizmente, o arquivo pouco contém sobre *Stadt der Engel* e além de críticas publicadas por ocasião de seu lançamento, nada está disponível para consulta. Feitas essas ressalvas sobre o material de apoio a ser utilizado, passemos a análise do *corpus* propriamente, o que será feito primeiro sob o enfoque da “autenticidade subjetiva”, depois da autoficção.

---

¹⁵ Informação dada por e-mail em 10.04.2014.

1. CAPÍTULO

“Das Authentische ist das, was wir schreiben!”. Autenticidade e outros pressupostos para a poética de Christa Wolf

JS Wie seht ihr euch?

CW/GW Das kannst du nachlesen in *Er und ich*.

JS Ich finde es schrecklich, dass ich bei meinen Großeltern immer alles nachlesen muss. Ich will es authentisch.

GW Das Authentische ist das, was wir schreiben!¹⁶

A citação acima foi extraída de uma entrevista, ou melhor, de uma conversa do casal Wolf com a neta Jana Simon, a qual, a fim de conhecer melhor os avós intelectuais e deixar um documento para os futuros bisnetos da família, começou a gravar algumas das conversas que tinham e nas quais podiam tratar não apenas de assuntos particulares, como também das experiências vividas em momentos bem especiais da história alemã, a saber, o nacional-socialismo e a ditadura socialista da RDA. No caso do trecho citado, o encontro se dera na casa dos Wolfs em Pankow, Berlim, em 22 de agosto de 1998, e inicia-se com a seguinte colocação da neta: “Ich weiß gar nicht viel über euch, über eure Vergangenheit”, ao que a avó, Christa Wolf, responde “Dann lies einfach *Kindheitsmuster!*” (SIMON 2013: 15). Posteriormente, Jana insiste em querer saber mais sobre os avós e pergunta sobre como um vê o outro, ao que retrucam em uníssono com a sugestão de outra leitura: *Er und ich*¹⁷, texto que Christa escrevera por ocasião do aniversário de 70 anos do marido, em 1998.

A resposta de Jana, apresentada na epígrafe, a exigência pelo autêntico, mostra como ela usa a palavra no sentido comum do espontâneo, pessoal, único, pois produzido no momento. Autêntica seria a versão direta dos fatos, sem a intermediação da forma literária, a qual aparece como algo a comprometer a autenticidade, justamente pelo fato de a escrita ser resultado de reflexões, diversas versões, o texto ser trabalhado e lapidado, interferindo no conteúdo, o qual pode ser alterado. Já os dois avós escritores parecem não ver muita diferença entre responder à neta por meio do diálogo direto ou por meio de suas obras, nas quais as respostas às perguntas propostas seriam tão autênticas quanto as respostas dadas pessoalmente durante a conversa em questão, como se a literatura condensasse uma forma de verdade. Ou poder-se-ia pensar ainda, que justamente a forma literária seria capaz de dar ao relato uma

---

¹⁶ SIMON, Jana. *Sei dennoch unverzagt: Gespräch mit meinen Großeltern Christa und Gerhard Wolf*. Ullstein: Berlin, 2013. p. 55.

¹⁷ Primeira publicação em: *Die Poesie hat immer recht. Gerhard Wolf. Autor, Herausgeber, Verleger*, Janus press, Berlin, 1998.

maior autenticidade, uma vez que nela cada palavra é ponderada, há uma busca consciente em achar a forma que melhor se adéque ao conteúdo expresso, que o reforce e o complete, para assim obter um tipo de verdade que falta ao relato oral, cuja espontaneidade, desenvolvimento linear no tempo e espaço, não admite correções, reformulações, trabalho minucioso na expressão.

Em outra conversa do casal Wolf com a neta, agora datada de 2008, Jana pergunta à avó Christa Wolf, se ela não gostaria de viajar para outros continentes, sair da Europa: “Nicht einmal in der DDR hattet ihr Fernweh?”, ao que Wolf responde que nunca pensara em viajar para longe¹⁸, uma vez que via outros meios como substitutos para a experiência turística: “... die Pyramiden sind ein gutes Beispiel. Wie sie aussehen, wissen wir aus dem Fernsehen. Da schaue ich mir solche Sendungen immer an, aber ich muss da nicht hin. Ich lese, wie Ingeborg Bachmann die Pyramiden erlebt hat.” (SIMON 2013: 198) Percebe-se aqui novamente que o modo como a autora enxerga a literatura dita autêntica, não se alterou. A literatura continua a ser uma possibilitadora de experiências, a ser a ponte entre indivíduo e mundo empírico. Assim, sobre a aparência das pirâmides, Wolf pode se informar e ver em programas de televisão, mas para saber como é de fato vivenciá-las, lê o texto de Bachmann – a importância da literatura subjetiva da austríaca para o tipo especial de autenticidade buscado por Wolf será tematizado em mais detalhes no próximo capítulo.

Décadas depois, em uma entrevista para a revista *Spiegel* em 2010, quando lançara seu último romance, *Stadt der Engel*, vemos uma cena semelhante: perguntada sobre aspectos da sua trajetória pessoal, por exemplo, por qual motivo ela e o marido não teriam deixado a RDA, irritada com a insistência do jornalista, ela responde: “Ja, und gleich fragen Sie mich, was mich seit zwanzig Jahren alle immer fragen, warum ich überhaupt in der DDR geblieben bin. Das wird doch alles in meinem Buch beschrieben [...]”. (WOLF 2012: 190)¹⁹ Ou seja, as respostas poderiam ser encontradas no romance, e seriam tão válidas, tão autênticas, quanto as que a autora daria na entrevista, sinalizando o que o leitor que conhece as advertências escritas por Wolf quanto à ficcionalidade de seus textos mais autobiográficos, já sabe: as fronteiras entre romance e autobiografia, fato e ficção, para Christa Wolf, são tênues.

---

¹⁸ Isso não significa que a autora não tenha feito viagens intercontinentais, como atestam suas viagens para os Estados Unidos, uma na década de setenta, para uma colaboração com a universidade de Ohio, outra nos anos noventa, da qual trata *Stadt der Engel*. Houve ainda, no contexto da RDA, viagens a Moscou e, ainda que não se trate de outro continente, também à Grécia, por ocasião das pesquisas para o livro *Kassandra*.

¹⁹ “‘Wir haben dieses Land geliebt’ – Gespräch mit Susanne Beyer und Volker Hage”. In: WOLF, Christa. *Rede daß ich dich sehe*. Berlin, Suhrkamp: 2012. p.188-198.

A importância da busca por autenticidade ligada aos textos de Christa Wolf parece ter sido uma constante em sua trajetória, busca iniciada com o amadurecimento de sua obra na década de sessenta, quando se liberta do realismo socialista pregado pelo partido. Tentaremos mostrar como nas décadas de sessenta e setenta Wolf desenvolve uma espécie de poética para seus textos, a qual recebe o nome de *Subjektive Authentizität*, bem como “autenticidade” aparece em sua obra atrelada aos pressupostos desenvolvidos para tal poética. Não se deve perder de vista o contexto no qual a autora inicia a mudança de sua visão da literatura e desenvolve sua teoria da prosa: o lugar do escritor e da literatura na Alemanha Oriental.

Christa Wolf, talvez a autora de maior destaque da extinta República Democrática Alemã, teve sua trajetória pessoal e profissional bastante ligada à do Estado em que viveu, o qual viu nascer e depois extinguir-se. Toda sua literatura é vista como conectada ao contexto político no qual se insere, acompanhando de perto o regime no qual depositou suas esperanças após a desorientação vivida ao fim da Segunda Guerra. Wolf apoiou a RDA na medida em que isso foi possível²⁰, acreditando até o fim no socialismo, nunca perdeu de vista seu papel enquanto escritora nessa sociedade. Tendo esses pressupostos em mente, passemos nessa primeira parte da análise a uma breve apresentação do conceito “autenticidade” e de suas diversas variações de significados no contexto das artes e da literatura, para na segunda parte do capítulo tratar do caso específico da RDA.

1.1. Autenticidade: um breve panorama de uma das palavras-chave da modernidade

Autenticidade é uma das palavras-chave das últimas décadas para artes e literatura, conceito bastante produtivo da modernidade, o qual, por sua versatilidade, pode ser encontrado em diversos contextos, sempre com conotações positivas. Como caracteriza Susanne Knaller, teórica que se ocupa em diversos estudos com o termo, autenticidade “ist zu

---

²⁰ Tratar sobre o apoio de Wolf ao regime da RDA merece ressalvas, pois ao longo dos cerca de quarenta anos de existência do Estado, tanto este quanto a postura da autora sofreram mudanças. De modo resumido, pode-se observar que sua postura na vida pública, assim como a visão defendida em seus textos, passam do apoio nos anos cinquenta, para a visão crítica. A primeira fase se reflete não apenas no fato de ter aceitado, ainda que por um período muito breve, ser IM junto a Stasi, mas também em suas críticas literárias publicadas na revista “neue deutsche literatur” nessa época. Na primeira metade da década de sessenta é perceptível o descontentamento com o modo como o socialismo é configurado em sua sociedade e surgem os primeiros desentendimentos com o regime e seus órgãos, quando, por exemplo, se posiciona a favor de escritores boicotados pelo SED e apresenta críticas à política cultural do partido. A partir de então, mesmo sendo muito respeitada na RDA e tendo recebido diversos prêmios literários no país, o atrito de Wolf com o regime aumenta, fazendo mesmo com que ela seja espionada pela Stasi. Nos anos oitenta sua obra é marcada pela descrença não apenas na RDA, mas na sociedade ocidental em geral. Contudo, em nenhum momento de sua trajetória, percebe-se um abandono da crença de que o socialismo seja a melhor resposta. O que se vê é antes uma crítica ao modo como ele fora praticado. Após a queda do muro e a reunificação, vê-se mesmo uma tentativa de defesa e de justificar alguns aspectos da sociedade em que vivera. Tem-se a impressão de que Wolf, ao comparar a sociedade ocidental e oriental, está antes preocupada em criticar a primeira e destacar, apesar das falhas, os pontos positivos da segunda.

einem erfolgreich eingesetzten Markenartikel und Emblem geworden” e o caracteriza como “Hauptwort der Moderne” (cf. KNALLER 2007: 7 e KNALLER/MÜLLER 2006: 7)²¹. A autora salienta ainda como o termo é multifacetado: “[...] komplex, widersprüchlich, nicht auf eine Formel reduzierbar. Zu groß und zu different sind die konstellativen Felder, in die der Begriff Authentizität jeweils eingetragen wird.” (KNALLER 2006: 14). Justamente por isso é necessário ver época por época, caso a caso, como cada corrente literária, artística e mesmo cada autor individual faz uso do termo, colocando ênfase em um ou outro de seus aspectos.

O imperativo “seja autêntico” aparece não apenas em propagandas e livros de auto-ajuda, mas também na crítica literária. Peter Sprengel²², ao analisar o conceito de autenticidade na literatura, procura mostrar a importância deste na modernidade e, ao mesmo tempo, o fato de ser bastante amplo, elástico, abarcar os mais diversos significados e por isso ser usado de forma irrefletida, tanto por leigos, quanto pela crítica especializada. Para ilustrar tal fato, o autor apresenta em um artigo trechos do programa de televisão *Literarisches Quartett*, fundado pelo crítico falecido em 2013 e bastante popular nos países de língua alemã, Marcel Reich-Ranicki. Natural da Polônia, Reich-Ranicki comandou o programa desde seu início até 2001 na emissora ZDF. Segundo Sprengel, no programa é possível observar que o conceito “autenticidade” é usado como uma espécie de “Passepartout der positiven Wertung, zu einem Maßstab erster Güte, der freilich sehr unterschiedlich begründet werden konnte” (SPRENGEL 2009: 53). Com o intuito de melhor exemplificar a diversidade dos significados por trás do termo e sua versatilidade, o teórico analisa alguns exemplos de seu emprego ao longo da trajetória da transmissão em questão, durante a qual diversos críticos literários tiveram a oportunidade de classificar livros como “autênticos” ou não, e o fizeram de diferentes modos. Os exemplos apresentados por Sprengel em seu artigo serão enumerados a seguir, a fim de ilustrar a amplitude das possibilidades de uso do conceito e servir de introdução à apresentação das várias camadas de significado que nele estão sedimentadas. Camadas essas que são resgatadas de diferentes modos em diferentes contextos, privilegiando um ou outro aspecto do termo de acordo com a intenção e convicções de cada autor/falante.

O primeiro caso foi extraído do seguinte contexto: ao comentar o texto *Alte Abdeckerei*, de Wolfgang Hilbig, após constatar a empolgação diante do livro, o moderador

---

²¹ KNALLER, Susanne. *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg: 2007 e KNALLER, Susanne, MÜLLER, Harro. “Einleitung” in KNALLER; Susanne. MÜLLER, Harro (org.) *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Wilhelm Fink, Munique, 2006. p.7-16.

²² SPRENGEL, Peter. “Der Authentizitätsdiskurs der literarischen Moderne: Von Heinrich Heine bis Hubert Fichte, mit einem einleitenden Exkurs zum ‘Literarischen Quartett’”. In: AMREIN, Ursula (org.). *Das Authentische: Referenzen und Repräsentationen*. Chronos Verlag, Zürich, 2009. p.53-65.

Ranicki pergunta a um dos convidados do programa, Peter Demetz, se este também achava o livro autêntico, o qual responde tratar-se de um livro bem escrito, não deixando claro se isso seria para ele sinônimo de autenticidade ou não – antes dele, Sigrid Löffler afirmara que o livro era “ao menos autêntico” (“Ich meine, dass dieses Buch wenigstens authentisch ist”, apud SPRENGEL 2009: 53). O uso de “autêntico” como uma qualidade positiva, a compensar possíveis defeitos e críticas, como indica o uso da palavra “wenigstens”, fica claro no trecho. Em outra ocasião, ao comentarem *Il sentiero dei nidi di ragno*, de Italo Calvino, Ranicki ressalta tratar-se de um livro não genial, mas autêntico, no qual tudo é harmônico e coerente. Também não fica claro se essa coerência é sinônimo de autenticidade, ou é obtida por estar a forma literária de acordo com uma experiência extra-literária, como parece ser o caso de 33 *Augenblicke des Glücks*, de Ingo Schulze, ocasião na qual Hellmuth Karasek, um dos críticos convidados, afirma: “Ich war noch nie in Grönland, aber wenn man ein Buch liest, das Grönland wirklich gut schildert, weiß man, dass es stimmt, und das weiß man beim Ingo Schulz sofort”, ao que Ranicki completa “Authentisch sind mehrere Bücher, über die wir hier gesprochen haben. [...] Bober ist authentisch, Schulze ist authentisch und der Høeg auch.” (apud SPRENGEL 2009: 54).

O mesmo Hellmuth Kasarek louvara em 2001, o romance *Herr Lehmann* de Sven Regener por ser “[...] so wunderbar authentisch. Er hat so wunderbare Dialoge, so gute Kneipengespräche.” (*ibidem*, 54) Se o crítico conhece os diálogos comuns nos bares do bairro de Kreuzberg, em Berlim, retratados no livro, e por isso caracteriza-os como autênticos, pois correspondem a uma realidade externa, não se pode afirmar aqui. Sprengel introduz os exemplos do livro de Schulze e de Regener para mostrar ao leitor como a autenticidade louvada pelos envolvidos no debate, tanto em um caso, quanto no outro, é na verdade a veracidade ou ao menos verossimilhança no modo como tais diálogos são apresentados, o que os fazem merecedores do adjetivo “autêntico”.

Se nos exemplos acima a fidelidade da representação é valorizada, em outros momentos o moderador procura diferenciar entre literatura autêntica e documental, entre literatura que retrata a realidade e ao mesmo tempo apresenta uma forma artisticamente trabalhada, ou, nas palavras de Sprengel, Ranicki procura separar o que seria “im höheren Sinn ‘authentische[...]’ Literatur”, daquilo que vê como simples documentação, agrupamento dos fatos. Isso fica bastante claro em sua crítica ao diário coletivo de Walter Kempowski, *Das Echolot*, uma espécie de colagem constituída de diversos fragmentos extraídos do cotidiano extra-literário, de documentos (cartas, diários, fotos, relatos), coletados e organizados em

capítulos pelo autor. Enquanto para Jürgen Kolbe, convidado no debate, trata-se de um grande livro de autenticidade, pois nenhuma frase provém do autor, mas sim dos documentos coletados – autenticidade para ele, nesse caso, teria a ver com fidelidade à realidade extra-literária –, para Ranicki seria apenas uma “Dokumentarwerk” (apud SPRENGEL 2009: 54) caracterizando a obra de forma depreciativa, ou seja, como algo sem valor literário.

Outro livro visto por Ranicki com desconfiança é *Die Ausgewanderten*, de Sebald. Ao comentar o emprego de técnicas de colagem e citação neste, afirma: “Lieber, alles, was ein Romancier oder Geschichtserzähler schreibt, ist erfunden. Alles ist erfunden! [...] Und wenn es von einer künstlerischen Kraft beglaubigt ist, wird das Erfundene authentisch.” (apud SPRENGEL 2009: 55) O já citado Hellmuth Karasek, contudo, vê a autenticidade do livro na inserção desses fragmentos não ficcionais da realidade extra-literária, ou seja, justamente no emprego dos recortes de jornal integrados ao texto – como, aliás, acontecia nas vanguardas históricas – Cubismo e Surrealismo, por exemplo – no início do século XX.

Embora não tenha sido abordada por Sprengel, pois não se encaixa no recorte do adjetivo “autêntico” usado no programa, vale ressaltar que reação semelhante de repulsa aos experimentos do romance moderno fora esboçada pelo mesmo crítico Reich-Ranicki mais de duas décadas antes, ao tratar de *Kindheitsmuster* (1976) de Christa Wolf e suas técnicas narrativas de apropriação de fragmentos de realidade, de lembranças e de textos factuais, ou seja, uma obra, assim como as duas últimas citadas, que foge da forma do romance tradicional. A reação de Ranicki também nesse caso fora negativa. Ele vê na inclusão dos diversos gêneros e trechos de textos factuais e ficcionais inseridos na obra *Kindheitsmuster* um defeito e repreende que a autora tenha “Hunderte von Seiten mit Notizen und Zitaten, Stichworten und Entwürfen, mit Skizzen, Reminiszenzen und Tagebuch-Eintragungen gefüllt. Sie hat ihren Zettelkasten geleert und das Material chronologisch geordnet. Was uns als Roman angeboten wird, ist nur Rohstoff für einen Roman.” (REICH-RANICKI 1997)²³

O procedimento usado por Wolf, embora de forma mais tênue que em Sebald e Kempowski, é o da montagem e trabalho com citações, ou seja, algo típico da literatura e da arte moderna, e justamente o que Ranicki vê com desconfiança: esse trazer à luz os procedimentos de construção textual, o esqueleto de uma obra, é algo que vai contra o esperado por ele para a forma artística, para a literatura bem acabada. Chama a atenção que o crítico não alterou sua opinião ao longo dos anos, e sua visão tradicional de literatura permanece ao analisar os livros na década de 70, 90 e nos 2000.

---

²³ REICH-RANICKI, Marcel. “Christa Wolfs trauriger Zettelkasten – Zu ihrem Buch ‘Kindheitsmuster’”. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, sábado, 19.03.1977. Número 66. AK: P. 358.

Ainda um último exemplo sobre o emprego de autenticidade extraído do texto de Sprengel, se dá quando Ranicki comenta o livro *Klint*, de Horst Stern: “[...] eine Sache ist authentisch in diesem Buch, und das habe ich gern. Das ist nicht ein Autor, der sich hingesezt hat: Ich will mal rebellisch schreiben! Die Verzweiflung in diesem Buch ist echt.” (apud SPRENGEL 2009: 56) Aqui a fidelidade a si mesmo, o não fingimento, mas antes a representação de um estado não criado ficcionalmente, mas de fato sentido pelo autor, é valorizado como autêntico.

Por meio dos trechos extraídos da atração televisiva, Sprengel mostra como “autenticidade” é um termo empregado sempre de forma positiva, como uma categoria de valor preenchida de modo vago, por vezes os significados são mesmo concorrentes: por um lado fala-se de uma autenticidade baseada na relação do texto com a realidade exterior, ou ainda do aspecto de verossimilhança obtido em um texto, o qual seria capaz de fazer o leitor viver uma experiência ou visitar um lugar sem sair de sua casa, por outro é a fidelidade do autor a si mesmo e a seu interior, a impressão de coerência do texto ou ainda o fato de a obra ser concebida de forma harmônica. Ou mesmo o uso de autêntico como original, único, característico de um indivíduo também único, o qual assim se apresenta por meio de sua obra.

Olhando os significados do adjetivo na língua portuguesa, percebe-se novamente a versatilidade do conceito. A seguir, a definição de “autêntico” segundo o dicionário Houaiss:

Autêntico: adjetivo

1. cuja origem (época, fabricação, localidade) é comprovada. Ex.: uma a. porcelana Ming.
2. cuja autoria é atestada. Ex.: <um a. Pancetti> <o corpus a. da lírica de Camões>
3. reconhecido como legítimo; fidedigno (diz-se de documento, escrito etc.).
4. em conformidade com os fatos; cujo detalhamento reflete a realidade. Ex.: uma descrição a. da situação.
5. não imitativo; verdadeiro. Ex.: um a. sotaque britânico.
6. em que não há falsidade; espontâneo, real. Ex.: uma a. demonstração de carinho
7. que tem autoridade; válido. Ex.: razões a.
8. que constitui uma cópia ou imitação fiel de um original. Ex.: <o traslado a. de um antigo tratado> <uma a. casa colonial portuguesa>
- 8.1. feito da mesma forma que o original. Ex.: uma a. feijoadada.
9. Regionalismo: Brasil. Diz-se do indivíduo que se assume tal qual é, que não se apresenta aos outros de modo idealizado.
10. Rubrica: filosofia. Em Heidegger (1889-1976), diz-se da existência que assume plenamente sua inarredável condição mortal, aceitando em decorrência a angústia que só poderia ser dissimulada através da banalidade cotidiana (inautenticidade).
11. Rubrica: termo jurídico. A que se pode dar fé; que está dentro das formalidades legais e é tido como legítimo e verdadeiro.
12. Rubrica: música. Diz-se de cada um dos quatro modos eclesiásticos de caráter expansivo e cujo âmbito está entre a final e a oitava superior [Criados por santo Ambrósio (339-397), bispo de Milão, a partir da escala pitagórica dos gregos.].
13. m.q. autêntica ('carta ou certidão'). (HOUAISS 2009, versão digital)

Da definição do termo em português, reconhece-se que partilhamos com o alemão, como exemplificado nos exemplos extraídos no programa de televisão citado por Sprengel, muitos dos significados para o adjetivo. Por exemplo, quando tratam da autenticidade em *Herr Lehmann* e *33 Augenblick des Glücks* – autêntico enquanto algo que se aproxima de um original, de uma referência externa a servir de medida –, referem-se aos aspectos 4, 5 e 8.1 do verbete citado, ou para *Klint* aos aspectos 4, 6 e 9 – mas aqui a medida é interior, refere-se a uma coerência entre caráter, personalidade e comportamento. Os empregos do adjetivo apontam tanto uma função evaluativa do termo, de julgamento, a atribuir tanto uma qualidade positiva a algo, quanto normativo, do que caracterizaria uma verdadeira obra de arte, não apenas por colocar determinado objeto dentro de uma categoria, como época ou escola literária, corrente artística – como aparece nos itens 1 e 2 –, mas por usá-lo como valor estético, estetizando as categorias anteriormente citadas, as quais em contextos cotidianos não adquirem tal valor. Por exemplo, o item 9, o que se apresenta de forma autêntica pois não idealizada, ou o item 7, aquilo que é válido por sua autoridade e necessidade, podem ser vistos no contexto do discurso de análise literária e das artes como parte de um valor estético. Há ainda outros possíveis empregos para o adjetivo, não abordados por Sprengel, pois não pertinentes para o debate, mas que aparecem no verbete do dicionário, como seria o uso mais empírico, que distingue uma obra autêntica, pois original, atribuída a um autor, de uma cópia – no caso, os itens 2 e 11 do verbete salientam o aspecto empírico do termo e ligam-se antes mais à área jurídica, poder-se-ia dizer, que à crítica.

Os exemplos do uso coloquial do termo – mesmo que os trechos apresentados sejam extraídos das falas de críticos literários, não há qualquer sistematização no emprego de “autêntico”, “autenticidade” – mostram ainda haver vestígios de significados concorrentes e complementares adquiridos pelo conceito ao longo de sua trajetória, em momentos históricos diversos. Georg Kohler fala sobre a polissemia do termo “autenticidade” e sugere que este seja evitado, pois por sua variedade semântica pode tornar-se ambíguo e sedutoramente difuso (KOHLER 2009: 206)²⁴. O autor aconselha ainda o uso de seus sinônimos, os quais, dependendo do contexto, poderiam ser confiabilidade, originalidade, originário, verdadeiro, adequado, independente, natural: “Verlässlichkeit, Wahrhaftigkeit, Originalität, Eigenständigkeit, Angemessenheit an gesellschaftlich wirksame Rollenerwartungen” (KOHLER 2009: 206). Outra dificuldade ao tratar de autenticidade é o fato de que apesar

---

²⁴ Georg Kohler: “Rolle, Maske, Person oder: echt falsch. Über den vieldeutigen Ausdruck ‘Authentizität’”. In: AMREIN, Ursula. *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen*. Zúrique: Chronos Verlag, 2009. p.197-208.

deste ser um termo corrente na maioria das línguas modernas desde o século XVI (cf. KNALLER, 2006: 18) e uma categoria extremamente importante para a modernidade, sua trajetória enquanto conceito estético inicia-se apenas no século XVIII, por meio de conceitos a ele aparentados, sendo que ele só aparece de fato como termo corrente na segunda metade do século XX, ganhando força ainda mais tarde, a partir da década de 60 e 70. Anteriormente à segunda metade do século XX é abordado antes por meio do que se considera atualmente como seus sinônimos.

De acordo com Kalisch, etimologicamente o termo liga-se ao grego *authentēs*, e designa o indivíduo que executa uma ação com as próprias mãos, com a própria força (KALISCH 2000: 32)²⁵. Se por um lado isso o liga ao significado ainda corrente de algo com origem em um sujeito e por isso verdadeiro, legítimo, por outro o termo desenvolve-se na antiguidade em outra direção, a qual se perdeu atualmente, ou seja, aquele que executa uma ação com a própria força, com violência, por extensão, assassino, especialmente o suicida, como se vê em Susanne Knaller (cf. KNALLER 2007: 34)²⁶. A autora mostra ainda como, em sua passagem para o latim, o termo ganha um novo significado ao ser associado a textos escritos: *authenticus*, e depois também em grego *autentikos*, seriam aplicados ao texto confiável, original, pois tem origem identificável em um autor. Essa forma aparece quase sempre ligada a outro termo, *auctoritas*, o iniciador do ato, logo autor, autoridade. Durante muito tempo foi com esse significado que o termo foi usado pela Igreja e pela jurisprudência e com o qual ele entrou nas línguas modernas, sendo termo corrente no alemão, por exemplo, desde o século XVI (KNALLER 2006: 18).

Na teologia católica, a autenticidade de um texto designava o fato de ele ser reconhecido pela Igreja – a autoridade – e não devido a sua origem ou por características internas. Autêntico aparece, nesse caso, como sinônimo de bom, reconhecido, legítimo. Já a jurisprudência do século XVIII diferenciava entre uma interpretação doutrinal e uma autêntica das leis. Trata-se de uma questão hermenêutica que ainda faz parte do cotidiano do direito: tentar resolver as contradições surgidas de ambiguidades na formulação e interpretação das leis. No caso da interpretação doutrinal, refere-se ao modo como o jurista especializado

---

²⁵ KALISCH, Eleonore. “Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung”. In: PFLUG, Isabel (org.). *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen: A. Francke Verlag, volume 1, 2000. p.31-43.

²⁶ As explicações etimológicas, bem como referentes à história do conceito que se seguem neste parágrafo e nos seguintes, salvo ressalva afirmando o contrário, foram extraídas especialmente dos livros de Knaller, uma vez que as obras da autora, por conterem estudos detalhados e acurados do conceito, servem de base e são citadas por diversos críticos que se ocupam com a questão da autenticidade, como por exemplo Christoph Zeller em seu *Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970* (cf. p.5 e 26s.), Amrein em seu prefácio a *Das Authentische* (p.24), em Sprengel (p.63), entre outros.

compreende a lei de acordo com suas experiências, enquanto a interpretação autêntica é feita pelo próprio legislador, por meio de uma reforma penal (KNALLER 2007: 19).

Lembrando do verbete de dicionário citado anteriormente, e do uso do adjetivo pelos convidados do programa *Literarisches Quartett*, percebe-se que alguns significados – autodestrutivo, suicida, assassino, criminoso – desapareceram da nossa visão atual de autêntico, enquanto outros continuam presentes – autoridade, origem, verdadeiro, confiável –, e são mais ou menos pertinentes, de acordo com o contexto no qual são empregados e com a intenção do falante na enunciação. Autenticidade aparece ligada, atualmente, à questão da autoria, da autentificação, da atribuição a uma obra da etiqueta “verdadeiro, original” ou “falsificação, cópia”; ou ainda como atributo positivo na caracterização de uma obra ou mesmo pessoa, o que pode implicar, dependendo de com qual significado o significante é preenchido na enunciação, em vê-la tanto de um ponto de vista moral, como algo ou alguém não-dissimulado, sincero, fiel a seus ideais, bem como do ponto de vista subjetivo-valorativo como alguém ou algo único, diferente do resto do grupo, ousado.

Muitos desses significados atuais, concomitantes e concorrentes, resultam de diversas facetas semânticas que foram se sedimentando no conceito, para o qual se pode localizar o início de sua história, como empregado na modernidade, por volta do século XVIII, tanto com os discursos da filosofia e estética iluminista e pré-romântica, quanto adotando algumas facetas dos discursos jurídicos e teológicos mencionados, os quais lhe adicionam o caráter de autentificação, ligam o objeto classificado como “autêntico” a uma autoridade, a um produtor. Nessa mesma época começa ainda a desenvolver-se o conceito moderno de sujeito, o qual deve muito à obra de Rousseau e contribuirá para nossa compreensão atual de autenticidade.

Amrein (2009: 16) e Knaller (2006: 26), colocam o início da trajetória do conceito de autenticidade como atualmente empregado, no século XVIII, quando se inicia também a história de conceitos como indivíduo e sujeito. Como observa Amrein na introdução ao seu *Das Authentische: Referenzen und Representationen*, a crença em um sujeito autônomo entra em crise no mais tardar com Freud (cf. AMREIN 2009: 26). O sujeito autônomo dos românticos e pré-românticos difere do das descobertas posteriores de Freud e da psicanálise, as quais favoreceram uma visão mais complexa do indivíduo, o qual será visto não mais como autônomo e independente, original e único em sua relação com o mundo, alguém cuja personalidade é imanente e imutável a distingui-lo dos demais: o sujeito moderno está em crise, é contraditório, muda, transforma-se, sua personalidade sofre influências do meio e das suas relações com a sociedade, ele tem de lidar com seus traumas e impulsos reprimidos.

Voltando ao conceito em questão, quando se pensa em autenticidade, pensa-se também no nome de Rousseau, o qual “dient [...] in der Philosophie und Soziologie vielfach als Gründungsvater von Subjektauthentizität” (KNALLER 2007: 147) e é visto ainda como “ein [...] Wendepunkt in der Vorgeschichte der Authentizität” (MECKE 2006: 87). Por meio da análise de diversas obras de Rousseau, Jochen Mecke procura mostrar em seu texto como o filósofo desenvolve um novo conceito de indivíduo ao longo de suas obras, o qual vai abrir caminho para a visão atual tanto de sujeito quanto de autenticidade. O autor mostra ainda que o termo “autenticidade” quase não aparece nos textos do filósofo, mas o que se deixa entrever são termos considerados a partir do século XX como sinônimos deste, por exemplo, natural, ingênuo, sensível, especialmente ligados à concepção do sujeito esclarecido, o qual é dotado de razão e se impõe contra as convenções sociais. O século XVIII, se não é marcado pelo signo do autêntico, pode ser visto como, por meio de outros conceitos, um preparador do caminho que levará à autenticidade como conhecemos e um desses conceitos é o de sujeito individual em oposição às convenções – concepção para a qual Rousseau contribuiu ativamente. Trata-se da época em que surge uma nova classe social, a burguesia, a qual vai tentar fugir dos valores da corte, dos ideais impostos pela aristocracia e buscará estabelecer seu lugar baseando sua identidade na autonomia social. O surgimento de uma nova classe e essa busca por autodefinir-se desconsiderando os preceitos e valores impostos, terá como consequência a tradução dessa luta em uma linguagem que também fuja das convenções, ou seja, em uma linguagem interior, dos sentimentos, e não de papeis sociais artificiais.

Esse contexto serve como pano de fundo para a compreensão da noção de sujeito apresentada por Rousseau em suas obras. De acordo com Mecke, em suas *Confissões*, por exemplo, o filósofo apresenta um sujeito que se entende como único, natural, o qual se define em oposição aos outros, sendo que o aspecto inovador da sua visão reside no fato de que vê a todos os indivíduos dessa forma, não conferindo individualidade apenas aos nobres, como se costumava fazer na época, mas nele a individualidade é vista horizontalmente, de indivíduo para indivíduo (cf. MECKE 2006: 85). Ainda conforme o autor, nos textos de Rousseau aparece também outra noção importante para o desenvolvimento tanto da ideia de sujeito, quanto de autenticidade: a crítica às instituições sociais e o elogio ao sujeito natural, ao homem que age segundo as leis da natureza e da virtude, consciente de si e de seus sentimentos (MECKE 2006: 83).

É conhecido do leitor de Rousseau que a civilização aparece para ele como algo que, por meio de suas instituições e preconceitos, corrompe o indivíduo, o qual em seu estado

natural, pré-civilizatório ou selvagem, é bom. O termo “bom selvagem” tornou-se um *topos* para a literatura e a visão da época, e é um dos termos pelo qual o filósofo é atualmente conhecido. Catherine Larrère, da Universidade de Paris, ressalta contudo, que o interesse do suíço pelo selvagem e pela natureza precisa ser relativizado: “se Rousseau se interessa pela natureza, é pela natureza humana, não pela natureza exterior; frequentemente, sob o nome de natureza, Rousseau fala, de fato, de metafísica, até mesmo de teologia.” (LARRÈRE 2012: 13-14)²⁷

Uma vez que o foco desta tese não é um estudo da obra do filósofo, e sim ver em linhas gerais sua contribuição para a compreensão do conceito de sujeito e sua ligação com a autenticidade, não se entrará em detalhes sobre a complexidade de sua visão da natureza. É suficiente salientar como para ele os mecanismos sociais tentariam, por meio de classes e suas convenções, anular a natureza individual, a qual ele tenta resgatar. Pode-se dizer que o sujeito em Rousseau, e por reflexo, no século XVIII, definiu-se pela individualidade de sua própria experiência, a qual só se dá plenamente em um ambiente livre das convenções sociais e instituições artificiais. Se a personalidade não deveria ser regulada pela sociedade, então pela natureza, a favorecer a intuição, os sentimentos individuais: o selvagem, original, não corrompido, é valorizado em detrimento de convenções a determinar externamente crenças e comportamento. Essas convenções são negadas pela nova classe, a burguesia, a qual procurará delimitar seu lugar na sociedade ao se diferenciar dessas convenções. No caso das artes, a consequência dessa forma de pensar é a exacerbação da originalidade vista no pensamento romântico e do *Sturm und Drang*, a valorização da individualidade, ao mesmo tempo em que usa a natureza como modelo para legitimá-la.

Susanne Knaller também se ocupou da obra de Rousseau ao traçar a trajetória do autêntico. A autora ressalta como o século XVIII, no qual ele se insere, é marcado pela “Ambivalenz zwischen äußerer Bestimmtheit und innerer Besonderheit, zwischen Heteromie und Autonomie” (KNALLER 2007: 65), ou seja, entre a determinação social exterior e o interior do indivíduo. Essa ambivalência se estende à nova noção de sujeito, bem como ao conceito de arte, o qual oscilará entre os dois polos. A autora assinala que essa dualidade será levada adiante e resolvida no conceito romântico de “gênio”: o sujeito ideal com consciência de si, de seus sentimentos e virtudes, mas que reconhece a voz da natureza e por meio da imaginação, da sua força criativa, consegue em suas obras fazer a ponte entre as duas

---

²⁷ LARRÈRE, Catherine. “Jean-Jacques Rousseau: O retorno da natureza?” In: *Cadernos de ética e filosofia política*, número 21, 2/2012 USP. p.13-30. Acesso em 31.07.2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/56546/59602>>.

(KNALLER 2007: 65s.). Obra e autor quando vistas sob a chave do “gênio romântico”, aparecem então como originais, além da imitação e da simples cópia, pois a individualidade, a natureza, o espírito imaginativo único, possibilitam uma obra também única. Se essa concepção de sujeito o liberta das convenções sociais da corte e da aristocracia, o coloca em outro tipo de amarra: a de si mesmo. A naturalidade da expressão, honestidade, ausência de dissimulação, coerência com a natureza, são as facetas que se ligam até hoje à autenticidade e validam essa visão pré-moderna do conceito de sujeito, o qual é sempre coerente consigo mesmo – sem problematizar o que esse “consigo mesmo”, visto antes da psicanálise como imutável, seria –, logo, portador de credibilidade e confiabilidade.

A natureza, a realidade externa filtrada pelo gênio, seria a valorizada, pois em sua relação autêntica, original com o mundo, o gênio produz uma obra que seria capaz de provocar no expectador sentimentos e sensações iguais, senão mais fortes que as presentes no mundo exterior, derivadas dos próprios objetos: “Mit der Einbildungskraft des Dichters schafft den Text eine gleiche, wenn nicht stärkere Gefühlsregung als die realen Gegenstände selbst [...]” e ainda: “Eigene Empfindungen werden durch Reflexion von Empfindungen ersetzt” (KNALLER 2007: 65-66). A imaginação, ao permitir uma ligação entre o geral (exterior) e o específico (sensibilidade interior do artista), torna autor e obra originais, eles estariam além de conceitos e de modelos, não imitam ou copiam, mas intermedeiam e assim criam algo que é novo e representação do natural ao mesmo tempo. Na citação extraída de Knaller a autora salienta como a reflexão dos sentimentos assume o lugar dos próprios sentimentos, ou seja, o resultado obtido pela intermediação do gênio por meio de sua “Einbildungskraft” ganha em qualidade na comparação com a natureza em sua forma pura não intermediada. Como posteriormente será apresentado, essa visão do mundo intermediado pelo sujeito será bastante pertinente quando for tratado mais detalhadamente do modo como Christa Wolf vê a prosa moderna por ela almejada, sendo inclusive possível ver uma ponte entre as considerações da autora da ex-RDA e a visão romântica de mimeses, a qual não é abandonada pelo Romantismo, mas compreendida de uma nova forma: o gênio é uma espécie de revelador da natureza, cuja relação com esta é mais íntima que a do não-gênio. Se em Christa Wolf não há uma crença no conceito de gênio, há uma defesa da visão crítica privilegiada do autor-sujeito em seu texto, por meio da qual ele tem acesso a uma autenticidade ausente no mundo exterior, nos fatos puros não intermediados.

Como mencionado anteriormente, uma das problemáticas do século XVIII e início do XIX é tentar resolver a ambivalência entre determinação externa, coletiva, e especificidade

interna, individual; entre condicionamento e autonomia. Enquanto em Rousseau a natureza dava o tom, para os românticos ela continua como modelo ideal, mas só alcança sua plenitude quando se submete à arte. Em ambos os casos há um contexto que favorece o desenvolvimento do conceito moderno de sujeito, pois o indivíduo é exortado a tomar consciência de si, de sua liberdade e de suas necessidades, de ver-se como diferenciado, e é ainda incentivado a não compactuar com as convenções sociais e os papéis a ele impostos. Nesse contexto, no problema da mediação natureza-gênio-obra, surge ainda outra problemática determinante para a produção artística na modernidade: o que Zeller, ao analisar as obras das (neo)vanguardas, chama de “mittelbare Unmittelbarkeit”, ou seja, uma espécie de imediatez intermediada na obra artística (cf. ZELLER 2010: p.8s. e 17), mas que seria um aspecto central não apenas das vanguardas, mas também das obras do século XVIII e XIX, explicitado na questão do gênio romântico e que se desenvolve no Naturalismo, quando o autor tentará apagar a forma artística para que a obra seja ela mesma a realidade, e continua ao longo do século XX. Quando se toma a liberdade de usar para o século XVIII e XIX um termo usado pelo teórico na análise da obra de vanguarda, faz-se isso pensando em Peter Bürger e sua *Theorie der Avantgarde*, na qual é mostrado que a partir da autocrítica a todo o sistema de produção, distribuição e recepção da arte empreendido pelas vanguardas, pode se entender os movimentos artísticos anteriores e não o contrário. Bürger exemplifica isso ao analisar o conceito de alegoria em Benjamin: a ocupação com as vanguardas históricas e seu ataque à instituição arte, permitiram compreender o drama barroco, não sendo a compreensão do barroco que o levaria a entrever categorias da vanguarda (cf. BÜGER 1974: 96).

Christoph Zeller em seu livro *Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970* apresenta o problema da mediação da realidade – sem a qual não há arte e literatura, nem mesmo linguagem –, como um dos pontos centrais das discussões, primeiro das vanguardas artísticas no início do século XX, depois das neovanguardas nas décadas de 60 e 70 do mesmo século, uma vez que mediação seria vista como oposta à autenticidade. Diversas tentativas de solução do problema são empreendidas por meio da busca de mecanismo que se aproximem ou simulem essa “não-intermediação” (“Unmittelbarkeit” in ZELLER 2010: 8). Essa visão da importância da *Unmittelbarkeit*, contudo, já vinha sendo preparada há muito tempo, por exemplo, nas discussões dos românticos e pré-românticos sobre a representação da realidade enquanto verdade, natureza original, e a artificialidade da linguagem, sua insuficiência na representação dos sentimentos do autor – o ceticismo frente à linguagem e sua capacidade de dar conta da realidade representada, bem como a desconfiança dos meios

de representação em geral, não se limita ao Romantismo. A limitação da linguagem como forma a intermediar a experiência pessoal é, além disso, um topos de escritos autobiográficos.

A arte e a literatura, por meio da forma, sem a qual elas não existem, podem apenas representar a natureza de modo indireto, intermediado. A busca por uma forma ideal, a qual tente do melhor modo possível suspender ou ocultar a mediação e simular a presença do objeto não é exclusividade das vanguardas e neovanguardas analisadas por Zeller, mas pode ser exemplificada em uma tendência bastante produtiva do século XVIII: o romance epistolar. Knaller cita como exemplo o próprio Rousseau e seu *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, um romance composto por cartas, o que facilitaria uma identificação do leitor, falaria diretamente ao público, e tentaria camuflar a intermediação do autor e da própria forma literária (KNALLER 2007: 67). Já Mecke aponta as *Confissões* do filósofo, obra na qual uma vida única recebe uma forma literária também única, como uma autobiografia na qual um “eu” aparece falando diretamente de si a seu público, sem a intermediação de um narrador, e assim pode alcançar a autenticidade da representação ao não poupar o representado, apresentando suas falhas, o que seria tanto uma quebra na convenção social, quanto do gênero autobiográfico (MECKE 2006: 85s.).

A busca por formas originais contra as convenções sociais e na arte faz com que no século XVIII surjam as bases para o início da trajetória do conceito de autenticidade como compreendido na modernidade: por exigirem uma revisão das normas, o pensamento independente do indivíduo em relação à sociedade, o que resulta na separação dos dois – uma das condições da autenticidade moderna. Essa separação entre indivíduo e sociedade acentua-se e, aos poucos, não é mais a razão que aparece como origem do novo comportamento, mas a intuição e o sentimento. Apenas após essa fase na qual são dadas as bases para o surgimento do sujeito moderno é que surgem as bases também para um conceito de autenticidade próximo do atual.

A revolução tecnológica e das ciências na virada do século XIX para o XX foi determinante para o modo como a representação da realidade e do indivíduo se dá nas artes e na literatura, as quais se alimentarão dos discursos das ciências e das invenções tecnológicas da época. Nessa fase, segundo Knaller, a literatura se aproxima das artes visuais, as quais, amplamente afetadas pela invenção da fotografia, definem por sua vez mimeses como cópia e representação (KNALLER 2007: 71). Se para os românticos a cópia da realidade era vista como um mal – a natureza era guia, mas mediada pelo gênio –, no século XIX, com o desenvolvimento das ciências, o traço empírico ganha prioridade. Como salienta Knaller: “ist

das Sehen und nicht die Einbildungskraft primärer Erkenntnisinn des Schönen” (*ibidem*, 72), ou seja, a visão, não a imaginação, orienta a imitação da natureza, bem como a natureza universal e metafísica é substituída pela realidade social e histórica. Ainda segundo a autora: “Die Relation Wirklichkeit-Wahrheit-Kunst bzw. Wirklichkeit-Künstler wird definiert durch Wahrnehmungs- und Darstellungsformen, die von Positivismus, Biologie, Geschichte und auch von dem neuen Medium Fotografie hergeleitet sind.” (*ibidem*, 73)

A fotografia reabilita a cópia fiel da realidade: cópia, a produção de semelhança externa entre obra e objeto reproduzido é vista como qualidade artística. Knaller ressalta também que nesse novo contexto proporcionado pelo advento da fotografia e desenvolvimento tecnológico, a literatura assume não mais uma função modeladora da realidade, mas sim imitadora (KNALLER 2007: 74). O artista torna-se o observador à distância – postulado de objetividade – e a autenticidade aparece sob uma nova perspectiva: se para os românticos ligava-se ao gênio, logo ao individual, resistente às normas e convenções, agora ela implica o objeto, a reprodução é autêntica quando fiel à realidade exterior. Substituí-se o ideal da natureza universal por uma natureza/realidade ancorada histórica e socialmente. Agora é o olhar, não mais a imaginação do artista, o sentido a orientar a imitação.

A fotografia mudou duradouramente as relações entre sujeito e objeto na arte. Num primeiro momento o que se vê é uma espécie de concorrência: as artes querem rivalizar com o novo meio e tem-se como uma das consequências iniciais da nova invenção uma aproximação de um conceito de objetividade que procura distanciar o autor do objeto, a fim de garantir a aproximação da realidade, da mimeses por meio de técnicas de reprodução que aproximam a arte e a literatura dos discursos da ciência naturais e biológicas e sua neutralidade. O Naturalismo na literatura visa a produzir textos que se apresentam como verdadeiros documentos humanos. O ideal da cópia fiel, da representação exata ganha espaço; a ideia de que a fotografia não é a realidade mediada, mas sim o objeto real que representa a si mesmo na foto, sem intermédio, domina o discurso artístico da época.

Ainda sobre a importância da fotografia para as artes, pode-se citar Peter Bürger, o qual vê nesse novo meio de reprodução um ponto de virada decisivo e indica a mudança ocorrida após esse primeiro momento em que as artes tentam rivalizar com o novo meio na reprodução fiel da realidade exterior: “Mit dem Aufkommen der Fotografie und der damit gegebenen Möglichkeit der exakten Wiedergabe von Wirklichkeit auf mechanischen Wege verkümmert die Abbildfunktion in der bildenden Kunst.” (BÜRGER 1974: 41) A fotografia

liberta a arte de sua função de reprodução da realidade externa e a nova noção de sujeito valoriza o olhar e percepção individual do artista em detrimento da técnica e fidelidade à aparência externa, cujo auge é alcançado pelos movimentos de vanguarda e o questionamento de todo o sistema no qual a arte se insere.

Knaller aponta que já no fim do século XIX pode-se ver as bases para a concepção da fotografia como obra de arte, o que seria resultado de uma mudança no modo como essa nova técnica é vista, ou seja, ela não é mais considerada como possibilitadora de imagens totalmente realistas e imediatas, já que há sempre uma pessoa por trás da câmera, definindo o foco, o que será captado, ou nas palavras da autora: “Die Fotografie ist zwar weiterhin ‘realistisch’, ist aber nicht mehr technisch ermöglichtes Simulakrum der Wirklichkeit, sondern Repräsentation einer psychologisch oder physiologisch definierten, die Wirklichkeit konstruierenden Wahrnehmung.” (KNALLER 2007: 81) Somando isso à descoberta da psicanálise e a nova concepção de sujeito dela resultante, tem-se um novo deslocamento da percepção da realidade e do conceito de autenticidade: a arte continua realista, mas não pretende mais ser um simulacro da realidade exterior, e sim a representação de percepções pessoais e do mundo íntimo, de experiências. Logo, a fotografia aparece cada vez mais não como cópia fiel da realidade, mas como representação de uma percepção individual desta. Embora a literatura trabalhe com um outro tipo de linguagem, que não a visual, as mudanças e questionamentos dessa fase também a influenciaram (KNALLER 2007: 71).

A autora resume as múltiplas facetas e aspectos do termo “autenticidade” em seus diferentes momentos históricos da seguinte forma:

Die konstruierte Synonymität zwischen authentisch und wahrhaftig, unverfälscht, eigentlich, unmittelbar, natürlich, ursprünglich, einzigartig und den genannten Begriffen der Aufklärung und Empfindsamkeit bedeutet keinesfalls eine konzeptuelle Identität. Die Feststellung, Authentizität würde in der “Unmittelbarkeit” des Sensualismus, der “Natürlichkeit” der Empfindsamkeit, der “Ursprünglichkeit” der Romantik, im “Wesen” des deutschen Idealismus, im “Leben” der Lebensphilosophie einen geheimen Leitstern darstellen, transferiert aktuelle semantische Synonyme von Authentizität auf Begriffe des 18. und 19. Jahrhunderts, ohne deren diskursbedingte Spezifität zu reflektieren. Ästhetische Authentizität als normative Zuschreibung ist ein erst im 20. Jahrhundert eingefügtes Konzept, das innerhalb von Kunst, Philosophie und Wissenschaft Geltung beansprucht. (KNALLER 2007: 18)

Como condensado na citação, “autenticidade” é um conceito que teve seu caminho preparado no século XVIII, sofrendo influências de diversas correntes filosóficas e estéticas, mas que não chegou a ser uma palavra-chave para nenhum desses movimentos – vê-lo de tal forma seria um anacronismo. Contudo, por meio dos possíveis sinônimos de autenticidade em diversos movimentos literários, filosóficos e artísticos pode-se ver como nossa visão do

conceito atualmente só se deixa explicar de forma mais clara por meio de seus “sinônimos”, os quais seriam “Unmittelbarkeit”, “Natürlichkeit”, “Ursprünglichkeit”, etc, quando se pensa em alguns dos movimentos filosóficos e literários do século XVIII. Knaller e os autores por ela citados, ou seja, Adorno, Alessandro Ferrara e Peter Bürger, afirmam: o autêntico aparece de forma direta, e não mais por seus “sinônimos”, apenas no século XX, consolidando-se como “Signum der Moderne” (cf. KNALLER 2006: 24-25).

A palavra “autenticidade” ainda não vai aparecer nos manifestos das vanguardas históricas, as quais tentam agora de diferentes formas dar conta dessa nova realidade decorrente das revoluções sociais e tecnológicas no início do século XX. Mas embora autenticidade ainda não apareça como a palavra-chave, com as vanguardas ela inicia sua carreira como categoria estética. Para o já citado Zeller, “Mit den historischen Avantgarden wurde Authentizität zur dominanten ästhetischen Kategorie des 20. Jahrhunderts. Unter dem Aspekt des Authentischen erlangten die künstlerischen Avantgarden wiederum paradigmatischen Status für die ästhetische Moderne” (ZELLER 2010: 14).

Com o advento do conceito moderno de sujeito, o qual vinha se definindo desde o século XVIII e que ganha contornos com o desenvolvimento da psicanálise, além das modificações na percepção de mimeses possibilitadas pela invenção da fotografia, a autenticidade aparece como um conceito ligado à percepção da realidade, não mais com a representação fiel desta. Zeller, ao analisar o contexto no qual surgem as obras de vanguarda, aponta como a revolução tecnológica e as rápidas mudanças no início do século XX levam a um pessimismo cultural: a experiência e a percepção individual são as duas medidas responsáveis pela construção da realidade, e o sujeito dá-se conta de que o acesso a esta só lhe é possível de forma mediada, enquanto abstração e construção, logo, de forma inautêntica (ZELLER 2010: 10). Segundo o autor, todas as mudanças na percepção da realidade, resultantes do advento de novas mídias e desenvolvimento de técnicas de reprodução, parecem ter causado um anseio por autenticidade, pela busca de um momento original e a suspeita de que as mídias, ao intermediarem a experiência com a realidade, na verdade afastariam o indivíduo desta (ZELLER 2010: 10s.).

A busca pelas origens se traduz em alguns movimentos artísticos como uma ocupação e reflexão sobre as partes que constituem a obra, as quais seriam os menores e mais puros elementos desta, logo, estariam de certa forma mais “livres”, próximas de um estado natural, isentas dos efeitos artificiais de construção, sem a mediação e interferência de uma forma – anseio que resulta no paradoxo da “vermittelte Unmittelbarkeit”, detectado pelo autor e citado

anteriormente. O crítico conclui em sua análise sobre as relações entre autenticidade e as vanguardas:

Auf die Veränderungen medialer Reproduktionstechniken und der damit verbundenen Wahrnehmungsweisen reagierten die künstlerischen Bewegungen mit einer Fülle von ästhetischen Experimenten. Sie kombinierten bestehende mit gerade entwickelten Medien, testeten Darstellungsmöglichkeiten des Films, des Theaters, der Photographie, der Literatur sowie der musealen Präsentation von Kunst und brachten hybride Genres hervor. Das Verfahren der Montage prägt die Epoche. Die historischen Avantgarden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hoben das Paradoxon des Authentischen ins Bewusstsein, indem sie Unmittelbarkeit künstlerisch vermitteln. Die Reduktion auf die Materialien der Kunst – Sprache und Wort in der Literatur, Fläche und Farbe in der Malerei, Körper und Gestik im Theater, Licht und Schnitt im Film – erfüllte das Postulat des Authentischen, indem (ästhetisch) Reines, Einheitliches und Wahres gezeigt wurde. (ZELLER 2010: 11)

Cada vanguarda tentará a seu modo e em seus manifestos específicos dar conta do problema da busca por autenticidade e da constatação de que a mediação pela forma interfere nessa busca. Em comum para elas pode-se apontar, como mostra a citação, o reconhecimento de que a cultura é uma construção, uma forma de mediação entre indivíduo e a experiência. São diversas as reações às mudanças nas mídias e técnicas de reprodução, assim como às formas de percepção a elas ligadas, bem como as tentativas de produzir uma espécie de realidade não intermediada, indo além das aparências, enfrentando o paradoxo da “vermittelte Unmittelbarkeit” (cf. ZELLER 2010: 10 e 16s.) – pois por mais que se queira apresentar a realidade em uma obra, isso só acontece pela intermediação da forma artística, do material escolhido e do olhar do artista.

Cada vanguarda encontra soluções individuais para tal. O Surrealismo, por exemplo, por meio do princípio do acaso, da combinação fortuita de imagens, da integração do imaginário e do real livre da composição intencional, nega as metáforas convencionais para assim produzir sentidos inesperados e efeitos de significados considerados autênticos, pois livres de pensamentos pré-concebidos. A redução à cor e às formas puras culminará no Abstracionismo, enquanto o Cubismo se utilizará também de formas puras, as formas geométricas por trás dos objetos e da busca pela tridimensionalidade e simultaneidade, além da inserção de fragmentos de realidade em suas colagens, buscando não uma obra que faça referência a um objeto externo, mas sim inserir na obra o referente. Já o Dadaísmo e seus *ready-mades* pode ser visto, por um lado como a forma mais extrema de redução da intermediação do artista, de trazer o cotidiano para a arte, e, por outro, de estetização da vida. Comum para todas as vanguardas são alguns procedimentos de construção, como a montagem, apontada como o processo vanguardista por excelência, por meio da qual se busca

autenticidade ao incorporar a realidade de forma “direta” à obra, por meio da inserção de objetos “reais”, de fragmentos de realidade na composição.

Aqui vale ressaltar que quando Zeller e outros críticos, ao analisarem os movimentos artísticos no século XX, falam de “vanguarda histórica” ou de “neovanguarda”, eles estão retomando esses termos como aparecem na *Theorie der Avantgarde* de Peter Bürger. Bürger desenvolve em seu livro de 1974 uma teoria das vanguardas bastante abrangente, levando em conta o fenômeno como um todo e desconsiderando as especificidades de cada manifesto. Ele elabora um conceito de vanguarda, o qual conteria elementos comuns aos principais movimentos da primeira metade do século XX, a saber Futurismo, Dadaísmo, Construtivismo e Surrealismo, dos quais retira os exemplos que apresenta em seu livro. De forma resumida, segundo Bürger pode-se dizer que na base da arte de vanguarda estariam, por um lado, uma função de reinserção da arte na práxis vital, por outro, uma série de características de constituição do objeto artístico, por meio das quais isso seria alcançado. As vanguardas teriam surgido como oposição à arte decorativa, sem função social, a *l’art pour l’art*, e buscariam se aproximar da vida, do cotidiano, ao praticar pela primeira vez na história da arte não a crítica a um determinado estilo, mas a autocrítica. Disso origina-se uma crítica não aos meios ou às formas específicas, mas a todo o sistema no qual a arte se insere. Zeller, citando Bürger, ressalta a importância da aproximação entre vida e arte nos movimentos artísticos do início do século passado:

Gegen die für depraviert ausgegebene Kultur führten die historischen Avantgarden den Begriff des Lebens ins Feld. Kunst, verlangten ihre Manifeste, sollte in Leben überführt, das Leben ästhetisiert werden. Avantgardistische Bewegungen richteten sich gegen die “Institution Kunst als eine von der Lebenspraxis der Menschen aufgehobene” (ZELLER 2010: 11-12).

A crítica de Bürger ao que chama de “Institution Kunst” remete ao fato de que, segundo ele, a arte almejada pelas vanguardas históricas deveria ter em si elementos do cotidiano, resgatando-o, e teria de fazer parte dessa vida cotidiana, não sendo privilégio inacessível de uma elite. A “Institution Kunst” é um conceito que:

[...] die Verhältnisse bezeichnet, in denen Kunst produziert, distribuiert und rezipiert wird. Diese Institution ist in der bürgerlichen Gesellschaft in erster Linie dadurch charakterisiert, daß die Produkte, die in dieser Institution funktionieren, von gesellschaftlichen Verwendungsansprüchen (relativ) unbehelligt bleiben. (BÜRGER 1974: 40)

Essa exclusão da arte do cotidiano é resultado de um processo histórico que levaria a uma pretensa autonomia da arte, o que não implica em liberdade, mas em perda de função social, ligada a uma produção e recepção individual das obras (*ibidem*, 96). As vanguardas objetivariam assim, não uma destruição da arte em geral, mas sua reintrodução na práxis vital,

sem com isso validar a práxis vital vigente, orientada por princípios racionais e utilitaristas que levaram justamente à exclusão da arte e a perda de sua função social: é preciso transformar a própria práxis vital (*ibidem*, 91). Para alcançar essa meta, as vanguardas históricas tentaram mudar radicalmente a concepção de arte que se tinha até então e o fizeram atacando o sistema de produção e recepção da arte como um todo, a instituição arte. Para tal, valem-se de algumas categorias estéticas, comuns em maior ou menor grau a todas elas, as quais seriam: o novo, o acaso, a alegoria e a montagem.

Segundo Bürger, antes das vanguardas a arte estava já submetida a uma necessidade de renovar-se constantemente, mas isso era feito dentro de um espaço limitado, de uma estrutura consolidada (BÜRGER 1974: 81), apenas no início do século XX há uma quebra radical com o que até então era válido, e não só isso: “Negiert werden nicht mehr künstlerische Verfahrensweisen und stilistische Prinzipien, die bislang Geltung hatten, sondern die gesamte Tradition.” (BÜRGER 1974: 82s.) Essas seriam, em linhas gerais, as diretrizes a pautar a categoria chamada por ele de “das Neue”. Já para o que ele chama de “Zufall”, o acaso na arte, perceptível tanto nos experimentos dadaístas, quanto nos novos significados que surrealistas dão aleatoriamente a determinados significantes, procurando criar no público uma quebra de expectativa, Bürger vê uma luta contra a coisificação do comportamento humano, uma arte que tenta apresentar-se livre de ideologias e da influência de uma consciência falsificadora, uma arte não estigmatizada (*ibidem*, 88). Mas talvez a característica mais importante da arte de vanguarda seja, em sua visão, a de alegoria, conceito que Benjamin desenvolve ao dedicar-se aos estudos da arte moderna e do drama barroco, e no qual o teórico se detém mais longamente ao apresentar sua teoria da arte de vanguarda. A categoria conteria dois momentos principais: o modo como se lida com o material, ou seja, tirar elementos da realidade externa à arte, de um contexto específico, e a constituição da obra, ao colocar esse material em um novo contexto, juntando fragmentos para formar um novo sentido, obtendo como resultado não mais a obra de arte orgânica, na qual há um todo harmônico, mas uma obra que não visa à totalidade e cujos aspectos individuais são independentes (BÜRGER 1974: 98). A montagem seria uma derivação da alegoria, uma categoria a ressaltar e especificar alguns aspectos desta, e permite ao artista introduzir fragmentos de realidade (*Realitätsfragmente*) na obra, ou seja, “Materialien, die nicht durch das Subjekt des Künstlers bearbeitet worden sind” (*ibidem*, 104). Assim, a imagem não representaria o todo, não apontaria para a realidade, mas seria ela mesma a realidade e traria em si a fratura, a ruptura, tal como se vê na sociedade na qual a obra fora produzida.

No pós-guerra, nas décadas de sessenta e setenta, surgem movimentos que se apropriaram dos princípios das vanguardas descritos até agora e que Bürger vai chamar de “neovanguardas”, e de forma desclassificatória os acusará de tornarem a ruptura das vanguardas em cânone, apenas repetindo tais princípios sem problematizá-los, fazendo com que eles percam sua função de revolta e fortaleçam justamente o que as vanguardas históricas criticaram, a “instituição arte”: “Da inzwischen der Protest der historischen Avantgarde gegen die Institution Kunst als Kunst rezipierbar geworden ist, verfällt die Protestgeste der Neoavantgarde der Inauthenzität.” (BÜRGER 1974: 71)

As neovanguardas tornam canônicos não apenas os métodos das vanguardas históricas, como o “choque”, por exemplo, como também a intenção de protesto das vanguardas é transformada em norma. Choque e protesto institucionalizados, esperados e previsíveis, perdem sua eficácia, ao que conclui:

Die Wiederaufnahme der avantgardistischen Intentionen mit den Mitteln des Avantgardismus kann in einem veränderten Kontext nicht einmal mehr die begrenzte Wirkung der historischen Avantgardisten erreichen. [...] Die Neoavantgarde institutionalisiert die Avantgarde als Kunst und negiert damit die genuin avantgardistischen Intentionen (BÜRGER 1974: 117).

Pop Art, novo realismo, fluxus, *performance*, *happening* e outras correntes que fariam parte das neovanguardas, ainda que não nomeadas por ele diretamente, são, enquanto neovanguardas, automaticamente desclassificadas pelo autor.

Se a história da trajetória do conceito de autêntico inicia-se no século XVIII, deve-se lembrar que ele aparece como signo da modernidade e como categoria estética apenas no século XX. Zeller data sua história como iniciada por volta de 1900, uma vez que antes disso ele aparece apenas por meio do que hoje consideramos como seus sinônimos, e vê a derrocada do autêntico na década de 1980, pois nessa época os procedimentos de vanguarda que buscavam o autêntico se tornam canônicos, princípios estéticos, perdendo sua função e tornando autenticidade também uma categoria estética padrão (cf. ZELLER 2010: 21). Já Knaller localiza o uso dos termos “autenticidade” e “autêntico” como conhecemos, apenas no pós-guerra, primeiramente em Adorno, o qual o usa em “Wörter aus der Fremde”, ao discutir as palavras sentidas pelo público como estrangeiras, e depois em sua *Ästhetische Theorie*, texto visto por Zeller como “Manifest einer authentischen Kunst” (ZELLER 2010: 7).

Começamos falando um pouco sobre o primeiro texto mencionado do filósofo, o ensaio “Wörter aus der Fremde”, publicado em 1959, escrito como comentário a um programa de rádio sobre Proust exibido em 1958 e que foi publicado posteriormente como texto em seu *Noten zur Literatur* com o título “Kleine Proust-Kommentare”. Trata-se de um programa

exibido em comemoração ao lançamento da edição alemã de *À la recherche du temps perdu*, sendo que alguns trechos do livro do autor francês eram lidos por Marianne Hoppe, enquanto Adorno fazia os comentários. Após a transmissão radiofônica em questão, Adorno recebera inúmeras cartas de ouvintes criticando o uso excessivo de palavras estrangeiras utilizadas na ocasião. O filósofo revê os protocolos do apresentado durante o programa e decide responder a esses leitores por meio do ensaio “Wörter aus der Fremde”. Ele vê no uso de tais palavras com origem em outros idiomas uma necessidade: por um lado precisa de palavras francesas para falar de um autor francês, por outro essas palavras seriam uma espécie de signo da resistência, “Die Fremdwörter bildeten winzige Zellen des Widerstandes” (cf. *Wörter*: 218)²⁸.

Ao causarem estranhamento no público por fugirem do uso irrefletido que as palavras adquirem no cotidiano, elas trazem para a leitura o elemento exótico, estranho, evitando o comodismo do que é conhecido, sempre igual. Por não estarem tão enraizadas na língua quanto as palavras cotidianas, as palavras estrangeiras seriam capazes de provocar o choque, o estranhamento: “In jedem Fremdwort steckt der Sprengstoff von Aufklärung, in seinem kontrollierten Gebrauch das Wissen, daß Unmittelbares nicht unmittelbar zu sagen, sondern nur durch alle Reflexion und Vermittlung hindurch noch auszudrücken sei.” (*Wörter*: 221). Aqui aparece o já referido problema da mediação do conteúdo por meio de uma forma e se isso se dá de modo automático e irrefletido no cotidiano, não é o caso para as palavras sentidas como estrangeiras em um idioma, cujo estranhamento levaria à reflexão, à problematização de seu uso e seriam assim mais exatas; o choque por elas provocado seria uma forma de alcançar o interlocutor (*Wörter*: 224). Ele analisa no ensaio caso a caso as palavras estrangeiras empregadas no “Kleine Proust-Kommentare” e tenta encontrar seu possível correspondente na língua alemã. Entre as palavras analisadas estão “suspendiert”, “Disparatheit”, “designiert”, “imagines”, “Soirée”, “Sexus”, “society-Leute”, “kontingent”, “Spontaneität” e por último se ocupa da palavra “Authentizität” (*Wörter*: 225s.).

Proust é apresentado como alguém que se torna um crítico da sociedade contra sua vontade, e que justamente por não expressar sua crítica de forma direta – “nirgends ausdrückliche Kritik übte” –, o consegue fazer de modo mais autêntico, “um so authentischer” (*Proust-Kommentare*: 205). O filósofo continua: “Authentisch ist das Proustsche Werk, weil seine auf Rettung abzielende Intention frei ist von aller Apologie, allem Versuch, irgendeinem Seienden Recht zu geben, irgend Dauer zu verheißen” (*ibidem*). Nos dois trechos, autêntico

---

²⁸ ADORNO, Theodor W. “Wörter aus der Fremde”, in: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, volume 11*. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1997. p.216-232. Aqui o texto será apresentado nas próximas citações de forma resumida como “*Wörter*”, assim como seu livro *Ästhetische Theorie* como “*ÄT*”, e o ensaio “Kleine Proust-Kommentare” como “*Proust-Kommentare*”.

aparece como qualidade resultante de uma busca intencional, “abzielende Intention”, mas que não se expressa necessariamente no conteúdo do texto, e sim de outros modos – seu ensaio “Discurso sobre lírica e sociedade”, sobre o qual se tratará mais à frente, apontará a forma do texto como meio autêntico de apresentar o conteúdo, a intenção do autor de colocar a obra de arte contra a alienação. Já no ensaio sobre as palavras estrangeiras, afirma sobre a autenticidade:

Nicht nur ist das Wort ungebräuchlich; die Bedeutung, die es in dem Zusammenhang annimmt, in den ich es zog, ist keineswegs durchaus sichergestellt. Es soll der Charakter von Werken sein, der ihnen ein objektiv Verpflichtendes, über die Zufälligkeit des bloß subjektiven Ausdrucks Hinausreichendes, zugleich gesellschaftlich Verbürgtes verleiht. (*Wörter*: 230-231)

Uma das vantagens da palavra, no momento em que Adorno escreve seu texto, é a de que ela ainda não fora reclamada por nenhum discurso, por nenhum grupo, ela é, em sua definição, “ungebräuchlich”, seu significado não é fixo, “sichergestellt” (*Wörter*: 231), devendo ser deduzido do contexto, e aparece como termo a marcar de forma ideal a relação do indivíduo e da obra de arte e literatura com a sociedade: uma relação obrigatória e que ultrapasse o subjetivo para apresentar um caráter social, uma experiência estética autêntica contra a alienação social. A amplitude de “autenticidade” fica clara quando Adorno procura sinônimos em língua alemã que deem conta de seu significado: “Autorität”, “Gültigkeit”, “Eigentlichkeit”. Mas apenas “Authentizität” engloba todos esses significados simultaneamente, poupando longas descrições e evitando associações ao discurso político-histórico que essas palavras de origem alemã e de uso cotidiano trazem consigo (*Wörter*: 231). Harro Müller, ao analisar a teoria da obra autêntica desenvolvida pelo filósofo, ressalta que este não costumava dar um uso inequívoco a um conceito, o qual se fixaria permanentemente e seria usado de forma classificatória: Adorno preferia antes usar um conceito em diversos contextos e em diferentes constelações, sem contudo diluir totalmente seu cerne, o que dificulta precisar o que exatamente ele entende por autenticidade. O que fica claro, contudo, é que o conceito vai ser usado por ele de forma normativa para distinguir o que seria uma obra de arte autêntica (MÜLLER 2006: 60s.).

O termo reaparece, e de forma central, em sua *Ästhetische Theorie*, fragmento publicado postumamente em 1970, e que é visto pela crítica como uma espécie de manifesto, uma teoria da obra de arte autêntica (ZELLER 2010: 7, MÜLLER 2006: 57 e KNALLER 2007: 12s.). Nessa teoria, a obra de arte autêntica aparece caracterizada por sua autonomia, ou seja, por sua falta de função no mundo moderno e totalmente funcional, criticando dessa forma a sociedade racional e de troca do capitalismo (cf. ÄT: 9s. e 499s.). Autêntico em

Adorno e em sua visão da obra de arte autônoma, segundo Harro Müller, aparece como “Gegenbegriff zu ‘Entfremdung’ und ‘Verdinglichung’”, logo, como forma de combater essa alienação (*Entfremdung*) e a coisificação (*Verdinglichung*) na sociedade (MÜLLER 2006: 56-57). A arte autêntica não se reduz ao seu componente empírico, mas também não é algo totalmente subjetivo, ela traz em si não apenas o paradoxo da relação sujeito-objeto, determinação e arbítrio, mas o contexto histórico no qual está inserida:

Das geschichtliche Moment ist den Kunstwerken konstitutiv; die authentischen sind die, welche dem geschichtlichen Stoffgehalt ihrer Zeit vorbehaltlos und ohne die Anmaßung über ihr zu sein sich überantworten. Sie sind die ihrer selbst unbewußte Geschichtsschreibung ihrer Epoche; das nicht zuletzt vermittelt sie zur Erkenntnis. [...] Kunstwerke lassen desto wahrhaftiger sich erfahren, je mehr ihre geschichtliche Substanz die des Erfahrenden ist. (ÄT: 272).

A autenticidade pode ser localizada na relação da obra com o seu tempo. Isso não implica em uma obra que vai tratar explicitamente do momento histórico: os conflitos e paradoxos da época aparecem necessariamente na obra de arte autêntica, cuja forma reflete a realidade. O trecho assemelha-se, pelo modo como concebe a obra de arte, tanto ao que dissera sobre Proust e seu teor de crítica social acentuado justamente pela crítica não ser direta, como ao que já havia apresentado em 1957, em seu “Rede über Lyrik und Gesellschaft”, ensaio no qual a lírica ideal é caracterizada por trazer em sua forma os conflitos sociais, sem precisar falar deles explicitamente. A aparência externa escolhida por um autor ao escrever um poema vai além de convenções e da busca pelo belo: é implicada pelo contexto. A forma da lírica autêntica é depositária dos conflitos sociais, é conteúdo sedimentado, de modo que:

Soll das mehr sein als ein Gemeinplatz aus jener Ästhetik, die da als Allerweltsmittel den Begriff des Symbolischen zur Hand hat, dann zeigt es an, daß in jedem lyrischen Gedicht das geschichtliche Verhältnis des Subjekts zur Objektivität, des Einzelnen zur Gesellschaft im Medium des subjektiven, auf sich zurückgeworfenen Geistes seinen Niederschlag muß gefunden haben. Er wird um so vollkommener sein, je weniger das Gebilde das Verhältnis von Ich und Gesellschaft thematisch macht, je unwillkürlicher es vielmehr im Gebilde von sich aus sich kristallisiert. [...] Lyrik soll nicht aus der Gesellschaft deduziert werden; ihr gesellschaftlicher Gehalt ist gerade das Spontane, das nicht schon folgt aus jeweils bestehenden Verhältnissen. (ADORNO, *Rede über Lyrik*: 54-55)

O termo “das Spontane” aparece aqui para caracterizar o teor social que deve conter a lírica autêntica, o qual é implicado pela relação com o contexto social de sua produção e nada tem a ver com capricho subjetivo. O esperado da obra autêntica também aparece de forma clara nesse trecho: “Von rückhaltloser Individuation erhofft sich das lyrische Gebilde das Allgemeine. Ihr eigentümliches Risiko aber hat Lyrik daran, daß ihr Individuationsprinzip nie die Erzeugung von Verpflichtendem, Authentischem garantiert.” (*Rede über Lyrik*: 50) Autêntico como produto almejado, oposto ao pessoal e arbitrário, remete à realidade histórica

e social e no caso da lírica, é obtido quando o artista desenvolve a forma não de modo subjetivo arbitrário, mas com rigor, inserindo aí os conflitos sociais de seu tempo, opondo-se ao subjetivismo desenfreado. Se Adorno fora talvez o primeiro a cunhar a aproximação do conceito autenticidade e das artes, tornando-o a categoria estética fundamental do século XX contra a coisificação e alienação, é a partir da década de sessenta que o termo ganha destaque, sendo adotado pelas neovanguardas e se consolidando como palavra-chave da modernidade – ainda que nem sempre com o significado e no contexto teórico atribuídos por Adorno.

Zeller coloca as décadas de 60 e 70 como palco para uma segunda revolução nas mídias: enquanto a revolução proporcionada pela invenção da fotografia influenciou as vanguardas históricas, a difusão da televisão, vídeo, computadores e internet impulsiona a criação artística no pós-guerra. Nas palavras do autor:

Mit zunehmender Medialisierung wuchs – wie schon im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts – die Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und Reinem, nach den Dingen hinter dem medialen Schein. Sofern Literatur und Kunst dem Gebot der Unmittelbarkeit folgten, konnten sie auf eine Tradition zurückblicken, die Authentizität als ästhetische Kategorie festschrieb. (ZELLER 2010: 16)

Enquanto Adorno via a autenticidade da arte na relação estética proporcionada pela forma enquanto conteúdo sedimentado, carregada de teor social, para as neovanguardas apresentadas por Zeller isso parece se configurar de modo diferente, como uma utopia: a de alcançar uma realidade mais pura, não mediada pela forma e pelas diversas mídias. Adorno, ao falar do rigor na construção formal como oposição à coisificação e alienação na sociedade do pós-guerra, *Entfremdung* e *Verdinglichung*, ao colocar a importância da forma da arte como modo de possibilitar a “salvação” do indivíduo frente à alienação inerente a qualquer relação com o mundo moderno, parece não demonizar a mediação formal, antes acentuando a importância de seu rigorismo. As (novas) mídias não são relevantes para o filósofo, como o são para as neovanguardas, segundo Zeller, as quais dão ao conceito de autenticidade um outro foco.

Nesta mesma época, não se deve esquecer, há uma necessidade de embate com uma realidade política bastante delicada. Não apenas os processos jurídicos e consequências da Segunda Guerra Mundial ocupam os artistas, como outros problemas fazem parte da ordem do dia: a insatisfação política que resulta no movimento estudantil de 1968, a ação da RAF na Alemanha Ocidental, repressão na Alemanha Oriental, a guerra do Vietnã e a Guerra Fria a assustarem o mundo com o perigo de uma guerra nuclear, diversas ditaduras na Europa e América do Sul. No cotidiano mais imediato, a insatisfação com o estilo de vida da sociedade capitalista e a busca por autenticidade se refletem em diversos comportamentos alternativos e

movimentos que almejam uma reforma da vida, surgidos na década de sessenta e setenta, como o vegetarianismo, culto ao corpo, amor livre, etc. (cf. ZELLER 2010: 66). O autor aponta ainda para como nas artes e na literatura tem-se, especialmente na década de 60, uma vertente politizada como busca pela autenticidade, a qual procurava interferir diretamente na sociedade, a arte passa a ser vista como ferramenta de revolta contra os problemas sociais, os textos perseguem, segundo o autor, objetivos políticos: “[...] die Verbesserung gesellschaftlicher Verhältnisse und Beseitigung von Missständen” (ZELLER 2010: 83). Tais objetivos seriam alcançados por meio de uma literatura que renegue o ficcional e faça de fatos concretos seu material, bem como por meio de gêneros nos quais a ficção é rejeitada: “Fakten wurden zum vorherrschenden Material dichterischen Schaffens in den 1960er Jahren. [...] So ließen sich Reportagen und Protokolle als Spiegel der empirischen, Autobiographien und Tagebücher als Dokumente der subjektiven Wirklichkeit ausgeben” (*ibidem*, 82s.).

A desconfiança frente à forma artística leva a uma profusão de gêneros não-ficcionais: diários, cartas, relatos, escritos documentários, reportagens, autobiografias, enfim, gêneros que se aproximam da factualidade, que documentem uma realidade subjetiva ou empírica. O ficcional é visto com desconfiança, como falsificação e assim uma forma de perpetuar as estruturas vigentes ao distanciar-se da realidade. Da valorização de diários e autobiografias como gêneros autênticos a documentar uma realidade, ainda que subjetiva, contra a ficcionalização não-autêntica, deixa-se entrever a vertente que se popularizará na década seguinte e que seria, nas palavras do autor, “Die in den 1970er Jahren aufkommende Tendenz zu subjektiven Kunst- und Literaturformen” (ZELLER 2010: 42), ou seja, a produção dessa década é marcada por um retorno ao sujeito, à subjetividade, como modo de produzir uma obra de arte autêntica.

O grande problema das artes e que será um dos pontos a serem trabalhados pelas vanguardas e neovanguardas, como apresentado ao longo do texto de Zeller, é o da autenticidade enquanto “vermittelte Unmittelbarkeit”, o da forma que faz a mediação entre a realidade, a vida enquanto algo autêntico, logo “das unvermittelte, Originale, Echte und Wahrhaftige” (ZELLER 2010: 46), e a obra. O paradoxo de ter de achar um modo para mediar essa realidade sem perder a autenticidade, encontra uma de suas possíveis soluções no ver-se a realidade vivida subjetivamente como algo que não é falso, pois está livre de deformações midiáticas, de ficcionalizações e apresenta-se de forma direta, autêntica.

Formas literárias que procuram aproximar-se da não-ficção, gêneros que têm o sujeito e sua visão da realidade em seu centro seriam formas de compensar a autenticidade perdida ao

intermediar a realidade na obra – lembrando que essa solução encontrada por parte das neovanguardas destoa da visão de Adorno da obra autêntica, a qual não se baseia na realidade e no mundo interior, mas na experiência estética obtida na forma construída de modo rigoroso e na qual as relações sociais se cristalizam. Não por acaso a literatura da década de setenta é marcada por uma profusão de gêneros que tenham um “eu” em seu centro e que se aproximem da factualidade: diários, autobiografias, relatos de viagens, ensaios. Nos países de língua alemã, a década é marcada por um *boom* autobiográfico, com textos de Max Frisch (*Montauk*, 1975), Peter Härtling (*Zwettl*, 1973), Elias Canetti (*Die gerettete Zunge*, 1977), Wolfgang Koeppen (*Jugend*, 1976), Thomas Bernhard (*Die Ursache*, 1975, e *Der Keller*, 1976), Christa Wolf (*Kindheitsmuster*, 1976), entre outros.

Em ambas as décadas, apesar de suas especificidades, continua a questão de como alcançar a não-medialidade, de como representar o imediato, o originário, eliminar ao máximo a intermediação inevitável da forma. As neovanguardas apresentadas por Zeller mobilizaram para tal os procedimentos das vanguardas históricas: o paradoxo da imediatez intermediada, da autenticidade representada, encontra sua solução na codificação do autêntico como efeito estético, o qual é obtido, por exemplo, pela análise das práticas artísticas e na literatura por discursos metaficcionais, auto-reflexivos. A reflexão sobre os materiais busca desmascarar a própria arte, mostrar a natureza inevitavelmente mediada, construída, e por se denunciar, por refletir sobre si mesma e sua própria construção, garante assim sua credibilidade, sua autenticidade e tem como efeito estético uma aparência de conteúdo não-mediado.

De forma resumida, Zeller apresenta as seguintes tendências como pertinentes para as neovanguardas das décadas de 60 e 70: busca de autenticidade ao aproximar-se da realidade por meio do desmascaramento da arte, de expor a mediação, a construção por trás de uma obra, o que muitas vezes resulta em obras que se apresentam como antiarte, antiliteratura. Susanne Knaller afirma que autenticidade nas artes pode ser gerada justamente por meio da reflexão sobre os procedimentos empregados pelo artista e sobre a medialidade da forma (2007: 33), o que reforça a tese de Zeller da “antiarte” e “antiliteratura” como meio de alcançar autenticidade (cf. ZELLER 2010: 1, 8, 10, 15).

Se para Bürger as neovanguardas fracassam duplamente, pois falham em reintegrar a arte à práxis vital, reforçando a “instituição arte” combatida pelas vanguardas históricas, é possível, contudo, perguntar-se se a politização da arte nos anos sessenta realmente falha em sua tentativa de aproximar arte e vida. Mesmo as neovanguardas tendo se utilizado dos procedimentos das vanguardas, tornando-os, como Bürger salienta, canônicos, dever-se-ia ver

tal afirmação do teórico com cautela e analisar de forma mais detida o modo como cada artista ou corrente empreendeu isso. Não cabe, contudo, a esse texto aprofundar-se na discussão da teoria de Bürger, sendo suficiente salientar que se as neovanguardas retomam as vanguardas, não o fazem para torná-las canônicas, mas resgatam e dão continuidade ao questionamento em sua origem, ou seja, a função da arte, e que no novo contexto, ainda que alguns procedimentos sejam os mesmos, são ressignificados – além do quê, se Bürger alerta para o fato de o choque perder sua função devido à previsibilidade, isso já acontecera na época das próprias vanguardas históricas, quando o público dos dadaístas, após as primeiras performances, já contava com o “ser chocado”.

Quando passarmos à análise do modo como Christa Wolf concebia o que chamava de “prosa moderna” como forma de oposição ao realismo socialista, poderemos perceber como muitas das tendências apresentadas aqui para as artes e neovanguardas da segunda metade do século XX são por ela reivindicadas, ainda que o contexto político da ditadura socialista na qual vivia não contribuísse para tal. O modo como o regime da RDA lidou com as tendências artísticas que não fossem aprovadas pelo partido foi muito simplista. A RDA, ao apresentar o realismo socialista como forma de arte engajada em detrimento da arte moderna e de vanguarda, classificadas como decadentes e formalistas, ignora totalmente o contexto no qual elas surgiram, que foi um contexto de revolta social, de questionamentos e de busca de tirar a arte de seu pedestal e aproximá-la da vida. De acordo com Zeller, o passo que leva do abstracionismo à arte documental é pequeno: em ambos há o desejo do puro, do não fictício, não artificial e buscam representar a vida de forma direta (ZELLER 2010: 80). O primeiro o faz pelo uso da cor e de formas puras, o outro pela inserção de fragmentos da realidade social.

Pensando na visão de Adorno da autenticidade, a diferença determinante entre a arte e a literatura modernas em relação à arte fomentada na RDA, é o modo como a realidade é encarada nos dois casos: ao opor-se à arte orgânica e harmônica, a arte moderna admite em sua forma fragmentada que a sociedade na qual se desenvolve também não é harmônica, de modo que essa ruptura entre indivíduo e sociedade é nela transcrita por meio de formas que contenham em si a fragmentação e a ruptura. Já na ditadura socialista a arte deve servir como forma de propaganda, de consolidar a ideologia do partido, de modo que uma forma artística que contenha em si o signo da fratura, seria uma forma que também admitisse uma ruptura na sociedade, opondo-se à intenção do partido de apresentar uma imagem da sociedade socialista como ideal. Pensando no modo como Zeller apresenta a autenticidade da qual a arte no século XX tenta se aproximar, ou seja, como a busca pela “vermittelte Unmittelbarkeit”, poder-se-ia

ver a arte dessa época e suas tentativas de esconder o caráter de construto de uma obra, como forma de alcançar essa “não-intermediação” também como opostas aos que se pregava na RDA. Seja por tentar-se ocultar o caráter de construto por meio do subjetivismo, seja por dar a ilusão de que os fatos e documentos falam por si sem o recurso à forma artística, ambos os procedimentos acarretariam em formas novamente rejeitadas pelo SED, o qual, condenaria no primeiro caso o subjetivismo contra a visão coletiva, e no segundo, a falta de uma voz a ordenar o apresentado, o que iria contra o didatismo da arte por meio da intermediação da voz do autor a organizar o conteúdo a fim de que a arte sirva de propaganda. Desses aspectos se ocupa a segunda parte deste capítulo, como veremos a seguir.

1.2. “Christa Wolf war cool. Sie war Avantgarde, auch im Westen”: o escritor entre realismo socialista e a modernidade literária

A frase a intitular este subitem foi extraída de um artigo do jornal alemão TAZ, publicado por ocasião da morte de Wolf e que tinha como título: “Christa Wolf war cool”²⁹. “Cool” e o nome da autora falecida com 82 anos na mesma frase não é uma associação isenta de estranhamento, uma vez que outras seriam mais óbvias ao seu público. Ao invés de “Christa Wolf war cool”, se pensa mais facilmente em “Christa Wolf foi instância moral”, ou “consciência de uma nação”, ou ainda foi mãe, escritora ligada ao feminismo, ex-integrante do SED³⁰, IM da Stasi, “Staatsdichterin”. É difícil imaginar que aqueles a usarem a expressão “cool” nos anos 1990 e 2000, se refeririam assim a alguém da geração de Wolf, a carregar em sua literatura e vida pública o peso da seriedade, do embate com o passado e presente. Se “cool” não é o termo ideal para designar a autora, ela certamente fora, ao menos antes do fim da RDA e das polêmicas envolvendo seu nome, uma figura de identificação nas duas Alemanhas, reivindicada por diversos grupos: feministas, movimentos pela paz, movimentos contra armas atômicas. Como relata Messmer no referido artigo, sobre as décadas de 70 e 80:

Wer damals wirklich etwas über Literatur erfahren wollte – über aufregende Literatur, deren Lektüre unser Leben, wie wir es bis dahin gekannt hatten, absolut unmöglich machte – der ging ins Seminar über ‘weibliche Schreibweisen’. Und wenn damals nicht gerade Ingeborg Bachmann dran war, dann ging es um Autorinnen aus der DDR, und allen voran ging es um Christa Wolf. Christa Wolf, die Herbe und Dunkle, die Herzliche und Mütterliche – Christa war cool. Sie war Avantgarde, auch im Westen.

Que ela foi vanguarda, como afirma a jornalista, é outra frase que necessita ser analisada mais de perto. A jornalista utiliza a palavra sem problematizá-la, ou seja, em seu

²⁹ “Christa Wolf war cool.” Susanne Messmer, TAZ, Berlim, 02.12.2011. Acesso em 01.05.2014. Disponível em: <<http://www.taz.de/!82968/>>.

³⁰ SED: “Sozialistische Einheitspartei Deutschlands”, ou em português “Partido Único Socialista Alemão”.

sentido como encontrado no senso comum: algo que se opõe ao velho, ao estabelecido, algo que, por sua audácia e ideias inovadoras, antecipa-se a seu tempo. Nesse sentido a autora pode ser considerada vanguarda, pois sua literatura constantemente causou estranheza e mal estar, não apenas na Alemanha Oriental, mais conservadora, como na Ocidental: na ex-RDA Wolf teve de conviver com a dificuldade de publicar alguns de seus textos, além da censura interna e externa – o caso mais significativo foi o de *Nachdenken über Christa T.*, que, apesar de divergências, fora lançado, mas com tiragem limitada, logo, poucos na RDA obtiveram um dos escassos 800 exemplares que foram impressos (cf. BARNER 2006: 513), a menos que dispusessem de uma edição trazida da RFA. O acesso ao texto foi, num primeiro momento, praticamente impossibilitado – apenas em 1973, em decorrência do afrouxamento da política cultural na década de setenta, o livro apareceu em uma tiragem maior. O acesso a *Kindheitsmuster* também foi, de certo modo, dificultado, visto que fora pouco divulgado no país. Tem-se ainda o exemplo de *Voraussetzungen einer Erzählung*, a publicação de suas *Frankfurter Vorlesungen* publicadas junto com o romance *Kassandra*, as quais foram parcialmente censuradas, alguns trechos tendo sido suprimidos pelo órgão responsável –, além de, após um período de afinidades, no qual fora mesmo indicada para participar do comitê central do SED, sofrera represálias pelo partido devido a seu comportamento e oposição, tendo sua candidatura suspensa e sendo espionada pela Stasi. Sofreu ainda a incompreensão por parte da crítica oriental e ocidental³¹ diante, por exemplo, da forma incomum escolhida para *Kindheitsmuster*.

Em que medida ela foi vanguarda, levando-se em consideração o significado do termo no contexto dos anos 60 e 70, e ainda se seria possível falar de vanguarda no caso da RDA, é um ponto ao qual se retornará ao fim desta seção. Antes de tentar responder à essa pergunta e para melhor compreensão do ideal de prosa almejado por Wolf nessa época, bem como para

---

³¹ O exemplo de maior repercussão de crítica negativa ao livro foi de Marcel Reich-Ranicki, o qual, primeiro em “Lob von oben”, publicado no FAZ de 15.02.1977, critica a posição tomada pela autora no texto, a qual não questionaria a RDA, depois em seu artigo “Christa Wolfs trauriger Zettelkasten – Zu ihrem Buch ‘Kindheitsmuster’”, de 19.03.1977 também para o FAZ, acusa a autora de apresentar um amontoado de anotações, que seriam antes rascunho de um livro, mas não adequadas à publicação. Também Fritz J. Raddatz o classifica como uma “epische Fehlkonstruktion”. Na RDA, o caso não foi tanto o da crítica, mas o da falta dela: tem-se, por exemplo, Hermann Kant, o qual em sua resenha do livro de 13.02.1977 para o *Die Kulturpolitische Wochenzeitung*, queixa-se do caráter acentuadamente ensaístico da obra, inapropriado para uma narrativa e Franz Hammer acentua a dificuldade em ler o texto, cuja construção ele caracteriza como arbitrária, acrescido do fato de que: “Belastet wird das Buch noch zusätzlich dadurch, daß die Autorin – ob gewollt oder ungewollt – den Leser bisweilen in eine deprimierende Stimmung versetzt” (“Das neue Buch von Christa Wolf”, *Vom Büchertisch*, 19.03.77). Klaus Kämpgen chama, contudo, a atenção para a escassa recepção da obra da autora na RDA em seu artigo “Christa Wolfs Spurensuche – ihr neuer Roman wird in der DDR offiziell ignoriert”, de 12.02.1977 para o *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*: “Die DDR-Medien rezensieren ‘Kindheitsmuster’ nicht, obwohl es weiterhin als Ereignis verstanden wird” (para os artigos mencionados cf. AK, P: 357)

posteriormente analisar em que medida essa visão se mantém, deve-se primeiramente ver as transformações sofridas pela visão de literatura pregada em seu país, no qual o Estado tentava através de diversos órgãos regulamentar a vida cultural e a produção intelectual.

De qualquer modo, falar de vanguardas para uma escritora que viveu na ex-Alemanha Oriental e cuja obra fora concebida nesse contexto, pode parecer, à primeira vista, problemático, pois se tratava de uma ditadura com um programa muito claro para os mais diversos aspectos da vida cotidiana, incluindo, obviamente, artes e literatura. Talvez, por isso, antes de dizer que Wolf foi vanguarda, dever-se-ia considerar uma outra afirmação, desta vez da própria autora: “Unser Heiliger war Georg Lukács [...]” (SIMON: 143). A frase foi dita à neta Jana, ao explicar-lhe que começara a escrever primeiramente resenhas e artigos literários, nos quais propagava a ideologia da época, o realismo socialista, e explicava aos autores, como confessa entre risos, “wie man schreiben sollte.” (SIMON: 142)

Uma breve apresentação de como era a política literária da época se faz necessária. Na RDA era pregada uma cartilha de como deveria ser a obra socialista e colocava-se o escritor entre dois papéis, os quais na verdade seriam o mesmo: *Staatsdichter*, a versão pejorativa, cegamente ao lado do partido, e *Volkserzieher*, termo menos negativo, a apresentar o escritor engajado na tarefa de mudar a sociedade e educar para o socialismo. Antes de voltar à afirmação da autora sobre sua admiração por Lukács na época e como isso marcou sua visão de literatura nos primeiros anos, passemos a uma breve apresentação da situação da literatura na ex-Alemanha Oriental nos anos cinquenta e como isso foi aos poucos mudando.

O papel do escritor na RDA foi, sem dúvida, bastante particular e deve-se talvez em primeiro lugar ao fato de a ditadura do SED ter mobilizado diversos aspectos da vida social para autopromover-se, como propaganda e meio de garantir-se no poder. Após a queda do nacional-socialismo e a divisão da Alemanha, a parte que coube aos soviéticos e que se tornou a República Democrática Alemã e a fim de diferenciar-se da República Federal Alemã, lançou mão de alguns mitos fundadores, o maior e mais decisivo, foi o de que o Estado seria resultado da resistência alemã, dos sobreviventes antifascistas e socialistas, os quais não tiveram relação alguma com o nacional-socialismo, mas antes foram perseguidos por terem resistido, por terem promovido a luta de classes. Diante disto, a RDA escapou a qualquer política de desnazificação, pois se não houve nazistas na parte oriental, uma política de desnazificação torna-se desnecessária, assim como se torna desnecessário um real confronto com o passado relativo à Segunda Guerra. Esse capítulo do passado, sem dúvida decisivo para a construção da identidade do povo alemão, será sufocado pela política vigente, a qual se

preocupa apenas com o presente. Nas palavras do historiador Jeffrey Herf: “Die Schuldzuweisung an die wenigen Mächtigen entlastete die zum Opfer gewordene, machtlose Masse, die sich jetzt am Aufbau einer antifaschistischen sozialistischen Demokratie beteiligen sollte” (Herf in CORNELISSEN 2003: 200). Walter Ulbricht, em seus discursos, chega mesmo a afirmar serem aqueles que querem falar do passado opostos ao presente e traça uma continuidade entre o antifascismo comunista da República de Weimar e o presente do pós-guerra, ignorando o período nacional-socialista (ibidem: 200). Outro ponto a ser destacado, embora na citação fale-se em “construção de uma democracia socialista”, isso é feito por meio da implantação de uma ditadura.

Por um lado, houve uma ausência de confronto sério com o passado, por outro, e como resultado disso, era preciso assegurar a “continuidade” com esse passado glorioso de luta proletária antifascista, incutir na população as imagens que nunca tiveram, mas sobre as quais é dito terem sempre estado presentes na RDA. Isso foi feito em grande parte por meio de um incentivo às artes e à literatura como armas de reconstrução da sociedade. E se, sob um determinado ponto de vista, poder-se-ia considerar positiva a intenção do Estado de promover o acesso à educação e à cultura desvinculados de classe, tornando-os bens de acesso a todos, não se deve esquecer, por outra perspectiva, que esses bens culturais, como a literatura, não poderão ser praticados livremente, terão de assumir a mesma tarefa do Estado, ou seja, a de assegurar a “continuidade” do antifascismo alemão e consolidar o socialismo, ou como salienta o estudioso da RDA, Wolfgang Emmerich, a tarefa a ser assumida pela produção cultural é:

[...] Humanität zu bewahren und neue sozialistische Tugenden wie Arbeitsethos und kollektives Verhalten zu befördern, und dies in einem fixierten Kanon ästhetischer Normen, der durch moderne (man sagte: “modernistischer”) Formexperimente nie verbessert, sondern nur zerstört werden konnte. (EMMERICH 2000: 41)

O governo, através da influência em diversos ramos da sociedade, como editoras, livrarias, bibliotecas, jornais, crítica literária, escola, pesquisa, vida acadêmica e da criação de órgãos para auxiliar nesse controle – órgãos responsáveis pela educação dos jovens, como a FDJ, e para regulamentar a vida literária, como a *Schriftstellerverband*³², além de diversos prêmios –, tenta controlar o que é produzido, publicado, consumido, indo além de um controle ao conteúdo de um texto, mas também de sua forma. Na última

---

³²A associação de escritores, *Schriftstellerverband*, não se tratava apenas de um órgão que reunia os diversos autores, mas sim que de certa forma decidia quem alcançaria sucesso com suas publicações e quem não. Ser expulso ou não aceito nesse grupo era uma espécie de sentença ao fracasso. Do mesmo modo visavam os diversos prêmios criados pelo Estado promover um determinado tipo de literatura e determinados autores.

citação apresentada, Emmerich fala em “experimentos modernistas” a destruírem os valores a serem pregados; para evitar esse “modernismo”, faz-se necessário um cânone de formas e normas estéticas vistas pelo Estado como aceitáveis e capazes de promover o socialismo. Para combater não apenas material a propagar conteúdo considerado contra a política da RDA, mas também experimentos estéticos “deformadores”, havia tanto a doutrina do realismo socialista, pregado como modelo a ser seguido pelos autores, quanto a censura trabalhando nos diversos órgãos citados, a qual impedia a publicação de tudo considerado suspeito – e uma vez que há uma censura externa, há também uma interna atuante. Já para garantir a colaboração na manutenção e divulgação da política vigente, foram criadas diversas formas de incentivo, de modo que os escritores desfrutavam mesmo de certos privilégios, especialmente em comparação com o que ocorria na parte ocidental. Aos escritores foi confiada uma tarefa educadora, social-pedagógica. Sua missão era, citando novamente Emmerich: “[...] auf ihre Weise – als Künstler – den Aufbau des Sozialismus vorantreiben zu helfen” (EMMERICH 2000: 44) e ainda: “Schon dadurch, daß die SED der Literatur zentrale sozialpädagogische Aufgaben übertrug, die von der Mehrzahl der Autoren zunächst emphatisch angenommen wurden, gewann die schöne Literatur einen herausgehobenen Status” (EMMERICH 2000: 12).

A literatura ganha em importância – o número de leitores, editoras, exemplares, novos títulos publicados fez da pequena RDA um mercado editorial enorme³³ – e o escritor ganha lugar privilegiado enquanto educador do povo, consciente de sua tarefa política. Os escritores eram financeiramente apoiados pelo Estado, o qual assegurava seu “emprego” ao garantir uma função social necessária e um mercado literário, não no sentido usual, de lucro pela venda de livros – apesar do escritor na RDA, bem diferente do que ocorria na RFA, ganhar de 12 a 15% do preço de loja por livro vendido –, mas por dar condições de publicação, assegurar um público por meio de divulgação, do destaque e prestígio dados à literatura na sociedade, apoiar financeiramente àqueles que assumiam o papel condizente com o esperado. É importante observar que havia um ambiente incentivador da leitura e de leitores, mas não se deve esquecer a censura: a literatura da RDA nunca deixou de ser, para o Estado, pelo menos, o que se pode chamar de “Planungsliteratur”, segundo Emmerich, “Das heißt, daß ausnahmslos alle Etappen im Leben eines Literaturwerks gelenkt und kontrolliert wurden (oder werden sollte):

---

³³ Deve-se fazer a ressalva que muito do que era consumido tratava-se de literatura de entretenimento, guias de viagem e outros gêneros que estavam longe de uma literatura de qualidade a problematizar a realidade.

Entstehung, Drucklegung und Veröffentlichung, Vertrieb, Literaturkritik, endlich Lektüre und also Wirkung” (EMMERICH 2000: 48).

Apesar da censura, àqueles que conseguiam em maior ou menor grau adaptar-se, ficou ao fim do regime uma espécie de vazio pela perda do papel privilegiado ocupado na sociedade. De repente, com o fim da RDA, a literatura enquanto instrumento privilegiado, para o bem ou para o mal, perde importância e os autores perdem sua missão, tornando-se simplesmente autores, pessoas comuns: “Er [o escritor] mußte, ob er wollte oder nicht, ‘der Erfinder seines eigenen Lebens sein’ [Citação de Volker Braun]. Ohne Fesseln war er nun, aber auch ohne Bindung, ohne Auftrag. Das ist, so merken viele DDR-Autoren, schwer zu ertragen – eine nicht geringe narzißtische Kränkung”. (EMMERICH 2000: 16) Ao fim da RDA, os autores perdem tanto o prestígio quanto a missão, que em alguns casos, fora o que os motivara a começar a escrever, perdem a pátria, tema de seus textos, o socialismo, no qual muitos acreditaram e no qual todo um universo literário baseava-se.

Fora exatamente no contexto, do autor no lugar privilegiado, educador do povo e incumbido de uma missão, que Christa Wolf começara a escrever; uma autora, que até 1989 viveu apenas em regimes totalitários – nasceu em 1929, logo, acompanhou a ascensão e a queda do nacional-socialismo durante sua infância e adolescência, entre 33 e 45, e depois viu o surgimento e extinção da RDA; viveu em duas ditaduras e até 1989 tinha como experiência de literatura, recepção e produção, apenas a vivida no contexto das relações possíveis dentro de uma ditadura.

No período do pós-guerra imediato tem-se uma constelação a favorecer um otimismo quanto à visão das artes e literatura: os textos de autores anteriormente perseguidos pelo regime nacional-socialista podem ser finalmente publicados na Alemanha, também na zona de ocupação soviética, e tornam-se para a juventude literária uma espécie de sensação. Esses autores, antes no exílio, retornam ao país e veem aí uma oportunidade de ajudar em sua reconstrução, uma chance de renovação cultural; e a literatura, assim, acaba por assumir a função educadora acima mencionada. A literatura receberá de fato e oficialmente uma função determinante, ao menos no pós-guerra imediato, entre 1945 e 1949, quando havia uma parceria entre intelectuais e Estado. A ditadura da RDA, como se afirmou, exerceu um controle da produção intelectual, mas isso se deu de modo diferente em suas diversas fases, algumas mais rígidas que outras. Logo após a criação do Estado seguiu-se um breve período de aparente liberdade e tolerância.

Os primeiros anos foram de parceria e otimismo, mas com o encrudescimento da guerra fria, isso logo deu lugar a restrições à liberdade intelectual.

Não pode ignorar-se, quando se analisa os ensaios e a obra de Wolf, que ela não saiu ilesa da visão de literatura e de escritor vigentes em sua época. Como bem nota Dröschner sobre a geração de escritores à qual Wolf pertencera: “Die junge Generation der Intelligenz wurde in einer Zeit reif, in der Kunst und Literatur eine beträchtliche, ja wesentliche Rolle in der Gesellschaft zu spielen schienen”, de modo que “Nicht wenige fühlten sich im Zentrum der Gesellschaft und an ihrer Neugestaltung beteiligt.” (DRÖSCHNER 1993: 21) Wolf foi uma autora que abraçou sua missão enquanto escritora e, assim como alguns de seus contemporâneos (Volker Braun e Heiner Müller, por exemplo), acreditou, ilusoriamente, na sua tarefa. Deve-se dizer ainda que a autora sempre apoiou, do início ao fim, o socialismo, e ainda que não concordasse com o modo autoritário como foi implementado na RDA, teve esperanças em seu país.

É interessante ainda notar como Wolf, desde mesmo antes de iniciar seu trabalho literário, já se mostrava “consciente” da missão da literatura. Educada no sistema do Estado por ela abraçado após o fim do nacional-socialismo, ela assume o papel esperado, a função que lhe fora incutida como instrumento de consolidação do socialismo e de mudança social, o que fica muito claro em seus textos publicados na década de 50, quando trabalhava como crítica literária. Após ter cursado entre 1949 e 1953 Germanística nas universidades de Leipzig e Jena, a autora trabalha entre 1953 e 1959 como leitora e redatora em revistas literárias e editoras, avaliando livros inéditos publicados. Em suas resenhas da época é visível um pouco do que se encontrará em seus próprios textos literários da primeira fase, além de aspectos de uma visão de literatura enquanto importante agente de mudança social – visão que nunca abandonou e que reaparece, mas de forma modificada, em seus ensaios posteriores. Por outro lado, nas mesmas resenhas, encontra-se a defesa de muitos dos pontos que serão posteriormente combatidos pela autora e considerados como opostos ao que ela espera da literatura e do que pratica.

A própria Wolf não se orgulha dos textos escritos enquanto trabalhava como crítica, embora não negue o valor dessas resenhas, por representarem uma fase de sua trajetória e do modo como encarava literatura na época. Em suas palavras em entrevista de 1972 a Joachim Walther:

Ich habe früher Texte geschrieben, die ich heute anders schreiben würde, denn ich habe auf Grund anderer Erfahrung eine andere Einstellung zu dem Gegenstand. Es handelt sich weniger um literarische Arbeiten, [...] sondern mehr um Artikel und Rezensionen, die von einer gewissen damals verbreiteten

Einstellung zur Literatur ausgingen, von einer unschöpferischen, rein ideologisierenden Germanistik. Das sind natürlich Aufsätze, die ich heute nicht wieder gedruckt sehen möchte, aber ich will und kann sie nicht verleugnen, sie gehören zu meiner Entwicklung. Entscheidend ist, daß man es zu der Zeit ehrlich gemeint hat, daß es sich um einen ehrlichen Irrtum gehandelt hat (der dadurch nicht gerechtfertigt ist), und nicht um Produkte des Opportunismus. (UB in DA2: 310)

São recensões nas quais exige dos autores por ela analisados que sigam estritamente as normas ditadas pelo realismo socialista para o conteúdo e forma de um texto, criticando implacavelmente todo e qualquer desvio dessa norma. Como se pode ver pela citação, a autora envergonha-se de certa forma desses escritos e reconhece a ingenuidade por trás deles. Para Mohr, que em um artigo analisa detalhadamente as resenhas publicadas por Wolf, apesar de a autora procurar distanciar-se da visão presente nesses textos, a ideia apresentada aí da literatura e da sua tarefa na construção do socialismo permaneceriam inalterados ao longo de sua carreira (cf. MOHR 1985: 19). O modo inexorável e decidido como julga os livros analisados em suas resenhas reflete a seriedade com que encarava o papel e missão de mudar o ser humano e a sociedade por meio da educação no socialismo, próprios ao ofício do escritor e a sua obra. Faltasse à obra a “visão correta” de mundo e sociedade, o texto perdia seu valor: não havia o que pudesse salvar uma obra que não estivesse baseada na teoria correta ou cuja escolha de heróis não fosse acertada (um proletário consciente de sua classe). Sem isso, estilo ou talento seriam vãos.

A jovem Wolf, disposta antes a criticar que a louvar, apresenta um juízo negativo até mesmo no texto escrito sobre *Im Morgennebel*, de Ehm Welk. Na época com 70 anos e apreciado no país devido a sua longa trajetória e literatura politicamente engajada, Welk ganhara a maior premiação literária da RDA no mesmo ano em que a crítica de Wolf é publicada. Apesar da premiação, o livro ganhador do prêmio é criticado pela jovem, que nele vê a falta de perspectiva histórica correta e de objetividade – a subjetividade, muito ao contrário de sua postura futura, é nessa fase por ela criticada. Segundo Mohr, ela lamenta o fato de o autor ter perdido a chance de criar uma obra significativa para a luta de classes alemã (MOHR 1985: 21). O resultado de tal obra é classificado por ela como: “Eine in revolutionäre Gewänder gehüllte Harlekinade” (apud MOHR 1985: 21). O livro de Welk fora publicado em 1953. A jovem crítica talvez não imaginasse na época que, dez anos depois, seu livro *Der geteilte Himmel* (1963) seria criticado de modo semelhante, tanto pelo subjetivismo quanto por não apresentar a visão histórica correta:

Der Vorwurf, die Darstellung des Glücks in der DDR sei zu schwach, die Probleme dagegen zu gewichtig, entwickelte sich zum zentralen Pfeiler der

Kritik [...]. Christa Wolf wurde vorgehalten, die inneren Konflikte, mit denen ihre Figur beschäftigt seien, widersprüchen dem Glück, das die Spaltung Deutschlands in der DDR mit sich gebracht hätte. (DRÖSCHER 1993: 38s.)

Um outro exemplo, apresentado desta vez por Bekasiński, pode ser visto na crítica feita ao romance de Erwin Strittmatter, *Tinko*, no qual, apesar dos elogios, condena o fato de ter sido escrito na primeira pessoa – o realismo socialista dava preferência a textos com um narrador autorial, o qual narra com uma distância analítica, a fim de apontar ao leitor a direção correta e condenar o que considera indesejável para a sociedade socialista. Segundo a autora, o uso do “eu”, teria comprometido o texto, trazido uma fratura “in der sonst so schönen Geschlossenheit des Romans” (apud BEKASIŃSKI: 20). Dröscher também cita um exemplo de Wolf como crítica literária alinhada com o partido, quando ela participa de uma discussão sobre o livro *Geliebt bis ans bittere Ende* (1958), de Rudolf Bartsch, e critica aí a indecisão do protagonista, o qual seria um suposto herói do “terceiro caminho”: o autor propõe no texto uma terceira via entre capitalismo e socialismo, RFA e RDA, o que lhe causava desconfiança. Dröscher observa como dez anos depois a mesma problemática aparece em *Nachdenken über Christa T.* (DRÖSCHER 1993: 30), o qual também terá sua protagonista criticada e de forma semelhante ao que Wolf fizera com o livro de Bartsch, sendo atacada como uma autora do “terceiro caminho”.

Para alguém com ideais tão claros e tão consciente de sua missão, da importância da literatura na tarefa de moldar e modificar indivíduo e sociedade, escrever apenas críticas não seria suficiente e, em 1959, Wolf escreve seu primeiro texto, *Moskauer Novelle*, publicado em 1961. Nos textos seguintes o estilo é aprimorado e a ingenuidade do início desaparece, mas a consciência de sua tarefa não. Mesmo continuando a ver o autor como agente responsável pela educação da sociedade no espírito crítico e socialista, a partir do momento em que começa sua carreira de autora, sua visão de literatura muda: o amadurecimento e rejeição dos padrões impostos apenas aumentam a cada obra.

Voltando ao contexto no qual Wolf se tornara crítica literária a reproduzir os ideais literários pregados pelo Estado, deve-se lembrar que a zona de ocupação soviética, futura RDA, atraiu escritores alinhados com o pensamento socialista:

Schon aufgrund des Spektrums dieser Künstler und Literaten war die Rückkehr zugleich eine Rückkehr zu traditionellen Literatur- und Kunstauffassungen. Die Ausgrenzung der künstlerischen Avantgarde und des kritischen Marxismus, insbesondere der Kritischen Theorie, war schon in den dreißiger Jahren vollzogen und im Exil im “Nationalen Komitee Freies Deutschland” manifestiert worden. Sie setzte sich nun in der Abschottung gegen radikale literaturtheoretische Fragestellungen und gegen avantgardistische Konzeption fort. (DRÖSCHER: 20)

Como observado, a ideologia a mover as críticas da jovem autora era a do realismo socialista, a qual apareceu como o caminho natural para a RDA após o retorno ao país dos escritores apoiadores do pensamento socialista, caminho já traçado antes do fim da guerra, no período do exílio, quando tais autores, em sua maioria, já haviam se posicionado em relação ao modo de dar continuidade à vida artística e literária após a Segunda Guerra. O realismo socialista, surgido no início dos anos 30 na antiga União Soviética, é adotado pelo regime como norma. Toda a modernidade, incluindo as vanguardas históricas, são proibidas, acusadas de formalismo e decadência. O papel dos intelectuais teve suas linhas e diretrizes apresentadas de modo bastante concreto. Para a literatura isso significou uma série de modelos prontos a serem aplicados pelos autores. Entre os pilares do realismo socialista, os quais deveriam servir de base para a produção literária, pode-se destacar a presença de um herói típico, positivo, a servir de modelo para o leitor, uma figura passível de identificação e completamente adaptada ao Estado socialista, sem problematizá-lo, sem dúvidas ou contradições. A trajetória desse herói modelar deveria ser ela também positiva, livre de contradições, e pela vida em conformidade com o espírito socialista, o *Happy End* era o único final possível. O otimismo histórico deveria ser claro, pois se o escritor realista tira seus temas da realidade e a realidade sob o regime socialista é a adequada, logo, a literatura será um reflexo dessa situação pregada como “ideal” – ou seja, o confronto com a realidade dava-se de modo institucionalizado e pouco crítico. Os escritores deveriam construir seus textos com partidarismo e patriotismo de modo a endossar os ideais socialistas, e a literatura deveria voltar-se para a cultura e folclore local, contra o cosmopolitismo, mostrando a soberania do socialismo contra o capitalismo.

A fim de obter maior eficácia na tarefa de educar e moldar a nação, algumas diretrizes formais, não apenas quanto ao conteúdo, deveriam ser adotadas. Em contraposição a qualquer tipo de experimento formal, jamais bem visto, eram valorizados os procedimentos realistas de composição literária: o texto deveria ser construído de forma clara para atingir as massas, usando uma reprodução mimética da realidade apresentada por um narrador onisciente, o qual seleciona, ordena e explica o apresentado, abrindo mão de rupturas ficcionais na narrativa. Segundo Erbe, via-se o modernismo, em uma valorização da posição de Lukács, como sinônimo de decadência (cf. ERBE 1993: 35). Condenavam-se os procedimentos das vanguardas e da literatura moderna no resto da Europa e América: montagem, uso de fragmentos, inserção de diversos gêneros no texto, monólogo interior, polifonia, interrupção do fluxo narrativo, troca de perspectiva narrativa, efeitos de estranhamento, narrativa não

linear, acronológica, subjetiva etc. Isso ocasionou uma guerra a tudo que recebia a etiqueta de “formalista”, ou seja, às formas literárias esteticamente inovadoras próprias da modernidade. E como a literatura dita “formalista” não era vista como apta a educar a nação no socialismo, então ela só podia estar contra este e ao lado do capitalismo e do imperialismo. Nas palavras de Emmerich: “Formalismus wurde definiert als Zersetzung und Zerstörung der Kunst selbst. [...] Die Ursachen solcher Tendenzen wurden in der Gesellschaftsformation geortet, der der Kampf der neuen sozialistischen Ordnung galt: im Kapitalismus und Imperialismus [...]”. (EMMERICH 2000: 118-119) A acusação de cosmopolita ligada à decadência e ao formalismo critica uma arte que, na visão do partido, não respeita as raízes nacionais, não valoriza a própria cultura, ocasionando assim a destruição da consciência nacional e indiretamente favorecendo o imperialismo americano (EMMERICH 2000: 121).

Decadência, modernismo, formalismo e cosmopolitismo aparecem como sinônimos igualmente negativos para caracterizar a arte praticada nos países capitalistas, para designar as vanguardas artísticas e literárias, as quais eram vistas como decadentes tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, e apresentadas em oposição ao que se esperava da produção cultural na RDA. Muitas das posições que estão na base do realismo socialista originaram-se entre 1936 e 1939 no que ficou conhecido como “Expressionismusdebatte”, no qual os intelectuais exilados tomaram parte. Iniciador do debate foi Alfred Kurella, ao colocar o Expressionismo como aparentado ao Fascismo, mas os debatedores principais foram Lukács e Ernst Bloch. Trata-se aqui especialmente da visão de Lukács sobre a polêmica, pois seus escritos foram apontados por Wolf como decisivos, em citação no início da seção, além do que, como salienta Erbe, foram os de maior influência para a política cultural da RDA: “Vor allem die von Lukács vorgetragenen Überlegungen zum Realismus in der Literatur sowie seine Stellungnahme zur Dekadenz und zum Avangardismus sollten in vergrößerter Form lange Zeit richtungsweisend für die Kulturpolitik in der SBZ/DDR werden.” (ERBE 1993: 45s.)

Lukács buscava uma forma de representação ideal na literatura, a qual correspondesse às ideias marxistas. Seus principais textos sobre o tema, escritos no exílio e canônicos entre os intelectuais na RDA, influenciando a produção literária e de teoria da literatura no país, são “Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten”, publicado na revista *Das Wort* em 1936, bem como “Erzählen oder Beschreiben?”, do mesmo ano, além de “Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik” e “Es geht um den Realismus”,

ambos de 1938³⁴ – o último, uma espécie de resposta a Bloch, seu principal opositor neste debate. Suas obras foram publicadas, após o fim do exílio, na RDA pela Aufbau-Verlag, editora da Berlim Oriental, e contaram com diversas edições. Siegfried Lokartis, em um artigo chamado “Lesen in der Diktatur”, menciona, contudo, a existência de “[...] eine Unzahl von Texten, die nur zwischenzeitlich verpönt waren, Bücher aus Jugoslawien, China, Albanien oder Israel, Romane von Plievier, Schriften von Lukács.” (LOKARTIS 2008: 14) Deve-se ter em mente que Lukács, assim como a RDA, passou por diversas fases em seu pensamento, e embora seus textos do exílio soviético continuassem a ser referência na ex-Alemanha Oriental até quase fim da década de sessenta, seus escritos posteriores ao exílio não tiveram o mesmo destino – tema ao qual se retornará mais à frente.

Para melhor ilustrar as ideias de Lukács, as quais foram usadas na concepção e divulgação do realismo socialista como ideal literário da RDA e aparecem também como forte influência para a visão de literatura de Wolf, ainda que o modo seja divergente nos dois casos, será apresentado aqui em detalhes as ideias presentes no ensaio “Narrar ou descrever?” – em alemão “Erzählen oder Beschreiben?” –, por serem emblemáticas para o que o autor entende sobre a literatura, desde o Naturalismo até as vanguardas, e por conter as ideias principais a serem retomadas em seus outros ensaios mencionados. Publicado originalmente na revista *Internationale Literatur*, número 11, de 1936, Lukács parte neste texto do método descritivo acurado encontrado em Zola, no qual todos os detalhes são apresentados de modo exato e virtuoso, para compará-lo ao tipo de realismo por ele valorizado, no qual o autor filtra o conteúdo e apresenta apenas o que de algum modo é importante para a narrativa, o que contém a essência do representado, aquilo que evidencia nexos. O autor, segundo ele, deve mostrar não apenas fatos prontos, mas os processos que levaram a tais fatos. Ele opõe escritores como Zola e Flaubert a Balzac, Goethe e Tolstoi. Entre as duas alternativas por ele vislumbradas já no título do ensaio, narrar ou descrever, ele opta pela primeira. Essas duas alternativas estariam, além disso, extremamente ligadas ao momento histórico, à sociedade capitalista: descrever seria a solução daqueles que não querem participar da sociedade, mas apenas observar de forma solitária e crítica, tornam-se “escritores profissionais, escritores no sentido da divisão capitalista de trabalho.” (*Erzählen*: 32)³⁵ Narrar não implica abandonar a vida interior dos personagens: ela deve estar lá, mas quando o escritor se concentra apenas em

---

³⁴ Os ensaios foram compilados primeiro em *Essays über Realismus*, de 1948, e no volume *Probleme des Realismus*, publicado em 1955 na RDA, o qual foi usado aqui na tradução francesa *Problèmes du Réalisme* (cf. bibliografia).

³⁵ Por questões de economia, as citações extraídas do ensaio “Narrar ou descrever?”, no original “Erzählen oder Beschreiben?” será apresentado neste trabalho por meio da abreviação em itálico *Erzählen*.

apresentá-la, sem mediação, acaba incorrendo no mesmo erro daquele que narra apenas fatos externos, apenas a superfície da realidade, e o que é vivo e dinâmico se transforma no texto em “natureza[s] morta[s]” (*Erzählen*: 66,74, 75).

Um ponto que será retomado no realismo socialista, é o fato de a voz do autor, na visão de Lukács, ser importante, pois a realidade documental apresentada pouco diz, é apenas superfície: “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas.” (*Erzählen*: 62), ou seja, o narrador que se apaga na descrição, se ausenta, não seria para ele o ideal. A voz do narrador deve estar presente, deve hierarquizar o narrado, selecionar o conteúdo e não apresentar imagens indistintamente ao leitor. O Naturalismo, em sua ânsia documental e niveladora, acabaria, na visão de Lukács, por igualar o que não é igual e assim conferir a detalhes e pormenores importância que eles não têm. Através da observação e descrição de inspiração científica, perde-se a ligação das partes com o todo: os momentos tornam-se estáticos e autônomos, e isso seria um sintoma da decadência – iniciada no Naturalismo, mas continuada no Expressionismo e nas vanguardas. Lukács cita Nietzsche em dois textos diferentes para exemplificar o formalismo e decadência resultantes desse processo de indiferenciação do falso realismo. Trata-se, nos dois textos, do mesmo trecho extraído de “Der Fall Wagner”, citado aqui na tradução em português:

A palavra torna-se soberana e salta fora da frase; a frase sai dos seus limites e obscurece o sentido da página, a página adquire vida às expensas do conjunto – e o conjunto não é mais um conjunto. Esta imagem, entretanto, vale apenas para os estilos decadentes. A vivacidade, a vibração e a exuberância da vida se refugiam em estruturas menores, ao passo que o resto fica pobre de vida. O conjunto já não é mais vivo, é um conjunto composto, artificial, um artefato. (Nietzsche apud Lukács, *Erzählen*: 68. Conferir ainda “Il va du réalisme”³⁶: 259)

Enquanto essa supervalorização dos elementos isolados fora apresentada pelo já citado Zeller como uma tentativa de busca do autêntico por parte das vanguardas e neovanguardas, as quais, ao ressaltar os elementos puros, originais da composição, tentariam suspender a intermediação na obra, o filósofo húngaro vê aí justamente o defeito das vanguardas, por perderem a visão do todo: “As coisas só têm vida poética quando relacionadas com acontecimentos de destinos humanos” (*Erzählen*: 73), ao passo que as correntes ditas formalistas operariam o inverso: destruição de todos os nexos, isolamento das partes, empobrecimento do conteúdo pela simplificação da realidade apresentada, pecando seja pelo objetivismo nivelador, seja pelo subjetivismo enganador, o qual se ocupa com os aspectos falsos. Lukács prega uma concepção de arte que contemple o todo para assim reconhecer as

---

³⁶ “Il va du réalisme” In: *Problèmes du Réalisme*. Trad. Claude Prévois, Jean Guégan. L’Arche Editeur, Paris, 1975. 243-273. Embora a versão utilizada seja a tradução francesa, o título nas citações aparecerá, em referência ao título original em alemão “Es geht um den Realismus”, de forma abreviada como *Realismus*, em itálico.

contrariedades, a dinamicidade, os nexos. Nem o objetivo, nem o subjetivo são levados a extremos: ambos são reducionistas, reflexos do imediato e, portanto, superficiais. Comenta Lukács: “É verdade que a nova forma geral da composição é inumana e transforma o homem em acessório das coisas, em ser imóvel, elemento estático de uma natureza morta [...]” (*Erzählen*: 81). Em seguida: “Em outras palavras: não se narra como um homem chega a se adaptar gradualmente, no curso do romance, ao capitalismo ‘acabado’, de vez que o personagem revela desde o início traços que só deveriam aparecer nele como resultado de todo o processo.” (*Erzählen*: 83) Aqui, mesmo que Lukács seja a favor do narrador onisciente a organizar o texto, contra a narração em primeira pessoa de uma perspectiva subjetiva – a qual será buscada por Wolf – suas ideias não se alinham totalmente ao que se viu no realismo socialista, cujas obras mostram um quadro pronto da realidade, sem conflitos, o resultado do processo de educação do cidadão no socialismo, sem se ocupar dos percalços desse percurso. Se Lukács fala em seus textos de um narrador ordenando o conteúdo, isso não implica necessariamente no narrador do realismo socialista, o qual se apropria de suas ideias de modo simplista, a fim de educar o leitor no socialismo.

O que o filósofo exige é um narrador que a um só tempo selecione o conteúdo para tornar seu texto “realista” e não deixe de lado a riqueza e variedade da vida em suas contradições – contradições mal vistas pelo partido. Ecos das ideias de Lukács são perceptíveis nos ensaios de Wolf sobre sua visão da literatura e do autor, como se mostrará ao analisarmos seus textos “Subjektive Authentizität” e “Lesen und Schreiben” mais detidamente no próximo capítulo: embora a autora dê outro foco às ideias do filósofo, há em seus textos a busca – por meio de uma literatura que se ocupe do processo, não do produto pronto – de operar a transformação do indivíduo de objeto em sujeito da história. A voz do narrador que seleciona o conteúdo e traz diversificação e contradição ao texto, não o narrador positivo e sedento de harmonia do realismo socialista, é o buscado por ambos – o narrador traz as contradições e processos ao texto, mas não perde seu destaque e seu papel de educador nem em Lukács, nem em Wolf. Como apresentado no início desta seção, em entrevista à neta, Wolf fala do filósofo como o “santo” dos literatos na época: “Unser Heiliger war Georg Lukács, der eine ganz bestimmte Art von Literatur und Schreiben propagierte. Sozialistischer Realismus, aber nicht im primitiven Sinne – im Lukács’schen Sinne Realismus. Das leuchtete uns völlig ein.” (SIMON 2013: 143) Ainda que intolerante quanto aos experimentos das vanguardas, e mesmo que haja pontos de contato entre seus escritos e o realismo socialista da RDA, o realismo proposto por Lukács não corresponde totalmente ao pregado pelo Estado,

não admite as simplificações da cartilha proposta pelo partido, e também não é o realismo documental e positivista do Naturalismo.

Dois anos mais tarde, em “Es geht um den Realismus” (1938), Lukács reafirma as ideias do ensaio aqui apresentado, ao contrapor novamente o Naturalismo e as vanguardas ao realismo por ele almejado, representado por nomes como Gorki, Thomas e Heinrich Mann. Afirmando mais uma vez que o verdadeiro realista produz em seu texto mais que a superfície da realidade de modo objetivo (citando, inclusive, o mesmo trecho apresentado anteriormente de Nietzsche), Lukács aponta um ideal de autor realista, Thomas Mann, visto por ele como alguém que não apenas descreve, mas mostra o porquê. Há uma interpretação do autor no momento da criação artística; ele defende ainda a complexidade dos personagens e a variedade das personalidades apresentadas. Estas não precisam ser sempre boas e justas, mas realistas, ou seja, complexas e contraditórias, o que as aproxima da riqueza da vida real (*Realismus*: 85); nesse sentido, cabe ao autor evitar os tipos prontos, proclamados pelo realismo socialista como recurso pedagógico. Tudo isso é afirmado sem perder de vista seu objetivo, o socialismo: “Car si chacune des dix ou douze personnes liées à l’édification du socialisme n’est reliée à la cause générale que par un fil distendu et abstrait de sa vie personnelle, la somme de douze abstractions ne fournira jamais *une seule* liaison concrète et riche de contenu.” (*Realismus*: 128) Não basta a um autor dizer que seu personagem é socialista, ele deve mostrar em cada ação, na composição da obra, no seu desenvolvimento, ainda que este passe por contradições (*Realismus*: 129), nesse passo opondo-se novamente ao caráter simplista e reducionista do realismo idealizado pelos órgãos culturais da RDA.

Se a visão de literatura do filósofo é mais ampla que a do Estado, um ponto, contudo, de contato entre o modo como Lukács vê a literatura e o realismo socialista pregado na RDA é a função didática do texto. Como salienta Erbe sobre o debate em torno do Expressionismo envolvendo Lukács e Bloch, entre outros:

Die klassischen Werke des Realismus müßten den breiten Massen als Ganzes nahegebracht werden, anders käme eine dauerhafte Wirkung nicht zustande. In Lukács’ Plädoyer für den Realismus gingen folglich bestimmte Vorstellungen von Massenwirksamkeit und Volkstümlichkeit der Literatur ein. Aus der avantgardistischen Literatur des von Bloch und Eisler geschätzten Typus könnten die breiten Massen des Volkes nichts lernen. (ERBE 1993: 50)

A visão didática da literatura está presente na concepção do filósofo, segundo a qual as vanguardas nada teriam a dizer às massas, ao passo que a literatura realista sim. Erbe afirma ainda que, apesar desse debate sobre formalismo, decadência e realismo ter ocorrido no exílio nos anos 1930, as ideias apresentadas na ocasião por Lukács mantêm-se até os anos 1960

como dominantes e são as bases para a constituição da política cultural na RDA – apenas na segunda metade da década de sessenta delineia-se uma nova discussão sobre realismo e modernidade. (cf. ERBE 1993: 54) As obras de Lukács, parecem, contudo, terem sido analisadas de modo redutor. O Estado apropria-se apenas superficialmente de algumas ideias e as torna regra, sendo que as publicações posteriores do filósofo não receberam qualquer atenção: com sua breve prisão em 1956, após as tropas da ex-URSS terem invadido a Hungria, Lukács cai em descrédito político, é tachado de revisionista, e suas posições posteriores são ignoradas pela política oficial. Segundo Erbe, o ensaio do filósofo “Wider den mißverstandenen Realismus”, de 1958, é publicado apenas no Ocidente, e aí ele, de certa forma, reabilita a literatura moderna e seus procedimentos, conciliando-os com o realismo:

[...] weist er [Lukács] anhand einer Untersuchung der Werke ‘avangardistisch-dekadenter’ Autoren wie Joyce, Musil und Kafka nach, daß bestimmte als avangardistisch geltende literarische Techniken wie ‘innerer Monolog’, ‘Bewußtseinsstrom’ usw. sich auch im Werk des kritischen Realisten Thomas Mann finden lassen. (ERBE 1993: 124)

Sua mudança de posição coincide com a época em que começara a ser desacreditado na RDA e com a época em que aparece para a jovem Wolf como alternativa – lembrando que Wolf estudara na universidade de Leipzig até 1953 e escrevera seu trabalho de doutorado sob orientação de Hans Mayer, o qual, junto com Bloch, fizera da universidade local de oposição à política cultural vigente, “ein Zentrum undogmatischer, der Moderne gegenüber aufgeschlossener Kunstauffassungen.” (ERBE 1993: 124), o que certamente contribuiu para o desenvolvimento literário da autora.

Tanto o contato de Wolf com Lukács – inicialmente partidário e dogmático, como o mostram suas resenhas e críticas literárias na época, ganhando posteriormente densidade crítica –, quanto a experiência possibilitada pelo “Bitterfelder Weg” contribuíram para uma mudança de posição da autora. Esta culminará nos ensaios a serem analisados na seção seguinte, nos quais ela defenderá uma visão de literatura mais subjetiva e distante das normas, libertando-se das amarras do realismo socialista, aproximando-se do que as vanguardas literárias formalmente possibilitaram e, finalmente, buscando uma literatura cujo conteúdo e forma estariam no mesmo patamar de abertura e experimentação do que ocorria do outro lado do muro. “Bitterfelder Weg” foi o nome pelo qual ficou conhecida a tendência literária do fim da década de cinquenta e início da de sessenta na RDA, segundo a qual o autor deveria procurar se aproximar da realidade, de pessoas e problemas concretos, ao tomar contato diretamente com o mundo da produção. Wolf atendeu ao pedido e orientou um grupo de trabalhadores, os quais desejavam começar a escrever, em uma brigada. O efeito, porém, foi o

inverso do esperado, e o contraste entre os problemas do mundo do trabalho e os privilégios do intelectual trouxeram insegurança: “Die Nähe zum Alltag in der Produktion brachte aber auch Desillusionierung und Verunsicherung. Die Erfahrungen waren in vielen Hinsicht ambivalent.” (DRÖSCHER 1993: 32)

Um confronto produtivo com a herança deixada pelas vanguardas da primeira metade do século não foi, como pode-se notar, possível no país, uma vez que estas eram vistas como decadentes, logo, censuradas. Nomes de extrema importância para a literatura moderna como Joyce, Proust e Kafka eram condenados, e o acesso a suas obras dificultado. Erbe exemplifica esse atraso apontando as datas de publicação desses autores na RDA: a obra do escritor tcheco, apenas em meados dos anos 1960; o ciclo de Proust *Em busca do tempo perdido*, entre 1974 e 1976; e *Ulisses*, apenas em 1980 (cf. ERBE: 117). Mencionam-se aqui apenas as datas de publicação das obras: para a recepção destas pelo público e jovens autores deve-se acrescentar ainda mais alguns anos.

A política cultural do país promoveu uma espécie de paralisação da literatura e das artes, privando-as das discussões em voga no restante da Europa e nas Américas, isolando-as em esquemas impostos. O Estado tentava determinar ainda qual era o cânone, os clássicos a servirem de modelo. Como ressalta Erbe, “Die SED verlangte den Künstlern Unmögliches ab. Sie sollten an das klassische nationale Erbe anknüpfen [contra o cosmopolitismo], sich aber zugleich am sozialistischen Realismus der Sowjetliteratur orientieren, der in der nationalen Tradition Rußlands wurzelte.” (ERBE: 64) A decadência burguesa, de acordo com Sørensen, era localizada ainda como tendo suas origens no romantismo e em seu subjetivismo, os quais eram condenados. Lukács via nos românticos um tipo de “dekadentes Lebensverhalten”, produtores de uma “kränkliche Literatur”, de modo que não constituíam um modelo para a arte socialista e deveriam ser evitados (cf. SØRENSEN: 34).

De forma resumida, pode-se ver a década de cinquenta como o período de divulgação dessa visão de literatura e implementação dos órgãos a regular e censurar a vida cultural no país. Há também o estabelecimento de um cânone literário baseado no classicismo e humanismo dos séculos XVIII e XIX, condenando o que diferisse disso. Não por acaso, é também a época em que Wolf escrevera suas críticas literárias, mencionadas anteriormente, e nas quais pode-se ver que ela era conhecedora da doutrina realista socialista e a aplicava como critério na avaliação do que seria a literatura adequada. Interessante notar que, como já observado, muito dos pontos então por ela valorizados, serão os pontos posteriormente criticados pela autora em seus ensaios, bem como os que Wolf criticara nos textos resenhados,

farão parte do que ela reclama para a prosa, em sua visão, mais adequada. Wolf desenvolve uma visão de literatura baseada no subjetivismo, no sujeito, no filtro individual da realidade, o que era condenado anteriormente. Na verdade, a literatura pregada pela autora continua realista, por isso o termo “autenticidade” está no título da poética a ser analisada, mas o que se vê é uma mudança na tônica: o embate com a realidade deve continuar em seu centro, mas deve ser apresentado na sua relação com um autor e sua subjetividade:

Die absurde Meinung, die sozialistische Literatur könne sich nicht mit den feinen Nuancen des Gefühlslebens, mit den individuellen Unterschieden der Charaktere befassen; sie sei darauf angewiesen, Typen zu schaffen, die sich in vorgegebenen soziologischen Bahnen bewegen: diese absurde Meinung wird niemand vorbringen. Die Jahre, da wir die realen Grundlagen für die Selbstverwirklichung des Individuums legten, sozialistische Produktionsverhältnisse schafften, liegen hinter uns. Unsere Gesellschaft wird immer differenzierter. Differenzierter werden auch die Fragen, die ihre Mitglieder ihr stellen – auch in Form der Kunst. Entwickelter wird die Aufnahmebereitschaft vieler Menschen für differenzierte Antworten. Das Subjekt lebt immer souverän in seiner Gesellschaft, die es als sein Werk empfindet. (*Selbstinterview* in DA1: 34-35)

O trecho foi extraído de um texto de 1966, no qual a autora simula uma entrevista consigo mesma e pode ser visto no contexto do desenvolvimento de sua nova visão da prosa. A década de sessenta liga-se a uma outra fase da literatura na RDA, conhecida como *Ankunftsliteratur*, na qual já se dera a consolidação do socialismo e os autores deveriam se ocupar em mostrá-lo no cotidiano de seus personagens. No texto citado acima, vê-se vislumbres da subjetividade e liberdade criativa que marcaram parte dos escritores da RDA nos anos setenta: Wolf afirma saber ter adotado um caminho individual, o qual seria o melhor para si e sua obra, sem esperar que outros autores a sigam, podendo-se entrever nessa posição uma sinalização de que o autor deve se libertar das diretrizes e normas para a produção intelectual ditadas pelo Estado e se empenhar na busca de soluções pessoais para o problema do melhor modo de trazer para um texto as relações do autor com a realidade. O modo por ela encontrado é justamente trazer os sentimentos, a individualidade, nuances de significado ao texto, de modo a transformar o indivíduo em sujeito da sua história, logo, em agente de mudança social, uma vez que a realidade seria a obra na qual ele trabalha.

Na mesma auto-entrevista citada, reforça a visão que tem da literatura como instrumento de mudança, a qual poderia ajudar as pessoas a encontrarem seu papel na sociedade e a tornarem-se sujeitos ativos – esse traço, herança do realismo socialista, permanece durante quase toda sua trajetória –, mas indo na contramão do realismo socialista, interessa-se não mais pelo herói modelar, mas pelos que não conseguem se adaptar, que colocam em xeque a visão idealizada do regime socialista: “Die Literatur nimmt sich, wie unsere Gesellschaft, gerade der Unruhigen an. Menschen darzustellen, denen diese Unruhe

fremd ist: Selbstzufriedene, Platte allzu Anpassungsfähige – das erscheint mir langweiliger und unergiebig.“ (*Selbstinterview*: 33 in DA1) Ela afirma ainda, de modo a gerar polêmica, durante a Bitterfelder Konferenz em 1964, que “Es sollte ruhig mal einer über das Abweichende schreiben.” (*Diskussionsbeitrag zur zweiten Bitterfelder Konferenz 1964* in DA1: 392). Tal afirmação vem em resposta à pergunta de um jovem de quatorze anos que conhecera, o qual afirmara que em todos os livros por ele lidos, os personagens eram exemplares, politicamente seguros, ao passo que a realidade não era bem assim. Concordando com o jovem, Wolf busca uma literatura que seja realmente realista, logo, uma literatura que não exclua os casos de dissidentes, dos socialmente inseguros, dos descontentes com a política da RDA. Eles seriam a realidade, não o herói positivo, plano e sem conflitos do realismo socialista.

Até meados dos anos sessenta a RDA estava internacionalmente isolada. Isso começa a mudar na década de setenta, quando Honecker promove um afrouxamento na política cultural, afirmando em uma das reuniões do comitê central do SED em 1971, que a arte não deveria reconhecer tabus³⁷. A postura de Honecker estimulou a criação artística em uma direção outra que a praticada até então e deu aos intelectuais a impressão de que eles estariam em condições de produzir com mais liberdade e sem a atuação da censura. Mas se o partido não impunha mais as diretrizes do que uma obra deveria conter, a censura estava ainda lá, para vetar a publicação de todo texto que apresentasse conteúdo não adequado: se o combate às formas ditas decadentes e modernistas havia afrouxado, quanto ao conteúdo não se podia dizer o mesmo, sendo vedadas quaisquer tentativas de crítica direta. A censura oficial não acontecia mais antes da produção, mas antes da publicação, por meio dos órgãos estatais, e durante a produção, pois na mente dos próprios escritores atuava uma espécie de censura interna – uma produção livre da censura, interna e externa, das artes e literatura não era realidade na RDA, mesmo em épocas de maior abertura.

Apesar da maior tolerância nos anos setenta, em um discurso de Honecker nas comemorações do décimo primeiro dia do partido único (XI. Parteitag der SED) em 1986, pode-se constatar como a orientação do partido, apesar da sensação de mais liberdade, continuava a mesma: tem-se a impressão de que em quarenta anos desde sua criação, nada mudara em relação à visão que se tinha de literatura: “Unser Leben verlangt eine sozialistisch-realistische Literatur und Kunst, die von Parteilichkeit, Volksverbundenheit und hohem Ideengehalt gekennzeichnet ist und den Werktätigen neue Anregungen für ihr Denken, Fühlen

---

³⁷ Afirmação feita durante o VIII. Parteitag der SED (dezembro de 1971). Cf. SCHMITT, 2008: 306.

und Handeln vermittelt.” (Honecker apud ERBE: 28) Honecker retoma de forma pública, na década de oitenta, o realismo socialista, o qual surgiu nos anos 1930 na União Soviética, como base para a produção literária no país – um ato de enorme anacronismo, mas que reflete o abismo entre o que o regime ainda esperava de seus intelectuais, a liberdade reivindicada pelos artistas e as discussões sobre a pós-modernidade no restante da Europa.

A subjetividade afirmada anteriormente como um dos novos rumos tomados para o modo como Christa Wolf compreende o realismo aponta ainda para uma tendência da literatura alemã nos anos setenta, tanto na RFA quanto, na RDA³⁸. Na RFA, após a decepção oriunda da repressão dos protestos de 1968, muitos autores abandonam o caráter político e voltam-se a uma temática e tom intimista, pessoal, já na RDA podia-se, graças à abertura proporcionada pela política de Honecker, finalmente expressar a perda de esperança em uma reforma e recolher-se no privado, na própria subjetividade. Segundo Ruth Röhl, no capítulo intitulado “Socialismo e subjetividade”, de seu livro sobre a literatura da RDA:

Os escritores tornam-se cada vez mais conscientes de que sua missão consiste em mostrar o que eles próprios haviam visto e sentido. Nesse tipo de aproximação à realidade, a ficcionalidade da criação poética chega a ser frequentemente posta em dúvida: fala-se em “autenticidade”, termo que evoca genuinidade e confiança. Justamente esse desejo de incorporar material da vida real em sua facticidade objetiva tem por consequência a ligação explícita da subjetividade representada com o autor. (RÖHL 2006: 104)

A citação alinha-se ao que Wolf mencionara já nos anos sessenta, de que a literatura deve se ocupar não apenas do herói positivo, mas também do descrente, pois essa era a experiência real. Emmerich também assinala nos anos setenta na RDA um embate crítico com o realismo socialista e um caráter mais individual e subjetivo para a literatura (EMMERICH 1983: 161). Se o realismo socialista se opunha à ficcionalidade explícita da literatura fantástica e maravilhosa, por exemplo, pois a literatura deveria apresentar-se como reflexo da realidade e não como criadora de uma realidade própria, a corrente subjetiva dos anos setenta terá como lema a autenticidade, a qual implica em um outro tipo de ficção, e é obtida pelo caráter subjetivo do texto. Essa subjetividade dos anos setenta é reflexo ainda de outro fato: de um redescobrimento do *Sturm und Drang* e do Romantismo enquanto correntes literárias que valorizam a subjetividade e contra o racionalismo. Enquanto na RFA houve um retorno à modernidade literária, a RDA, por meio da política oficial, se colocou alinhada a outra tradição: a dos “clássicos de Weimar e Jena, autores do Iluminismo tardio, da Jovem

---

³⁸ O termo “Neue Subjektivität” aparece para referir-se a essa literatura que nos anos setenta se opõe à literatura fortemente política do movimento de 1968, e que culmina em uma literatura autobiográfica, em cujo centro está um indivíduo e seus sonhos, sua visão de mundo. Nomes como o de Christa Wolf, Monica Maron, na RDA e de Martin Walser, Botho Strauß e Peter Schneider na RFA, são exemplos para essa literatura alemã fortemente subjetiva da década de setenta.

Alemanha do ‘Vormärz’ [...], a literatura do início do socialismo (realismo e naturalismo), autores da esquerda da República de Weimar e os antifascistas do exílio” (RÖHL 2006: 9). Autores como Lessing, Goethe, Schiller, Gerhard Hauptmann, Heinrich Mann são alguns dos escolhidos para constituir o cânone clássico da RDA, o humanismo do século XVIII e XIX ganhara papel modelador na construção do socialismo, sendo que tais autores eram usados como material educativo para propagar os ideais humanistas e combater o fascismo.

Röhl critica o oportunismo por parte dos órgãos culturais na RDA na aplicação dos modelos de outrora no presente de modo anacrônico, sem problematizá-los, o que seria necessário, uma vez que se trata de contextos histórico e social totalmente diferentes: “A sociedade socialista estabelece, portanto, vínculos com a herança segundo suas necessidades e posições ideológicas [...]” (RÖHL 2006: 9).

Ainda sobre a relação da RDA com o que considerava literatura clássica, Röhl afirma em seu texto “A revisão da tradição literária na RDA”, que: “Da perspectiva de uma sociedade socialista, onde a arte devia espelhar a realidade, a literatura clássica continuava a ser a herança adequada.” (RÖHL 2003: 107) Se o classicismo era valorizado como modelo, mesmo que isso significasse uma simplificação de autores como Goethe e de seu personagem Fausto em favor da recepção adequada, favorecida pelo partido, o Romantismo era, por outro lado, atacado e visto como início da modernidade, logo, da decadência. O Classicismo era apresentado como época ideal, na qual os autores teriam uma relação harmoniosa e sem conflitos com a sociedade. Goethe aparece como o artista bem integrado, conquistando mesmo um espaço ao lado do poder, enquanto os românticos aparecem isolados em si mesmos, excluídos da sociedade ou como rebeldes opostos a esta. Wolf afirma em uma entrevista de 1983, que o Romantismo era apresentado aos estudantes de Germanística, ou seja, aos futuros professores a repassarem tal conhecimento nas escolas, como algo doente em oposição ao Classicismo sadio (*Projektionsraum Romantik* in DA2: 428).

Era assim também, como já citado, que a época era taxada por Lukács, um dos pilares da produção cultural no país, ou seja, era caracterizada como doente e decadente. A visão de Wolf sobre a época muda quando começa a se ocupar, no fim dos anos setenta, com ela e os com autores que nela viveram: “Der Begriff [Romantik] hat sich für mich ganz verändert.”, ela afirma, e completa dizendo que ele não teria a ver com a dor de amor ou a luz da lua, clichês aos quais o ligava na época em que estudara Germanística, “Sondern die frühe Romantik ist der Versuch eines gesellschaftlichen Experiments einer kleinen progressiven Gruppe [...]” (idem, DA2: 426) Outros autores também se ocuparam com aspectos da época,

como Franz Fühmann, o qual foi estudioso da obra de Hoffmann e procurou apresentá-la ao público da RDA, Stephan Hermlin escrevera ensaios sobre Hölderlin, Günter Kunert sobre Kleist e Günter de Bruyn lançou uma biografia de Jean Paul (cf. RÖHL, idem, 110). Franz Fühmann, na década de setenta, aproxima-se de Hoffmann, como salienta Röhl, apesar de Lukács, o qual continuava a ser visto por ele como “um dos filósofos mais significativos do século” e “seu professor” (RÖHL 2006: 78). A obra fantástica de Hoffmann estava em desacordo com o realismo pregado por Lukács, uma vez que nele não havia o mimetismo, e sim uma ruptura com a realidade cotidiana³⁹.

O próprio casal Wolf⁴⁰ empenhou-se ativamente em mudar o modo como o período romântico era visto na RDA e usou a época não como forma de escapismo da situação crítica após as sanções sofridas por conta do episódio envolvendo a expatriação de Wolf Biermann – a qual mostra aos intelectuais que a liberdade prometida não era uma realidade –, mas antes como um modo de criticar o regime e aproximar a literatura da modernidade por eles visada e censurada no país. A época vista negativamente por promover um tipo de subjetivismo, por estimular a busca por novas formas, logo, classificada como decadente e formalista em oposição ao realismo socialista pregado, é vista por Wolf justamente por esse subjetivismo como interessante, por mostrar uma forma do indivíduo excluído relacionar-se com a sociedade. Quando escrevera *Kein Ort. Nirgends*, em 1978, sentia-se como alguém que perdera o chão a seus pés (*Projektionsraum Romantik* in DA2: 423), passava por um momento de crise e falta de alternativas, de modo que na trajetória de figuras como Kleist e Günderrode, protagonistas de seu romance, pode ocupar-se do modo como uma sociedade industrial excluía determinadas pessoas – situação que considerava semelhante à da sua própria sociedade. Na subjetividade romântica via não o indivíduo perdido em seus

---

³⁹ Tentativas anteriores de buscar outros modelos literários e uma aproximação do debate europeu contemporâneo ocorreram também antes da década de setenta. Um exemplo pode ser visto em uma antologia de poemas carnavalescos organizada pelo casal Fritz e Sieglinde Mierau entre 1964 e 1968, a qual fora recusada pelas editoras e não teve autorização para ser publicada na RDA. Dessa antologia de poesia, como salienta Berendse ao analisar as tendências carnavalescas da literatura na RDA como modo de aproximar-se da pós-modernidade, pode-se dizer que “Insbesondere thematisieren die Texte einen radikalen Subjektivismus eines Individuums, das sich in der absurd empfundenen Welt schwer zurechtfindet.” (BERENDSE 2000: 240) A antologia, *Lob der Torheit*, apresentava-se desde o início como projeto destinado ao fracasso, pois, ainda segundo o crítico: “Torheit ist gleich Irrationalismus, ein Abschied vom humanistisch-klassischen Ideal, wonach sich die im letzten Aufbaustadium befindliche DDR-Nationalliteratur reichen sollte.” (BERENDSE 2000: 243) O recurso a um discurso da loucura em oposição ao racionalismo do regime pode ser visto ainda na versão dada à figura da Idade Média, Till Eulenspiegel, por diversos autores da RDA, inclusive pelo casal Gerhard e Christa Wolf em seu *Till Eulenspiegel*, narrativa de 1972, filmada por Rainer Simon em 1975, tornando-o a figura anárquica, revolucionária da época. Essa figura era usada como forma de oposição à tendência racionalista, pois “Nicht der Kopf, sondern sein Leib war die entscheidende Waffe seines Angriff auf die Autorität” (idem, 246).

⁴⁰ No volume *Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht*, pode-se ver, além de trabalhos escritos em conjunto com a esposa, diversos textos de Gerhard Wolf sobre escritores da época, como Hölderlin e Achim von Arne.

devaneios, mas a semente da mudança, da revolução, encarnada por um grupo de escritores progressistas, colocados à margem da sociedade por não compactuarem com as condições vigentes, mas empenhados em mudá-la. Via também no fato de esses escritores criticarem a sociedade e não conseguirem se encaixar, ou terminarem tragicamente em suicídio, como no caso Kleist, não um sinal de fracasso deles, mas antes de que a sociedade fracassou.

Wolf, mesmo sendo um dos expoentes na tarefa de tentar libertar a literatura de suas amarras paralisantes, não estava sozinha. Nos anos 60 e 70 alguns autores voltam-se contra a política literária que queria determinar padrões externos para forma e conteúdo, que matavam qualquer subjetivismo, sufocavam experimentos e a individualidade das obras, bem como um embate realista com a sociedade, pois não há realismo em convenções e modelo prontos. Isso teve como consequência, até o fim da década de setenta, as mudanças que a literatura na RDA passou e que a colocou novamente no mesmo patamar de desenvolvimento estético visto para o resto da Europa ocidental, ou seja, citando novamente Emmerich:

Binnen etwa fünfzehn Jahren durchlief die Erzählliteratur der DDR in modifizierter Form einen Prozeß, den die (west-) europäische Prosaentwicklung zwischen 1910 und 1930 schon einmal vollzogen hat. Die DDR-Prosa ist, mit einem Wort, modern geworden, also “gleichzeitig” mit der der westlichen Welt. (EMMERICH 2000: 286)

Em Barner lemos algo semelhante:

Während sich aber die westdeutsche Literatur auf die “klassische Moderne” von Kafka, Hemingway und Joyce bis zu Musil und Proust oder auf den Zeitgenossen Camus berief, konnten zwar in der DDR Werkausgaben etwas von Thomas und Heinrich Mann erscheinen, aber die Erzählprosa dieses Landes fand erst in den sechziger Jahren allmählich Anschluß an experimentelle Formen modernen Erzählens. Die Unterschiede zwischen der westdeutschen und der DDR-Erzählprosa sind bis in die sechziger Jahre schon auf der Ebene der Schreibweisen ebenso tief und offensichtlich wie auf der Ebene der Stoffe, (politisch-) thematischen Strategien und der Wirkungsabsichten. (BARNER 2006: 288)

Nas citações vê-se que os teóricos têm a literatura da RFA e da Europa ocidental como parâmetro para a literatura moderna, em relação à qual a literatura da RDA estaria defasada. Isso pode, naturalmente, ser questionado, uma vez que seria necessário justificar de alguma forma o motivo pelo qual a literatura ocidental seria o nível a ser alcançado. Contudo, é importante salientar aqui que não se trata apenas da recuperação de uma modernidade interrompida, no caso da RDA, mas das contradições da literatura em um Estado autoritário, no qual a tradição e a direção a seguir, passado e futuro literários, são determinados de modo artificial pela política, quando o diálogo e a liberdade são próprias da criação artística. Nesse sentido pode-se falar de progressivos avanços no panorama cultural da RDA nos anos sessenta e setenta, nos quais os artistas e intelectuais buscam colocar-se no patamar de seus contemporâneos do outro lado do muro, ao libertarem-se de esquemas rígidos, pois a literatura

que vise a algum tipo de realismo tem de surgir de um confronto autêntico com a realidade, não do confronto imposto com uma semi-realidade determinada pelo regime.

Como se verá em mais detalhes posteriormente, a visão da prosa proposta pela autora não apenas muda o enfoque do conteúdo – subjetividade –, como também fornece indicações no tocante à forma, a qual aparecerá como oposta ao praticado pelo realismo socialista: contra a ação clara e linear e em favor de um modelo de níveis simultâneos, de uso de acronologia, de *flashbacks*, monólogo interior, polifonia. O herói positivo do realismo socialista, por ela outrora defendido, deve dar lugar ao indivíduo complexo, contraditório; a realidade não é vista mais de modo simples e o *happy end* não está garantido: deve-se investigar o destino daqueles que não conseguiram se encaixar socialmente, o que acontece não por falha pessoal, mas da sociedade. Montagem, monólogo interior, quebra da sequência da narração, uso de fragmentos, são apenas alguns dos recursos narrativos atribuídos às vanguardas, as quais eram condenadas pelo regime e estavam no polo oposto ao do realismo socialista, e são alguns dos recursos dos quais Wolf lançará mão em sua prosa.

Uma vez que as fronteiras até onde os autores tinham permissão de ir não podiam ser apreendidas, as sanções continuaram, mas a tolerância frente ao conteúdo era percebida como maior nos anos setenta, o que levou ao desenvolvimento na RDA de uma literatura que não era mais vista como algo exótico e estranho, mas como verdadeira literatura alemã:

Bereits während der sechziger Jahre hatten sich bei Bobrowski, Hermlin, Kunert, Fries oder Christa Wolf Themen und Erzählverfahren entfaltet, die außerhalb der DDR nicht mehr als “Auskunft” über die Verhältnisse “drüben” gelesen, sondern als deutsche Literatur der Selbstverständigung in Geschichte und Gegenwart aufgenommen werden konnten. (BARNER 2006: 704)

A literatura da RDA passa a ser lida no Ocidente e os autores citados por Barner, além de um dramaturgo como Heiner Müller, por exemplo, não são vistos mais apenas como autores da RDA, mas como literatura alemã contemporânea (*ibidem*, 704) – embora deva-se notar que os nomes mais lidos na RDA eram desconhecidos no Ocidente, pois eram autores do realismo socialista como Neusch e Noll, ou de literatura de entretenimento, como Eberhard Panitz, Herbert Otto, Harry Thürk, entre outros. Há ainda o caso de escritores que não conseguiram ter seus livros publicados na RDA, os quais ou foram publicados após o fim do regime, ou, como foi o caso de Volker Braun que, mesmo com as dificuldades impostas pelo SED, conseguiu publicar alguns de seus textos na RFA – caso de *Auf eine andere Art Hoffnung*, de 1976, publicado pela Suhrkamp

Vê-se uma aproximação do debate intelectual que ocorria na parte ocidental do país, uma exploração das ferramentas e técnica literária utilizadas na literatura moderna, ainda que

em favor do socialismo, de modo a reforçar a utopia em uma sociedade socialista real e melhor que aquela na qual viviam. Modernidade e realismo aproximam-se em trabalhos de alguns autores, como foi o caso de Wolf, mas também de Franz Fühmann, Heiner Müller e Christoph Hein (ERBE 1993: 141). O elemento moderno estaria, segundo Erbe, não apenas na problematização da forma, mas também na visão do presente como um momento de crise, na problematização da utopia marxista-leninista, de modo que as fronteiras entre o considerado burguês e socialista ficassem bastante tênues. Ele reforça ainda que: “Interessant ist nun, daß zu einem Zeitpunkt, da im Westen die Postmoderne die Moderne in der Kunst zu verdrängen beginnt, in den Kulturwissenschaften und schließlich auch in der Kulturpolitik der DDR eine Annäherung an Moderne und Avantgarde stattfindet.” (ERBE 1993: 137)

Voltando a questão que abriu esta seção, a de se Wolf poderia ser considerada vanguarda – se ela foi “cool”, não cabe aqui responder –, pode-se dizer que se nos anos setenta há uma tendência à subjetivação que Zeller caracteriza como própria do tipo de autenticidade buscada pelas neovanguardas, e o que se vê na RDA, apesar de ser um subjetivismo que estimula experimentos formais e renovação de conteúdo, não pode ser considerado vanguarda ou neovanguarda no sentido de Bürger. O que há na RDA não é uma tentativa de provocar, de realizar experimentos formais ousados, de questionar a instituição arte, e sim tentativas de, no caso de Wolf, sem questionar o papel da literatura e do escritor atribuídos pelo regime, ou seja de veículos de educação do povo, promover maior liberdade criativa, fazer uma arte e literatura livres das amarras de forma e conteúdo impostas. A função da literatura, de agir socialmente, não é questionada: o escritor ainda apresenta um texto no qual resquícios de sua posição como educador do povo são visíveis e no caso de Wolf, o socialismo continua a ser o modelo ideal. A subjetividade buscada, que permitirá tratar do indivíduo em suas especificidades frente ao coletivo, permite também uma expansão da forma, das soluções adotadas para tratar de novos conteúdos, liga-se a uma busca por autenticidade: libertar-se das amarras que tornam essa arte e literatura artificiais, pois não se relacionam de modo autêntico com a realidade exterior, e sim do modo prescrito, o que as enrijece em esquemas impostos.

Wolf fora, sem dúvida, uma expoente nessa tentativa de expandir a literatura da RDA e colocá-la no nível do debate contemporâneo. Ela foi vanguarda sim, mas no sentido do senso comum apresentado pela jornalista no início dessa seção, ou seja, por estar entre os autores que abriram caminho para tal, que ousaram, indo além do imposto. Poder-se-ia dizer que ela apresenta pontos de contato com as vanguardas, devido às técnicas utilizadas, que ela

partilha da discussão das neovanguardas em torno da subjetividade e da autenticidade na década de setenta, o que a coloca como vanguarda na RDA, não no sentido provocador de Bürger, de quem busca o choque e experimentos formais, mas de quem se destaca em seu meio por seu caráter inovador. Wolf desponta em meio ao panorama do realismo socialista como representante da prosa contemporânea alemã.

2. CAPÍTULO

Por uma nova forma de escrita na cidade da infância e na cidade dos anjos: *Subjektive Authentizität*

Como visto no capítulo anterior, autenticidade é uma das palavras-chaves da literatura e das artes a partir da década de cinquenta, assim como subjetividade aparece como uma das marcas na literatura do fim dos anos sessenta e da década de setenta. Wolf se apropria dos dois conceitos para desenvolver seu ideal de prosa, a qual, sem negar o espírito da literatura socialista, estaria apta a exercer influência no indivíduo e na sociedade e, escapando das convenções enrijecedoras do realismo socialista, poderia ser o palco de uma relação individual com a realidade, uma relação “autêntica”, e a palavra assume em Wolf um significado próprio, o qual implica tanto em uma fidelidade à realidade extra-literária, quanto exige a subjetividade, o filtro pessoal. Ao colocar o indivíduo e seu modo pessoal de lidar com a realidade no centro da narrativa, foge de uma representação pré-fabricada do mundo e tem-se espaço para questionamentos pertinentes, pessoais. Há a possibilidade de reflexão e problematização do vivido, ao invés, no caso da RDA, da reprodução de uma doutrina.

Nesse contexto, pode-se compreender melhor a poética da autora, que vem sendo aqui referida como “subjektive Authentizität”, a qual reúne tanto a forma subjetiva de ver a realidade na qual está inserida e os conflitos daí decorrentes, quanto a inovação formal. A própria aurora esclarece em uma entrevista de 1999 sobre sua poética desenvolvida nas décadas de sessenta e setenta:

Das erste jedenfalls, bei dem die Kritik grundsätzlich war: Ich würde ein dekadentes subjektivistisches Menschenbild verbreiten. In den endlosen Debatten begriff ich, daß es sich nicht um oberflächliche Mißverständnisse handelte, und war gezwungen, mir meine Kompromißlosigkeit vor mir selbst zu begründen. Es war ein wichtiger Schritt für mein Selbstbewußtsein als Autorin. Ich entwickelte meine Arbeitsthese von der “subjektiven Authentizität”.

[...]

Was immer an politischen und historischen Prozessen mein Schreiben mit beeinflusste - meine Hauptarbeit bestand darin, meine Erzählweise zu finden, eine Poetik für mich zu entwickeln, die den Zeitstoffen, die mir zuwuchsen, gerecht werden konnte. “Moralische Instanz” - nun ja. Ich habe mir diese Rolle nicht ausgesucht, sie nicht “genossen”. Im Gegenteil, sie erhöhte den Druck der Verantwortung noch, die ich ohnehin empfand. Aber in einer Gesellschaft mit einer so beschränkten Öffentlichkeit, wie die DDR es war, schafften Menschen sich Instanzen außerhalb der offiziellen Vorgaben. (apud LÖFFLER 1999: 2-3)

A fim de justificar para si mesma as acusações de subjetivismo e decadência que sofria, a autora, ao invés de negar tais acusações, esclarece como reconheceu o aspecto subjetivo que seus textos vinham ganhando e não o abandonou, pelo contrário, conscientemente fez desse aspecto sua tese de trabalho. Embora tal poética tenha surgido no

contexto de uma busca por autonomia resultante do embate de Wolf com a política cultural da RDA, nada na declaração indica que a autora tenha abandonado a tese da “autenticidade subjetiva”, e essa é uma das hipóteses deste trabalho. A pesquisadora Rosani Umbach também defende o fato de os preceitos dessa “autenticidade subjetiva” terem permanecido, de certa forma, uma constante na trajetória da autora e sobre o conceito, afirma:

Zwar ist die “emanzipatorische Wirkungsmöglichkeit von Literatur” [citação de DRÖSCHER 1993: 13] im “real-existierenden Sozialismus”, die in diesem Konzept inbegriffen war, seit Ende der siebziger Jahre für Christa Wolf sekundär geworden. Aber die Gesellschaftsbezogenheit und die Präsenz des Autors im Werk [...] bleiben weiterhin Voraussetzungen ihres Schreibens. Dabei spielt die selbstkritische Reflexion eine zentrale Rolle: “(Ich muß mich schreibend selbst in Frage stellen. Mein Ansatz ist subjektiv, aber gesellschaftsbezogen” (DA, 859). Diese Aussage der Autorin in einem Interview 1978 verdeutlicht die Grundprinzipien ihrer Schreibweise, die sich unverändert in ihrem gesamten Werk zeigen. (UMBACH 1997: 87s.)

Aqui tem-se ainda um resumo de algumas características de sua visão de literatura a serem analisadas em mais detalhes neste capítulo: a conciliação entre subjetivo e social no trabalho do escritor, de grande importância para a autora, a visão da literatura como agente de transformação social e o auto-questionamento como um dos centros de sua produção. Aspectos detectáveis ao longo de toda obra de Wolf, que, como salienta Umbach, apesar de algumas mudanças em si e na sociedade, permanece de certo modo fiel ao seu ideal de prosa.

Passa-se assim a uma análise em detalhes do que poder-se-ia considerar sua “poética”, a qual, embora não tenha sido apresentada em um programa claro, pode ser apreendida dos textos teóricos publicados ao longo de sua trajetória.

Quando o termo “poética” é aqui usado, não se trata de afirmar que Wolf pretendia desenvolver um programa a ser aplicado a toda literatura praticada na RDA, ou que ela queria impor a forma correta de se escrever um texto. Podemos entender essa “poética” como uma tendência na obra da autora ou o modo como ela concebe o que chama de “prosa moderna.” Isso decorre do fato de Wolf ser muito consciente de que a literatura surge de diferentes contextos, diferentes estímulos e com diversos intuitos, de modo que não se pode impor diretrizes a serem seguidas pelos autores, como foi o caso do realismo socialista. Por meio de sua autenticidade subjetiva, há o convite a uma reflexão crítica dos temas, meios e formas utilizados, os quais devem vir de uma necessidade autêntica e respeitar a subjetividade de cada autor, não serem frutos de convenções artificiais.

Aproximar-se dos romances de Wolf por meio de sua obra teórica parece ser uma das chaves para melhor compreendê-la: em seus ensaios é exposto de modo mais claro e direto o que a autora espera da literatura e do escritor no contexto em que vive na RDA. Os dois textos

que estão no centro dessa reflexão e com os quais os outros dialogam são o ensaio *Lesen und Schreiben*, de 1968 e as considerações feitas em uma entrevista dada a Hans Kaufmann em 1973, publicadas sob o título de *Subjektive Authentizität*. Eles surgem quando ela já era uma escritora consagrada pela crítica e figura de destaque no panorama político e cultural das duas Alemanhas, após o sucesso de *Der geteilte Himmel*, as polêmicas envolvendo *Nachdenken über Christa T.*⁴¹ e de ter conquistado o posto não apenas de autoridade literária, mas também de autoridade e consciência moral na RDA. A seguir passa-se a uma análise mais detida destes dois textos, para posteriormente analisar os romances que integram o *corpus* desta tese a partir das consequências que essa busca por um novo modelo de prosa implicam para a construção destes romances.

2.1. A prosa moderna e a dimensão do autor

A entrevista dada a Hans Kaufmann, na qual o conceito “Subjektive Authentizität” aparece pela primeira vez explicitamente, retoma vários pontos de ensaios anteriores da autora, mas especialmente de *Lesen und Schreiben*, escrito cinco anos antes, o qual, pelos diversos pontos de contato, é citado ao longo da entrevista em questão, de modo que é relevante considerá-los juntos.

Em *Lesen und Schreiben* a autora defende pela primeira vez a criação de uma nova prosa, a qual não tenha diante de si uma realidade já interpretada, mas que traga em sua forma a abertura necessária para conter o dinamismo presente na própria realidade social, para assim poder acompanhar as mudanças desta e ao mesmo tempo transformá-la. A primeira frase do ensaio aponta para a necessidade da criação de formas literárias que estabeleçam uma relação adequada com a nova realidade social: “Das Bedürfnis, auf eine neue Art zu schreiben, folgt, wenn auch mit Abstand, einer neuen Art, in der Welt zu sein”. (LuS in DA2: 7)⁴² A autora analisa no ensaio alguns aspectos que serão centrais em sua obra e em seu modo de ver a missão da literatura: fala sobre a memória, sem dúvida,

---

⁴¹ *Nachdenken über Christa T.* foi publicado em 1969, embora o ano de publicação impresso seja de 1968, o que indica um aparente atraso no lançamento. Além do atraso, o livro era encontrado apenas em algumas livrarias em grandes cidades. Após esse “boicote”, a situação se agravava: o livro é recolhido pouco depois do seu lançamento e desaparece das prateleiras, criando uma situação bastante incomum, pois várias resenhas continuaram a ser publicadas sobre o romance que não mais existia. Esse acontecimento foi tema de um simpósio da *Schriftstellerverband*. O livro censurado continuou podendo ser lido legalmente na RFA e apenas em 1973 foi relançado na RDA, devido à política de Honecker de maior abertura.

⁴² Ambos os textos teóricos utilizados, “Lesen und Schreiben” e “Subjektive Authentizität”, aparecem em um único volume chamado *Die Dimension des Autor*. A edição usada aqui é constituída, contudo, de dois volumes, os quais vem sendo citados como DA1 e DA2. “Lesen und Schreiben” aparece, na verdade, pela primeira vez, no volume *Lesen und Schreiben* de 1972, compilação de textos da autora. Já a entrevista com Hans Kaufmann, o qual, após ser professor de germanística na universidade de Jena, trabalhava na época na Akademie der Wissenschaften na RDA, fora publicada originalmente na revista *Weimarer Beiträge*, caderno 6, de 1974.

seu grande tema, e as dificuldades em retratá-la, bem como sobre o modo pelo qual a experiência é transportada para o meio literário. As dificuldades na tematização da experiência e da realidade extra-literária devem ser superadas, e há uma necessidade intrínseca em seus textos em se trabalhar com a memória e com a experiência pessoal e coletiva, a fim de compreender as relações sociais vigentes. A escrita, contudo, é justamente o meio cujo resultado mais se distancia do modelo: a escrita é linear, logo, os episódios narrados, apesar dos diversos significados, da polifonia, são retratados normalmente de forma também linear, enquanto a memória atua em camadas, as quais exercem sua ação ao mesmo tempo e mobilizam diversos episódios concomitantemente. Vejamos como a própria Wolf ilustra o funcionamento da memória, no seguinte exemplo extraído do ensaio em questão:

Dies schreibe ich am staubigen Schreibtisch des Hotels “Rossija”: im Bewußtsein der *Gegenwart* – beispielsweise dieses Flusses da unten und aller wirklichen und erträumten Erlebnisse, die sich mir mit ihm verbinden – schreibe ich über einen *früheren* Vorgang, während dessen Ablauf ich mich – eine Kette von Assoziationen entlang tastend – nicht nur an noch frühere Ereignisse, sondern auch an vergangene Gedanken und *Erinnerungen* erinnere und mir zu allem übrigen noch die Möglichkeit aufstieg, das alles könnte später einmal, in der *Zukunft* (die in diesem Moment Gegenwart ist), auf irgendeine Weise bedeutsam werden. Zum Beispiel, indem ich es schreibe. (LuS: 10)

Pouco antes dessa descrição, a autora faz no texto a ressalva de que no momento do acontecimento, queria lembrar-se conscientemente do vivido, o que constitui uma fórmula recorrente em seus textos, o lembrar-se de não esquecer para a escrita: “[ich] weiß, wie es gewesen sein wird: abgefahren, vieles vergessen, nur diesen Augenblick gewiß nicht, an dem ich mich, zurück- und vorausführend, meiner späteren Erinnerung versichere [...]” (LuS: 9). Em seguida segue-se a descrição acima citada, de uma situação rotineira, como a própria Wolf admite, mas que ilumina como a memória funciona: no evento presente narrado, a pessoa sentada à escrivaninha em um hotel, estão contidos diversos outros momentos temporais ativados pela memória e os que ainda estão por vir, momentos em potencial, a serem articulados apenas em algum ponto no futuro, ainda indefinido. E mesmo o presente, apresentado como o momento da escrita, não é uma linha na qual eventos se sucedem, pois há, concomitantemente ao ato de escrever, a consciência do rio visto provavelmente por uma janela e dos eventos ligados ao rio e à escritora, além das inúmeras camadas que atuam no presente por meio da lembrança. O próprio escrito refere-se a um evento passado, o qual por sua vez não é linear, pois também é marcado por lembranças e pensamentos relacionados a eventos ainda mais anteriores e tudo isso se liga a um possível evento futuro, o qual articulará todas essas diversas camadas que se

sobrepõem. Desse modo, pode-se dizer que “[...] der Augenblick fast unendlich dehnbar ist, daß er eine enorme Menge und Vielschichtigkeit an Erlebnismöglichkeiten in sich trägt, während fünf Minuten doch schlichte fünf Minuten geblieben sind” (LuS: 11).

A questão seria, então, como o escritor conseguirá trabalhar literariamente esses cinco minutos, os quais podem ser estendidos quase infinitamente por conterem em si uma série de eventos. Aqui não se trata apenas de trabalhar a diferença entre *erzählte Zeit* e *Erzählzeit*, para usar conceitos comuns na análise de prosa, mas de achar sua *Schreibart*, termo caro aos ensaios de Wolf, de modo a fugir dessa linearidade temporal e espacial e assim tornar a prosa “infilável” (“*unverfilmbar*”, cf. LuS: 25): a analogia remete ao que se vê comumente no cinema, no qual as cenas são lineares, obedecem a uma sequência temporal de causalidade linear, um evento sucede ao outro e o espaço, pelo menos para as cenas individuais, tem unidade. E aqui se chega a outro ponto da nova prosa de Wolf: a crítica feita ao modo como as lembranças normalmente são apresentadas pelo narrador, por meio de “medalhões”. O termo é usado pela autora da seguinte forma: medalhões seriam o resultado do trabalho de anos de esquecimento, modificações, ressignificação, repressão, recalcamientos da memória, de modo que a lembrança que resta é uma imagem acabada, simplificada, uma cena que pode ser filmada, temporalmente e artificialmente linear, já que as diversas camadas ligadas ao evento original, os diversos momentos temporais contidos no presente, as contradições e simultaneidades desapareceram. A nova forma de escrita exigida pela autora deve tentar resgatar a complexidade da realidade extra-literária, da riqueza de camadas da memória humana, sua não-linearidade, ou seja, o que assegura seu caráter “infilável”:

Die Prosa sollte danach streben, unverfilmbar zu sein. Sie sollte von dem gefährlichen Handwerk ablassen, Medaillons in Umlauf zu bringen und Fertigteile zusammenzusetzen. Sie sollte unbestechlich auf der einmaligen Erfahrung bestehen und sich nicht hinreißen lassen zu gewaltsamen Eingriffen in die Erfahrung der anderen, aber sie sollte anderen Mut machen zu ihren Erfahrungen. (LuS: 25)

Literatura como forma de encorajar outros a ter experiências, ou de converter simples vivências sem significado em experiências e articulá-las por meio do texto, pois, ao recusar os “medalhões”, ao não oferecer ao leitor “partes prontas” (*Fertigteile*), o texto deve ser encarado ativamente pelo público, o qual terá de construir o significado junto com o narrador.

A aproximação com a realidade, com o modo como funciona a memória, não tem para Wolf apenas um caráter estético, a finalidade é sempre atuar na sociedade. A literatura encoraja o indivíduo a sair da passividade, ser ativo socialmente, viver suas próprias

experiências e tornar-se sujeito de sua história. Para tal, vale mesmo utilizar-se de técnicas narrativas ligadas a uma literatura que não era bem vista na RDA.

Em outro momento do mesmo ensaio *Lesen und Schreiben* podemos observar uma defesa dos procedimentos modernos e das vanguardas e contra a narrativa pregada pelo realismo socialista, quando ela afirma: “Komplizierte Erzählstrukturen, die dadurch hervorgebracht werden, haben nichts mit Willkür zu tun – so, wie Georg Büchner nicht zufällig unvermittelt, von einem Satz zu anderen vom ‘Er’ zum ‘Ich’ übergehen kann: eine Methode, die heute noch Befremden erregt.” (LuS: 31). A autora defende uma nova abordagem literária para dar conta da realidade como algo que não teria nada de arbitrário, mas sim necessário, presente já em autores consagrados como Büchner, o qual era respeitado na RDA, apesar de seus experimentos formais anteciparem muito do que se veria na modernidade, condenada como sinônimo de decadência no país. Büchner é louvado por Wolf como o “Höhepunkt der modernen deutschen Prosa” (LuS: 30), e é o tipo de escrita que ela almeja, a qual é chamada em seus ensaios de “prosa moderna” (LuS: 31 e SA: 340). Essa prosa dita por ela “moderna” tem como uma de suas características principais, a partir da qual as outras são derivadas, apresentar uma quarta dimensão, subjetiva, a dimensão do autor, em oposição ao tipo de escrita pregada pelo regime, na qual o subjetivo deveria estar ausente.

Wolf analisa ainda o tipo de linguagem a ser utilizada em sua nova prosa, um estilo de escrita que chama de “phantastische Genauigkeit” (LuS 32), e para exemplificar isso, toma como ponto de partida novamente Georg Büchner, o qual, além de iniciador da prosa moderna, é por ela visto como alguém que achou a linguagem adequada para falar dos horrores de seu tempo (LuS: 30s.). Mas não só ele: a física, domínio no qual a linguagem do cotidiano não daria conta de descrever de forma exata os fenômenos analisados, é apresentada no texto como uma ciência diante do paradoxo de tratar de um objeto desconhecido, a ganhar corpo a partir da descrição, que necessita da exatidão para essa descrição, o que leva a uma aparente insuficiência da linguagem usada comumente. O físico Heisenberg, citado por Wolf, chega a dizer que apesar de a linguagem não conseguir descrever de forma precisa um átomo, por exemplo, os cientistas precisam falar sobre ele, caso contrário não conseguiriam fazer seus experimentos (LuS: 33), e procuram fazê-lo por meio do uso de diversas imagens, por vezes contraditórias, a fim de tornar o mais claro possível o que objetivam e por vezes o próprio trabalho, pela dificuldade em apreendê-lo, se torna claro apenas quando articulado. Nas palavras de Wolf: “[...] über Ahnungen reden zu müssen, die erst durch Artikulation, durch Darüber-Reden zu

Gewißheiten werden können” (LuS: 33). Aqui temos outro aspecto fundamental de como a prosa deve ser, como a autora almeja fazer literatura: articular experiência através do texto, o qual, do contrário, seria apenas um conjunto de eventos vazios, destituídos de significado.

A nova escrita defendida deve oferecer ao leitor o lugar para que a experiência se articule, o lugar no qual o confronto seja possível, de modo que as lembranças deixem de ser medalhões intocáveis e imutáveis, para tornarem-se experiências revestidas de significado, dinâmicas, complexas, por isso retratadas de forma realista. Mas seu realismo é sempre bastante particular, é o realismo da “phantastische Genauigkeit”, ou seja, não se identifica nem com o realismo do Naturalismo, nem com o do subjetivismo arbitrário: “Nicht Dürre der Konstruktion oder Naturalismus, aber auch der Überschwang erhitzter Empfindungen nicht” (LuS: 32). A nova prosa deve ser como a linguagem da física e ousar falar sobre o que ainda não foi dito e sobre o que é visto como indizível, para assim, tentando articular o que ainda não fora articulado, possibilitar novas experiências, falar do novo. A “exatidão fantástica” seria uma espécie de equivalente da autenticidade subjetiva, “die schöpferische Phantasie” (LuS: 32), como ela também chama o aspecto subjetivo, quase ficcional, do realismo buscado. Mas ficcional não por criar versões alternativas ou mundos paralelos, mas por se valer de técnicas a desafiar a linearidade do escrito e tentar representar, ou encenar, o que é complexo e simultâneo.

Essa exatidão fantástica liga-se em grande parte ainda ao modo como a memória e as vivências são articuladas no texto. O termo “phantastische Genauigkeit” reaparece em *Kindheitsmuster*, e no romance pode-se perceber esse aspecto da linearidade da escrita contra a simultaneidade e complexidade da realidade:

Im Idealfall sollten die Strukturen des Erlebens sich mit den Strukturen des Erzählens decken. Dies wäre, was angestrebt wird: phantastische Genauigkeit. Aber es gibt die Technik nicht, die es gestatten würde, ein unglaublich verfilztes Geflecht, dessen Fäden nach den strengsten Gesetzen ineinandergeschlungen sind, in die lineare Sprache zu übertragen, ohne ernstlich zu verletzen. (KM: 354)

Em *Nachdenken über Christa T.* e especialmente em *Kindheitsmuster* vê-se os primeiros resultados dessa busca, que aparecerá na estrutura de todas as narrativas posteriores, inclusive *de Stadt der Engel*: a busca de, apesar da linearidade própria da língua, tentar articular, assim como os físicos, o não articulável, a complexidade de processos mentais de lembrar, a trama intrincada das vivências humanas.

Em outro momento do ensaio, começa a introduzir um dos pontos principais da concepção de literatura com a qual se ocupa, ao tratar do papel do narrador na prosa que vê como a mais adequada: “Er hat sie [die Szene] nicht ‘objektiv’ erzählt – das ist nicht möglich. Es entmutigt ihn nicht. Er entschließt sich, zu erzählen, das heißt: wahrheitsgetreu zu erfinden auf Grund eigener Erfahrung.” (LuS: 25) A frase parece ligar-se à anteriormente citada nesta seção de uma entrevista de 1999 a Löffler (LÖFFLER 1999: 2-3), quando Wolf disse de si mesma, como do escritor no trecho, que não se sentiu desencorajada pelas acusações de subjetivismo, mas que fez disso sua hipótese de trabalho⁴³. Objetividade, pregada pelos discursos analíticos e almejada pelo realismo socialista – ainda que isso mereça várias ressalvas, pois a objetividade alegada só era vista como tal pelo regime quando assumia a forma de propaganda do partido –, é uma utopia inalcançável: um autor só pode e deve, em sua concepção, escrever uma cena de forma subjetiva, ou seja, de acordo com sua própria experiência. Sua personalidade e o contexto de escrita sempre estão implícitos, não sendo possível abstraí-los em nome de uma neutralidade e imparcialidade. O escritor deve ter consciência desse pressuposto para “inventar” de forma verdadeira, logo, de acordo com sua própria experiência. O tipo de invenção admitido por Wolf para a escrita autêntica não se relaciona à fantasia arbitrária, criação de mundos independentes e sem nexos com o presente, mas o tipo de “invenção” por ela admitida, por levar em consideração o “aqui” e “agora” do autor, as questões que o movem, teria como resultado uma espécie de verdade. A autenticidade aparece como a visão pessoal de um indivíduo sobre a realidade, rejeitando a realidade enquanto dado exterior e frio, não filtrado por um sujeito em sua relação verdadeira com seu tempo e sociedade – à semelhança de Lukács, rejeita a ficcionalização pura, sem vínculo com a experiência de quem escreve.

Os experimentos literários de um autor sobre a realidade não são mais vistos como fantasia, pois não se trata da criação arbitrária de mundos ficcionais, mas são frutos de um embate sincero com os problemas de seu tempo – e nas declarações apresentadas no capítulo anterior, dadas em conversas com a neta Jana, “autêntico” é usado sempre para o tipo de verdade subjetiva da literatura. Também no modo como Wolf vê a literatura de Bachmann, à qual voltaremos mais a frente, a autenticidade da autora austríaca está, entre outras coisas, no modo como de acordo com a verdade (*wahrheitsgemäß*), ou seja, de acordo com a própria

---

⁴³ Novamente o trecho da referida entrevista: “Das erste jedenfalls, bei dem die Kritik grundsätzlich war: Ich würde ein dekadentes subjektivistisches Menschenbild verbreiten. In den endlosen Debatten begriff ich, daß es sich nicht um oberflächliche Mißverständnisse handelte, und war gezwungen, mir meine Kompromißlosigkeit vor mir selbst zu begründen. Es war ein wichtiger Schritt für mein Selbstbewußtsein als Autorin. Ich entwickelte meine Arbeitsthese von der ‘subjektiven Authentizität’”. (Wolf apud LÖFFLER 1999: 2-3)

experiência, ela se expressa (cf. ZW in DA1: 86). Quando escrevia *Nachdenken über Christa T.*, a autora afirmara: “Das Material (Tagebücher, Briefe, Skizzen über Christa T.) habe ich souverän behandelt. Die Erinnerung habe ich durch Erfindung ergänzt. Auf dokumentarische Treue habe ich keinen Wert gelegt. Ich wollte dem Bild gerechnet werden, das ich mir vor ihr, Christa T., gemacht habe.” (*Selbstinterview*, in DA1: p.32) Ou seja, as invenções motivadas pela experiência subjetiva não são invenções, pois são autênticas, têm sempre esse vínculo implícito com a realidade. Aqui vê-se uma possível ponte entre a visão de Wolf sobre a criação literária e os procedimentos vistos atualmente como comuns em textos autoficcionais, tema do próximo capítulo deste trabalho.

A origem desta visão realista, pois subjetiva, da literatura não é apresentada pela autora como mérito seu. Büchner, novamente, teria sido um dos primeiros colocá-la em prática:

[...] daß der erzählerische Raum vier Dimensionen hat; die drei fiktiven Koordinaten der erfundenen Figuren und die vierte “wirkliche” des Erzählers. Das ist die Koordinate der Tiefe, der Zeitgenossenschaft, des unvermeidlichen Engagements, die nicht nur die Wahl des Stoffes, sondern auch seine Färbung bestimmt. Sich ihrer bewußt zu bedienen ist eine Grundmethode moderner Prosa. (LuS: 31)

Aqui aparece pela primeira vez um dos elementos centrais do modo como compreende a literatura e o papel do escritor: a quarta dimensão, a dimensão do autor. Ao lado das três dimensões próprias do mundo criado no universo das personagens ficcionais – o tempo, espaço e a ação –, aparece uma outra dimensão, a qual não tem tanto a ver com o universo ficcional, mas sim com o contexto da escrita. O autor e sua subjetividade, sua relação com a matéria, precisam estar no texto, ele não pode se ausentar, não pode ser neutro, mas precisa se engajar com a matéria narrada, conferir a ela a profundidade necessária. Essa nova coordenada, a qual não se liga a experimentos formais arbitrários, seria a responsável para a consolidação de uma prosa vista por Wolf como moderna na RDA. Sem a dimensão do autor, a prosa limita-se a mero entretenimento vazio e não é capaz de levar a cabo a função que a autora dela espera: ser o lugar de formação de experiências, de vivências autênticas, de mudança social. Posteriormente, na entrevista com Kaufmann de 1973, a autora volta a esse ponto e diz ser essa quarta dimensão, a do autor, um dos elementos centrais de sua poética: “Hauptsächlich aber, das deutest du richtig an, kann und muß hier jene vierte Dimension der modernen Prosa fehlen die ich die Dimension des Autors nenne und in den vorigen Fragen als subjektive Authentizität umschrieben habe.” (SA in DA2: 341) E se a quarta dimensão é identificada com a autenticidade subjetiva, tem-se aqui uma pista do que a autora entende sobre o conceito de autenticidade, tão produtivo na literatura e nas artes do século XX, mas ao

mesmo tempo tão difícil de ser precisado: autenticidade indica uma fidelidade a vivências extra-literárias, um realismo, que, contudo, é sempre subjetivo – e o termo quase nunca aparece usado nos textos de Wolf sem fazer referência a esse caráter da dimensão pessoal.

Um dos primeiros textos no qual o termo “autenticidade” aparece, ainda que de forma secundária, é em seu ensaio “Tagebuch – Arbeitsmittel und Gedächtnis”, de 1964. O leitor de Wolf sabe como diários sempre foram importantes para a autora, a qual os cultivou pelo menos desde o início da década de 60 com bastante rigor e afinco, sendo que o acesso a estes se constitui certamente em objeto cobiçado pelos estudiosos de sua obra, uma vez que ela parece tê-los usado não apenas como apoio para a memória, anotando cuidadosamente impressões, eventos, lembranças, descrições de paisagens e manchetes de jornais para possível uso em seus textos e base para seu processo de criação, como também reflete neles sobre seus procedimentos literários e a confecção de seus textos. Pelo menos é o que se deduz das páginas de seus diários que foram publicadas até o momento nos dois volumes a eles dedicados: *Ein Tag im Jahr: 1960-2000* (2003) e *Ein Tag im neuen Jahrhundert: 2001-2011* (2013). Os dois volumes retratam sempre e somente o dia 27 de setembro, ano a ano, desde a década de sessenta até 2011, ano de sua morte. A ideia iniciou-se com uma chamada de um jornal de Moscou, *Iswestja*, o qual convidava escritores do mundo inteiro a escrever sobre o dia 27 de setembro de 1960, para futura publicação e assim possibilitando ao leitor comparar como diferentes dias se desenrolam com diferentes escritores pelo mundo. A iniciativa fora, na verdade, uma tentativa de reviver um projeto mais antigo, de 1936, quando o escritor Maxim Gorki conclamara diversos autores a procederem como descrito acima e cujo resultado fora publicado com o título *Ein Tag der Welt*, obtendo grande popularidade na ex-União Soviética. Wolf atendeu à proposta do jornal em 1960 e não interrompeu o processo, continuando-o até sua morte, paralelamente aos diários que já mantinha. Os últimos permanecem até o momento como documento íntimo, não tendo sido publicados⁴⁴.

Votando ao ensaio mencionado sobre a importância dos diários para a autora e seu trabalho, vejamos como o conceito de autenticidade aparece ligado ao gênero diário no

---

⁴⁴ Ainda sobre a importância dos diários da autora não apenas para seu processo de escrita, mas como forma de documentação para o casal Wolf, pode-se citar a conversa dos Wolf com a neta Jana, na qual eles explicam como sabiam estarem sob vigilância da Stasi e como sentiam necessidade de proteger os diários de Christa, uma vez que tinham consciência da importância destes e do risco que representaria para eles próprios e para as pessoas a sua volta se o regime tivesse acesso a tais escritos. Primeiramente, como conta o marido Gerhard Wolf, levaram os diários até uma amiga do casal, Helga Paris, tomando o cuidado de escondê-los em uma sacola cheia de legumes e assim despistar um carro da Stasi que sempre os seguia na época. Dias depois levaram os diários da casa da amiga até o irmão de Christa Wolf, Horst, onde foram fotografados, sendo que o filme a conter as fotos foi posteriormente levado para Berlim Ocidental, onde ficaram aos cuidados da amiga Marianne Frisch, na época esposa do escritor Max Frisch. Uma verdadeira operação secreta, como vista em filmes, para proteger os diários da autora (SIMON 2013: 165-166).

seguinte trecho: “Wir lesen Akten, Briefsammlungen, Memoiren, Biographien. Und: Tagebücher. Wir wollen Authentizität.” (14)⁴⁵ “Wir wollen Authentizität”, frase a reafirmar a constatação de que gêneros factuais ganharam força a partir da década de sessenta, quando a autora escrevera o ensaio. A busca pela autenticidade fazia parte da tendência artística da época e encontrava sua realização, entre outras, na profusão de escritas do “eu”, de textos com um “eu” não-ficcional em seu centro, como autobiografia e diários, gêneros dos quais boa parte dos textos da autora se aproximam. O uso de “autenticidade” é ainda bastante semelhante ao uso visto em outro ponto deste texto, na ocasião da entrevista à neta Jana, ou seja, autenticidade como uma forma de verdade, como a realidade intermediada por um sujeito, a qual pode ser obtida por meio da literatura ou de uma forma específica de literatura. O diário aparece aí ao lado de outros gêneros considerados factuais: arquivos, cartas, memórias, biografias – gêneros, contudo, que são considerados como factuais, mas altamente subjetivos, gêneros que se ligam a um tipo especial de história: a história íntima presente nas cartas, nas biografias e autobiografias, nas memórias.

No mesmo ensaio, ao comentar a escrita de diários de Dawid Rubinowicz, um garoto judeu de uma aldeia na Polônia, que iniciou a escrita de suas memórias quando tinha doze anos e as encerrou aos quatorze, quando foi morto no campo de concentração em Treblinka, podemos ler: “Das Schicksal des David Rubinowicz könnte kaum anders als in der subjektiven und zugleich streng dokumentarischen Form seines Tagebuches überliefert sein.” (idem, 16) Aqui o diário aparece como autêntico, pois ligado a uma realidade concreta e à subjetividade: não é a realidade exterior neutra e fria à qual o leitor teria acesso, mas justamente por isso é ainda mais verdadeiro, pois se trata da realidade filtrada pelo sujeito. A realidade do diário, ao apresentar diretamente, sem intermediação formal ou estratégias de ficcionalização, a voz de um sujeito falando de si e de suas vivências, ganha em caráter documental justamente por ser subjetiva, por ter um “eu”, um sujeito em seu centro.

Os dois aspectos que a autora vê como intrínsecos para a literatura e para o que compreende por autenticidade são o fator social, externo, histórico, político, de um lado, e o individual, subjetivo, de outro – apenas a combinação dos dois seria capaz de criar o realismo almejado. O autêntico se relaciona com diferentes aspectos de uma realidade que é ela mesma um conceito instável, pois só pode ser apreendida pela experiência individual; a realidade externa é decodificada por um indivíduo que possui experiências subjetivas e lembranças únicas, as quais se alteram com o tempo, de modo que também sua visão dos fatos sofre

---

⁴⁵ “Tagebuch – Arbeitsmittel und Gedächtnis.” (1964) In: WOLF, Christa. Die Dimension des Autors. V.1, Aufbau-Verlag, Berlin, 1986. p. 13-24.

modificações. Por isso o conceito de *Subjektivität* complementa o de *Authentizität*: a palavra “autenticidade” na obra da autora aparece muito frequentemente ligada ou a subjetivo (*subjektiv*), ou a interno (*innere*).

Para ilustrar a quarta dimensão do texto buscada por Wolf e como ela continua a acompanhar sua concepção de prosa ao longo dos anos, podemos começar com a análise do seguinte depoimento, dado por ocasião da publicação do livro *Kassandra*, de 1983, mostrando que cerca de dez anos depois ele ainda era um tema para a autora:

Immer mehr wurde ich mir darüber klar, daß mein Hauptantrieb für Schreiben Selbstforschung ist: Immer dann, wenn ich über mein Verhältnis zu meiner Zeit, zu ihren Strömungen, Institutionen, zu Zeitgenossen, zu mir selbst schreibend etwas herausfand, was ich vorher nicht gewußt hatte oder jedenfalls nicht hatte aussprechen können – immer dann stellte sich jener besondere Zustand der Erregung, jenes Gefühl von Authentizität ein, um dessentwillen ich eigentlich schreibe. (WOLF, DA2: 477)⁴⁶

Aqui não apenas é reforçada sua visão de literatura como lugar propício para construção da personalidade e vivência de experiências, às quais o indivíduo não teria acesso sem o espaço construído na escrita literária, como reforça também o afirmado sobre a importância do autor e sua presença necessária em um texto. Escrever como forma de conhecer a si mesmo, de inquirir-se, tornar-se consciente das suas relações com seu tempo e isso não apenas em livros autobiográficos como *Kindheitsmuster* e *Stadt der Engel*, mas também quando figuras claramente ficcionais são colocadas em cena, como no caso, a figura mitológica Cassandra. Nela a voz da autora ainda está lá. Não importa se o tom da obra é autoral como em *Störfall* ou *Sommerstücke*, ou quando se trata de uma figura histórica como em *Kein Ort. Nirgends*: Wolf escreve sempre sobre os problemas da realidade que a cerca, sua literatura é sempre uma forma de autointerrogar-se, de autoconhecimento.

Hans Kaufmann, ao escrever um ensaio sobre a poética da autora para a universidade de Michigan, ressalta a importância dessa quarta dimensão subjetiva em sua obra, e ao analisar “Selbstversuch”, conto claramente fantástico sobre uma cientista que troca de sexo e se transforma em um homem, afirma: “is obviously a fictional figure; and yet her inner attitudes and appraisals – and this is by no means meant to remain hidden to the reader – are very much those of Christa Wolf” (KAUFMANN 1989: 79-80)⁴⁷, de modo que, pode-se concluir: “The literary aesthetic that Christa Wolf avows demands authorial presence in the work. [...] It has to do, rather, with the true subject of the author [...]. Christa Wolf calls this

---

⁴⁶ “Zum Erscheinen des Buches *Kassandra* – Gespräch mit Brigitte Zimmermann und Ursula Fröhlich”. In: DA2. p. 473-484.

⁴⁷ KAUFMANN, Hans. “On Christa Wolf’s Principle of Poetics” in FRIES, Marilyn Sibley (org.). *Responses to Christa Wolf – Critical Essays*. Wayne State University Press, Michigan: 1989. p.76-90.

the ‘the fourth dimension... the dimension of the author’ (SA), which must necessarily be present in modern prose.” (KAUFMANN 1989: 79)⁴⁸

Rosani Umbach ressalta também em sua análise das obras da autora, como a própria Wolf parece estar sempre no centro de seus trabalhos. Sobre suas protagonistas afirma: “Es sind Projektionsfiguren der Autorin. Dies wird verständlich, wenn man sich das heimliche Dauerthema Christa Wolfs vor Augen hält: Den Identitätskonflikt eines Schriftsteller-Ichs.” (UMBACH 1997: 83) Característica essa que a autora admirava, por exemplo, em Ingeborg Bachmann, a qual aparecia para ela como modelo de prosa e de subjetividade na literatura. No início da década de oitenta, em suas palestras sobre poética, Wolf apresenta a autora austríaca como modelo de subjetividade e da dimensão do autor que deveria estar presente em um texto. Na quarta palestra, afirma que se Flaubert não era madame Bovary, apesar da frase célebre “Madame Bovary c’est moi”, Bachmann era sim sua personagem em *Malina*, a escritora não nomeada a se embrenhar na reflexão existencial acerca do papel da mulher e da intelectual na sociedade, assim como também é Franza, figura do fragmento-romance inacabado, que serviu de epígrafe à conferência (VeE: 149-150). E se não conseguiu terminar o romance *Der Fall Franza*, segundo Wolf, não o foi por falta de talento, e sim por ser autêntica, não permitindo que o papel de artista apagasse o papel da mulher, logo, não conseguir fugir de si mesma, de seus temores e dúvidas, sendo sempre realista, fiel a sua realidade e ao estado momentâneo. Em Bachmann, como louva Wolf, a crise pessoal se espelharia na crise da escrita:

Es ist eigentlich schwer begreiflich, daß ihr Rang als Künstlerin sich eben auch darin offenbart, dass sie die Erfahrung der Frau, die sie ist, nicht in “Kunst” erörtern kann. Ein Paradox, o ja. “Authentisch” – auch so ein Wort aus der Kunstsprache – nur sein können, indem sie auf den Abstand, den bestimmte Formen geben, verzichtet. (VeE: 151)

O paradoxo e desafio é criar uma figura literária autêntica, que não perca sua voz subjetiva na escrita, que continue viva. *Kassandra* é um exemplo disso. Romance ligado ao ciclo de palestras sobre poética, ela não é objeto, mas sujeito com voz própria. Wolf foi capaz, como Bachmann, de buscar uma forma apropriada para tal, não se servindo de formas prontas ou de convenções, as quais seriam resultado de um modo específico de estar no mundo, modo esse que Wolf renega, por ser racionalista, objetivo, simplificador e artificial, buscando assim “[...] eine andre Art Logik (sie, die wie kaum eine das männliche Denken des Wenn-dann, Weil-darum, Sowohl-als-auch kennt), eine andre Art, Fragen zu stellen (nicht mehr das mörderische: Wer-wen?), eine andre Art Stärke, eine andre Art Schwäche” (VeE: 151).

---

⁴⁸ “SA” na citação é usada por Kaufmann como abreviatura para “Subjektive Authentizität”.

Wolf admite que ao escrever, trata-se sempre de um texto sobre si mesma, e isso não apenas nos casos de *Kindheitsmuster* e *Stadt der Engel*, ambos claramente autobiográficos. Também para *Nachdenken über Christa T.*, admite ser na verdade uma reflexão sobre si, assim como as outras mulheres que aparecem em seus textos: ela é Günderrode, é Cassandra, é Medea, como declara em entrevista a Klara Obermüller no programa *Sternstunde Philosophie*, que foi exibido em 05.04.1998 na Suíça. Durante a entrevista, ao ser perguntada sobre as mulheres que aparecem em seus textos, começa com Christa T.: “Dieses *Nachdenken über Christa T.* war ja ein Nachdenken über mich natürlich auch. [...] Und so ähnlich ist es bei den nächsten Frauen, bei den anderen Frauen auch.”⁴⁹ Explica ainda que Günderrode, personagem histórica que está no centro de *Kein Ort. Nirgends* incorpora uma mulher intelectual vivendo em um período delicado da história alemã, assim como Wolf vivia após a expatriação de Wolf Biermann em um tempo difícil na RDA e tinha também de lidar com a questão de como continuar a viver, enquanto intelectual, no país. Para as figuras mitológicas vê-se a mesma função: expressar seus próprios conflitos com seu país. Cassandra a prever o fim de Troia, Wolf da RDA e Medea como bode-expiatório de uma sociedade para cuja construção Wolf usou como pano de fundo as suas experiências pessoais após o fim da RDA, quando também fora bode-expiatório dos críticos do Ocidente, os quais a usaram como símbolo de um país e tudo o que este representou, atacando-a impiedosamente. “Es ist schwer, gehasst zu werden”, diz Medea, e Wolf admite que a frase trata de sua experiência pessoal⁵⁰.

Na mesma entrevista, Wolf reafirma ainda sua admiração por Bachmann, a qual fora capaz de sentir e expressar de forma muito direta o problema da dificuldade de se auto-afirmar e tornar-se um sujeito em uma sociedade que transforma indivíduos, especialmente mulheres, em objetos. A consciência da alienação do indivíduo, segundo Wolf, “Diese zentrale Erfahrung hat die Bachmann also, das muss man schon sagen, wirklich auf ihrer Haut erlebt und ausgedrückt”. Enquanto escritora a buscar uma voz própria e feminina para expressar essa luta, Bachmann – embora a alienação, o tornar-se objeto, não seja uma experiência exclusivamente feminina –, enquanto mulher, se apresenta mais consciente dessa experiência, expõe-se de forma impiedosa, desprotegida e isso é uma das coisas que diferencia para Wolf a escrita feminina da (masculina) praticada até então. As poéticas de

---

⁴⁹ *Sternstunde Philosophie*. Programa exibido na Suíça em 05.04.1998, na SRF – Schweizer Radio und Fernsehen. Acesso em 18.05.2014. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=s45xQTC_T70>.

⁵⁰ O que ficou conhecido como *deutsch-deutscher Literaturstreit* iniciou-se com a publicação de *Was bleibt*, em 1990, obra escrita em 1979, na qual Wolf conta como fora observada pela Stasi. Parte da crítica – sobressaem-se nomes como o de Marcel Reich-Ranicki, Ulrich Greiner e Frank Schirrmacher – a acusa de tentar passar-se por vítima, quando na verdade fora membro do SED e uma colaboradora do Estado. Após esse primeiro momento, a crítica estende o ataque a toda a literatura e produção intelectual da ex-RDA, numa tentativa de desmerecê-la.

Frankfurt⁵¹, ao acentuarem a questão de formas de escrever masculinas e femininas, em detrimento da dualidade prosa-moderna e realismo socialista, mostram um desenvolvimento da autenticidade subjetiva, uma expansão do foco dos ensaios das décadas anteriores. Cabe, contudo, a ressalva de que formas de escrever e de estar no mundo masculinas e femininas não se identificam totalmente com os gêneros homem e mulher, indicando antes relações de poder existentes na sociedade.

A subjetividade de Wolf é vista por parte da crítica, especialmente de alguns autores a se ocuparem com a autenticidade, citados no primeiro capítulo deste trabalho, na esteira da literatura de cunho feminista. Zeller, ao apontar a busca por uma literatura subjetiva na década de 70 como forma de rebelar-se contra os mecanismos de opressão social e buscar uma autenticidade com base no sujeito, coloca essa tendência ao lado de outra da mesma época: a exigência de uma literatura e estética femininas e surgimento dos discursos de gênero, para os quais, segundo o autor, deve-se reconhecer a influência de Christa Wolf (cf. ZELLER: 28).

Do mesmo modo, Knaller destaca a autora como expoente do autêntico enquanto “weiblich.” (KNALLER 2007: 21) Jutta Schlich vai além ao colocar em seu livro dedicado à problemática da autenticidade um capítulo intitulado “Weibliches”, o qual tratará do autêntico nos escritos de autoras, e o qual se inicia com uma análise da *Subjektive Authentizität* de Wolf. A estudiosa afirma que nos anos setenta, o conceito ganha sua versão de gênero, fazendo com que “Authentisch wird zum Synonym für weiblich” (SCHLICH 2002: 25), e ainda: “Im Verlauf der achtziger Jahre wird im Gefolge von Christa Wolf die kultur-kritisch-feministische Besetzung des Begriffs Authentizität zementiert. [...] ‘Subjektive Authentizität’ wird zum produktionsästhetischen Gebot der feministischen Stunde” (SCHLICH 2002: 25). As questões de gênero e a representação do papel da mulher na sociedade foram temas que, enquanto escritora fortemente interessada em problemas políticos, ocuparam Wolf em sua obra teórica e em suas narrativas, especialmente na década de oitenta, quando ocupou-se da figura mitológica de Cassandra e da questão do matriarcado. A própria autora, contudo, parece não gostar de ser classificada como feminista, pois a seu ver, mesmo tendo uma mulher no centro de seus textos, fala sobre seres humanos. Wolf afirma a este respeito:

---

⁵¹ Trata-se da compilação das conferências sobre poética realizadas na Universidade Johann Wolfgang Goethe em Frankfurt am Main, por ocasião da publicação do romance *Kassandra*. O projeto foi publicado na forma de um livro com cinco capítulos, sendo que os quatro primeiros são as conferências, *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*, e o último capítulo trata-se do próprio romance. Na última conferência do ciclo que discute a criação literária, bem como o papel da mulher na literatura, e cujo título é “Ein Brief über Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit; über sehr alte Zustände und neue Seh-Raster; über Objektivität”, Ingeborg Bachmann aparece como incorporação da almejada problematização do conceito de objetividade na literatura e a tentativa de dar voz a uma figura feminina, sem perder suas características, sua voz na escrita, como aconteceria com a maioria das mulheres na literatura, segundo a visão apresentada por Wolf.

Ich frage mich nach der Ursache von bestimmten Deformierungen, die ich besonders im Verhalten von Intellektuellen, auch von in Wirtschaft und Politik leitenden Angehörigen meiner Generation beobachte: In ihrem Verhältnis zu ihren Frauen – oder Männern –, zu ihren Kindern, Mitarbeitern, Schülern, Freunden, Kollegen. (*Arbeitsbedingungen* in DA2: 402)

O problematizado é o comportamento de dados membros da sociedade em relação não só às mulheres, mas aos homens, crianças, colegas, amigos. Se sua escrita pode ser vista como uma escrita feminina, não significa necessariamente uma escrita de mulheres contra homens, mas do feminino contra o masculino enquanto convenções – e nesse feminino pode-se incluir diversos tipos de oprimidos, não indica necessariamente uma escrita feminista. Ainda sobre o tema, em uma palestra feita por ela em 2003 na cidade austríaca de Salzburg, durante os “Salzburger Festspiele”, Wolf comenta brevemente a vida e obra de quatro escritoras: Inge Müller, Maxie Wander, Brigitte Reimann e Irmtraud Morgner. Na obra das quatro, ela enxerga um elemento subjetivo bastante forte, responsável por trazer uma nova temática à literatura e também por impulsionar uma nova forma de linguagem literária:

Die neuen Stoffe weckten Einfallsreichtum für vielfältige, teils neue Formen, darunter sehr subjektive, die man früher “typisch weiblich” genannte hätte. Tagebücher, Briefe, Protokolle, Alltagsnotizen – bis ins Gedicht hinein –, und auch die Romane – zum ersten Mal groß angelegte Gesellschaftsromane, von Frauen geschrieben, mit weiblichen Hauptfiguren – sind formal nicht konventionell: assoziativ, den inneren Monolog nutzend, die Chronologie verlassend [...]. (WOLF 2006: 133)⁵²

O que ela apresenta aqui como visto na esteira da escrita feminina – monólogo interior, associação, acronologia – são, na verdade, elementos próprios da prosa do século XX, os gêneros subjetivos valorizados são os gêneros que vêm ganhando destaque desde o século XVIII, com o desenvolvimento do conceito de sujeito, e se podem ser vistos como femininos o são por se oporem ao que outrora fora a norma em uma sociedade na qual homens ditam as regras. Ao adotar na RDA tais elementos para sua prosa, coloca-se contra o padrão pré-estabelecido e o feminino poderia ser visto como forma de resistência e de introduzir um modelo alternativo. E ela não fora a única na RDA a valer-se de tais formas literárias. Alguns nomes citados por Emmerich, além do da própria Christa Wolf, a se encaixarem nessa tendência subjetiva, a qual o teórico não apresenta como feminina, tendência que resgata elementos da prosa moderna, como monólogo interior, montagem, fluxo de consciência, etc, são os de Erwin Strittmatter, Hermann Kant, Günter de Bruyn, Ulrich Plenzdorf: “[sie] haben damit der DDR-Literatur ein Darstellungsmittel

---

⁵² ““Der ganze menschliche Entwurf” – Inge Müller, Maxie Wander, Brigitte Reimann e Irmtraud Morgner”. In: WOLF, Christa. *Der Worte Adernetz – Essays und Reden*. Surkamp, Frankfurt am Main: 2006. p.129-141.

zurückeroberst, das zu Zeiten einer verhärteten Doktrin vom sozialistischen Realismus tabuisiert war.” (EMMERICH 2000: 199).

É notável também que todas as protagonistas de Wolf sejam mulheres, o que, contudo, se liga antes ao fato de tratar-se de uma autora que não se ocupa em escrever ficção propriamente dita, ou seja, de criar mundos alternativos e experimentar histórias e destinos totalmente novos. Na esteira de Lukács, Wolf não está interessada em construir realidades fantásticas, mundos paralelos, e sim em trazer a si mesma e os problemas com os quais se ocupa no momento da escrita para a obra, a qual é geralmente autobiográfica. Não por acaso, grandes tragédias vistas em jornais, mesmo despertando seu interesse – e ao se deparar com tais notícias, queria saber e ler tudo sobre o caso –, não poderiam tornar-se tema de uma narrativa, como esclarece em uma entrevista de 2005, pois seus temas são sempre tirados da sua própria vivência pessoal, não podendo escrever sobre algo que não tenha relação direta consigo mesma (WOLF, REDE 2012: 176)⁵³.

A quarta dimensão do texto liga-se fortemente o conceito de “experiência”, *Erfahrung*, termo que se repete ao longo dos ensaios aqui analisados. O ensaio *Subjektive Authentizität* se inicia, não por acaso, com a apresentação da importância da experiência, a qual aparece no centro de toda criação literária:

Ich kann nur über etwas schreiben, was mich beunruhigt. [...] Insofern unterscheiden sich bei mir die einander ablösenden (oder einander durchdringenden prosaischen und essayistischen Äußerungen nicht grundsätzlich voneinander. Ihre gemeinsame Wurzel ist Erfahrung, die zu bewältigen ist: Erfahrung mit dem “Leben” – also der unvermittelten Realität einer bestimmten Zeit und einer bestimmten Gesellschaft –, mit mir selbst, mit dem Schreiben [...]. (SA: 318)

A realidade aparece nesse trecho como algo bastante concreto, ancorado nas coordenadas do tempo e do espaço social, e está no centro da experiência e no centro do trabalho literário. A subjetividade pregada não coloca o escritor em uma torre de marfim, não privilegia a escolha de temas fantasiosos ou experimentos formais arbitrários. Tudo em um texto, desde a escolha de um tema, ainda que ficcional, à forma adotada, mesmo que esta não seja convencional, é resultado de um encadeamento causal lógico, o qual se dá no embate do autor com o seu meio e no modo como este o inquieta. Aqui vê-se ainda uma defesa da proximidade entre a obra ensaística e as narrativas da autora.

Analisando *Crime e Castigo* de Dostoiévski, Wolf volta ao ponto da subjetividade necessária a um texto e lembrando que ela mesma é uma autora que escreve sempre sobre si e seus conflitos, ela atribui ao autor russo comportamento semelhante:

---

⁵³ “‘Bei mir dauert alles sehr lange’ – Gespräch mit Arno Widmann”. In: WOLF, Christa. *Rede daß ich dich sehe*. Berlin: Suhrkamp, 2012. p. 173-187. [2004]

Hier [refere-se à casa do autor por ela visitada] hat ein dokumentarisch belegter Autor, eine historische Figur, ein Mensch aus Fleisch und Blut vor hundert Jahren gelebt und hat keine andere Rettung aus seiner großen inneren und äußeren Bedrängnis gesehen als die Projizierung seiner Konflikte auf eine – soll man noch sagen: erfundene – Gestalt, die mit ihm in der gleichen armseligen Kammer haust, ihre Pfänder zu der gleichen Wucherin bringt und die imstande ist, zu tun, was als grausiges Gedankenexperiment im Gehirn des Autors entstanden sein muß und vielleicht nicht zu geschehen brauchte, weil es mit aller Kraft auf den Ersatzmann, die Schattengestalt, geschoben wurde: der Mord an einer Kreatur, die dem kranken Kopf des Mörders minderwertig, ekelhaft, vernichtenswert erscheint. (LuS: 39)

O trecho ressalta dois aspectos relevantes para a produção literária da autora a partir de meados dos anos sessenta: além da já comentada quarta dimensão do autor, o efeito terapêutico por ela atribuído à literatura. Sobre o papel do autor na prosa e a dimensão subjetiva, como pode-se notar, mesmo quando se trata de uma obra claramente ficcional, no caso *Crime e castigo*, o autor ideal para Wolf projeta-se nos conflitos do texto. Dostoiévski é de certa forma Raskolnikow, assim como Wolf está presente em todas as suas protagonistas, o mesmo valendo para Bachmann, como analisado anteriormente. A relação entre literatura e realidade não é a de um espelho a refletir de forma neutra, mas dá-se sempre na consciência de um autor, o qual assume papel decisivo em sua visão da prosa.

O outro aspecto relevante da citação sobre o trabalho de Dostoiévski é a ligação feita pela autora da escrita da prosa e de efeitos terapêuticos. O autor russo, ao projetar seus conflitos na personagem ficcional, conseguiria assim superá-los, evitando que ele, por exemplo, agisse de forma abominável e no auge do desespero cometesse um crime – o seu personagem já o fez por ele, libertando-o de tal impulso. No texto de *Subjektive Authentizität* a ideia reaparece, ao afirmar que o autor escreve justamente para superar os conflitos, não por estes já terem sido superados (cf. SA: 322). Essa visão da literatura permanece por toda sua trajetória, não sendo raros os livros que surgem justamente como resposta a um momento de conflito, como *Kein Ort. Nirgends*, resposta aos conflitos após a expatriação de Wolf Biermann, e *Leibhaftig*, no qual trabalha literariamente o período em que passara por graves problemas de saúde. Afirmações sobre o efeito terapêutico da literatura para Wolf podem ser vistas em diversos ensaios e entrevistas, como nesta declaração a Joachim Walther em 1972: “Ich meine, man kann auch schreiben, wenn man krank ist. Um gesund zu werden. Schreiben kann auch eine Therapie sein. [...] Denn ich glaube nicht, daß das Aussprechen von krankmachenden Sachverhalten zerstört, sondern daß es heilt.” (UB in DA2: 306)

O ponto máximo da ligação entre literatura e psicanálise como auxílio na superação de um trauma, talvez tenha sido alcançado em *Stadt der Engel oder The overcoat of Dr. Freud*, livro que apresenta uma referência à psicanálise já no título. Por ter em seu centro

possivelmente a experiência mais dolorosa pela qual a autora tivera de passar na sua vida adulta, ou seja, ver o desgaste de sua imagem pública após a repercussão extremamente negativa que o fato de ter colaborado com a Stasi causou, Wolf passa por diversas crises, sofre de depressão e de doenças psicossomáticas. Antes mesmo da publicação do livro, já se encontram em cartas escritas na época alguns motivos que reapareceram na narrativa e que fazem parte da sua visão da capacidade terapêutica da literatura. Em uma carta de 1993 a Günter Grass, afirma: “Freud hat mal gesagt, in einer milden Depression könne man ganz gut schreiben, also scheint meine Depression mild zu sein, denn ich schreibe, um an diese Person von vor dreißig Jahren noch mal heranzukommen und diese Kälte, dieses Fremdheitsgefühl loszuwerden.” (“Christa Wolf an Günter Grass” in WOLF 1994: 260)

O trauma reprimido, o esquecimento de sua colaboração como IM, é trabalhado de forma psicanalítica no ato da escrita. Em diversos textos Wolf fala de “blinder Fleck”⁵⁴, uma espécie de metáfora para a realidade reprimida e esquecida no inconsciente humano, da qual a literatura deve se aproximar. Se em sua trajetória surge uma descrença crescente, como se verá, quanto ao papel do texto literário enquanto agente a exercer algum tipo de influência na sociedade, essa função terapêutica e psicanalítica não desaparecerá da sua visão de literatura.

Aqui cabe uma breve interrupção, pois se a literatura é vista como espaço possibilitador de uma projeção dos próprios conflitos em personagens, obtendo assim a distância necessária para a superação de traumas, a eliminação de tabus e complicações ao tratar da própria trajetória, tem-se como resultado um texto que é ao mesmo tempo autobiográfico e ficcional, de modo que a poética, a visão de Wolf de como deveria ser a prosa moderna, abre espaço para aproximá-la da autoficção, mais um fenômeno literário que começa a ganhar força na década de setenta. Já nos prefácios de diversas obras da autora vê-se a advertência quanto a ficcionalidade de eventos e personagens justamente nos livros mais autobiográficos – *Nachdenken über Christa T.*, *Kindheitsmuster*, *Sommerstück*, *Störfall*, *Stadt der Engel*. Os prefácios dos textos serão discutidos no terceiro capítulo desta tese.

Outra conclusão a ser extraída da exigência da presença da quarta dimensão no texto (o que torna o autor figura de destaque a desempenhar um papel determinante na obra e dentro da sociedade) seria a proximidade entre o conceito de autenticidade em Wolf e o entendimento que românticos e pré-românticos têm do mesmo. Wolf concebe a prosa e o papel do autor como alguém em cujo íntimo se dará o processo subjetivo por meio do qual a realidade aparecerá no texto. Essa forma de concepção lembra de certa forma o conceito do

---

⁵⁴ Cf., por exemplo, “Zwischenrede”, de 1990, p.21, “Abschied von Phantomen de 1994”, p. 337, ambos publicados em *Auf dem Weg nach Tabou*, 1994.

gênio romântico, cuja imaginação filtra a realidade. Em ambos os casos, há uma necessária aproximação da realidade extra-literária, que servirá de base para toda e qualquer criação artística, a qual é chamada de natureza pelos românticos, e de realidade social por Wolf. Sem esse vínculo com o dado externo imediato, não há literatura em ambos os casos. Outro dado comum é que essa realidade a servir de ponto de partida, em sua aparência fria e objetiva de nada serve: ela deve ser necessariamente filtrada pelo autor ou sujeito, em Wolf, pelo gênio, no caso dos românticos. O que diferencia os dois momentos é o elemento a intermediar a realidade e o indivíduo: o gênio do romantismo faz essa ponte entre externo e interno por meio do conceito de imaginação, cujo resultado é uma obra autêntica porque única e cuja verdade pode ultrapassar a da natureza não filtrada; já em Wolf, o interior do artista é relevante por fornecer o dado subjetivo, a contextualização individual da realidade externa. Trata-se de um sujeito histórico, com uma trajetória pessoal, atribuindo um significado individual e ao mesmo tempo social ao narrado, pois não há sujeito sem a sociedade na qual ele se insere. A autenticidade obtida não é, então, a da originalidade e unicidade, mas a do realismo subjetivo adquirido no processo. E mesmo afirmando, de modo modesto, que o autor “ist nichts anderes und will nichts anderes sein als ein normales engagiertes Mitglied dieser Gesellschaft” (LuS 43), o destaque dado pela autora a seu papel e à quarta dimensão por ele incorporado no texto não podem ser negados.

Num outro ponto do ensaio *Lesen und Schreiben*, a autora acaba por admitir que justamente por todos afirmarem que escrever é como qualquer outra profissão, isso sinaliza o contrário: ninguém tentaria consolar um engenheiro ou torneiro mecânico com tal frase, ela só se faz necessária quando se trata do autor (LuS: 41). A conclusão pode ser apenas uma: “Der Autor nämlich ist ein wichtiger Mensch” (LuS: 40), o que mostra como o papel do escritor realista socialista não desaparece de sua visão da literatura.

2.1.1. Brecht e Bachmann: dois modelos literários contra o realismo socialista

Se o autor do realismo socialista continua a ser o ideal por ela buscado nessa época – tal visão vai se enfraquecendo conforme a autora vai perdendo as esperanças na RDA –, e se Lukács fora apontado anteriormente como uma espécie de “guru”, cujas ideias exerceram influência em sua obra, há outros nomes que merecem ser mencionados como influentes em sua visão de literatura. Uma busca nos ensaios de Wolf mostra como alguns nomes muito citados na obra teórica da autora eram os que lhe serviam de inspiração. Além de autores como Böll e Musil, ou de clássicos como Büchner e Kleist, três autores contemporâneos a ela

receberam especial atenção: Seghers, Brecht e Bachmann. A primeira pode ser vista como uma espécie de mentora para Wolf, a orientá-la em momentos difíceis na RDA, e exemplo de autora a tentar uma oposição e um diálogo construtivo com a política cultural do país, ao passo que Bachmann, diversas vezes citada aqui dado seu papel de destaque para Wolf, aparece como o modelo para o desenvolvimento de uma nova linguagem literária, marcada pelo indivíduo. Brecht, como ressalta Sara Lennox, é sua influência na busca de experimentos formais que visem a influenciar a sociedade no espírito da ideologia socialista. Nas palavras da autora: “For all the differences between Wolf and Brecht, they evidently share certain convictions and concerns: Wolf too is a socialist, deeply committed to social change and creating a literature that promotes it.” (LENNOX 1989: 128)

A obra do autor e o modo como desenvolveu seu teatro aparecem como referência nos textos teóricos de Wolf da época em que desenvolvia sua poética, sendo que os procedimentos adotados para sua prosa se assemelham de certa forma aos do teatro épico. Aliás, no mesmo ano em que escreve o ensaio no qual se ocupa com a obra de Bachmann, “Die zumutbare Wahrheit – Prosa der Ingeborg Bachmann”⁵⁵, ou seja, 1966, escreve também um texto curto chamado “Brecht und andere”, no qual afirma o mencionado estímulo para experimentações formais vindo de Brecht: “Die ‘Anwendbarkeit’ der Brechtschen Kunst und seiner Kunsttheorie lag nicht in der einfachen Nachahmung (obwohl sie dagegen nicht geschützt ist), sondern in der Ermunterung zu eigenen Entdeckungen. Brecht macht uns Appetit auf Entdeckungen [...]” (“Brecht und andere”, in DA1: 85)

Brecht tomara parte no debate em torno do expressionismo no pós-guerra, apresentado no primeiro capítulo desta tese, mas do lado oposto ao de Lukács, defendendo a validade de experimentos literários para dar conta de novos conteúdos. Era acusado na época de “formalista”, pois ainda que o conteúdo de seus escritos estivesse alinhado ao socialismo, a forma adotada não era prevista no cânone do realismo socialista. O autor fora taxado ainda de “decadente” na revista *Weltbühne* de 1949, quando sua peça *Mutter Courage* foi encenada, o que o germanista Stuber caracteriza como tentativa de “reascender” os debates dos anos 30 no exílio em torno do expressionismo, já que na época Brecht não tomara a palavra de forma explícita, apenas enquanto editor da revista *Das Wort*, discordava publicamente dos artigos de Lukács e Kurella então publicados no periódico (cf. STUBER 2000: 69 e 75).

Stuber salienta também que: “Wie sehr sich Brecht und Lukács’ Position zum Widerspruch herausgefordert sah, läßt sich an seinen vielfachen Kommentaren zur Debatte,

---

⁵⁵ “Die zumutbare Wahrheit – Prosa der Ingeborg Bachmann”, (1966). In DA1. Citado aqui, como afirmado na introdução, por meio da sigla ZM.

zu Lukács, zum Expressionismus, zum Formalismus und zum Realismus nachvollziehen” e termina dizendo que as posições de ambos eram opostas: Brecht via nos clássicos defendidos por Lukács – Thomas Mann e Goethe, por exemplo – material histórico, do qual a aproximação deveria dar-se de forma crítica, além de servir-se das formas atacadas e condenadas pelo filósofo, como reportagem, montagem, psicologização, conflito e contradições no enredo (cf. STUBER 2000: 74). Para Wolf, cujo respeito por Lukács e sua influência não a impediam de juízos críticos, o dramaturgo foi uma de suas inspirações, encorajando-a a experimentar novas formas, a livrar-se de esquemas literários impostos pela política do partido, para assim obter o efeito desejado de mudança social. Se Brecht e Bachmann aparecem para ela como inspirações na qualidade de escritores que por meio de suas obras são agentes de transformação da sociedade e para tal buscam um modelo particular de escrita contra as convenções, chama a atenção que o modo como o fazem é quase oposto: Brecht pelo didatismo do teatro épico, ainda que se valha de formas modernas e algumas vanguardistas, Bachmann por uma escrita tão subjetiva que beira o hermetismo.

O modo como Brecht procurava atingir o público e levá-lo à consciência e à ação, deu-se através de seu teatro épico, o qual visava a quebra da ilusão teatral por meio de elementos de estranhamento a suspenderem essa ilusão e lembrar o espectador constantemente que o visto no palco tratava-se de uma encenação. O efeito de distanciamento do teatro épico é obtido por meio de recursos a denunciar a artificialidade, a construção da peça no palco. Seu tipo especial de drama buscava por meio do que chamou de *Verfremdungseffekt* o estranhamento necessário para tirar o público da passividade confortável do espectador e assim passar ao questionamento constante e à ação. Tais procedimentos podem ser exemplificados da seguinte forma: atores se apresentavam ao público como atores, que interrompiam a encenação para comentar o enredo ou narrar algo, uso da música como forma de comentar a ação, troca de figurinos e de cenários na frente do público, introdução de um cenário anti-ilusionista, etc. Wolf, ao denunciar a ilusão obtida pelo narrador tradicional, busca um efeito semelhante ao provocado por Brecht, ou seja, o de chamar o leitor para a ação, para a consciência de sua relação com o narrado e com seu tempo, promovendo uma quebra de ilusão com a incorporação na obra do que deveria ficar nos “bastidores”. Para isso, tenta incluir no texto as condições de sua produção, por não esconder do leitor as reflexões, os processos de seleção e modificação pelos quais o conteúdo passa, se não incorporando-os ao texto, ao menos encenando-os frente ao leitor, para assim ser o mais fiel possível à relação entre o indivíduo e sua matéria, seu tempo. São textos extremamente metanarrativos, nos

quais os processos de rememoração, pesquisa, seleção e construção textual são constantemente encenados ao leitor.

Um dos modos de se fazer isso será o abandono do que ela chama em seus ensaios de “fábula”: “Prosa, die wieder wirken wollte, mußte sich einer neuen Realität auf neue Weise bemächtigen, mußte, unter anderem, beginnen, sich von der Klischee zu erstarren, aus Versatzstücke gefertigten ‘Fabel’ alter Provenienz zu trennen, mußte und muß ein mechanisches zugunsten eines dialektischen Weltverhältnisses zu überwinden suchen” e completa “Dieser Vorgang, der selbst Gegenstand von Prosa wird und übrigens neue, überraschende Arten von Prosafabeln hervorbringen kann [...]” (LuS: 28). Ou seja, por um lado o abandono de um enredo ilusionista a prender o leitor, o qual se deleita passivamente com os acontecimentos narrados, sem envolver-se, por outro, esse abandono da fábula tradicional deve ser objeto do próprio texto, o que lhe confere um caráter altamente metatextual: o movimento dialético da prosa deve ser objeto da própria prosa.

Em uma entrevista de 1972, ela volta ao tema do que enxerga como a prosa moderna, nas seguintes palavras: “Mir kommt es so vor, als ob in der modernen Prosa der Autor verpflichtet ist, den Leser teilhaben zu lassen an der Entstehung der Fiktion [...]” (UB in: DA2: 312). Novamente há a defesa de uma narrativa metaficcional, a qual ao mesmo tempo em que suspende a ilusão “dramática”, como no teatro de Brecht, cria a ilusão de que o leitor acompanha o processo de constituição do texto, o qual é encenado em suas narrativas – exemplos concretos da metaficcionalidade dos textos da autora são apresentados posteriormente.

Trazer o processo de construção para a obra é ao mesmo tempo uma busca por realismo e por tornar a leitura não um deleite passivo, mas algo incômodo, instigador, que desperte e leve à reflexão e à ação. Não por acaso, retomando o teatro épico de Brecht, Wolf chama essa nova forma de narrativa de “epische Prosa” (LuS: 34):

Der Vorschlag, sich um eine “epische Prosa” zu bemühen, scheint dagegen ein Unsinn zu sein. Und doch hat man eine Ahnung, daß es sie geben müßte: eine Gattung, die den Mut hat, sich selbst als Instrument zu verstehen – scharf, genau, zupackend, veränderlich –, und sich als Mittel nimmt, nicht als Selbstzweck. Als ein Mittel, Zukunft in die Gegenwart hinein vorzuschicken, und zwar im einzelnen; denn Prosa wird vom einzelnen Leser gelesen, der sich, alle Verführungen der modernen Technik außer Acht lassend, mit einem Buch allein zurückzieht. (LuS: 34)

Se no teatro épico a experiência é coletiva, na prosa a experiência é individual, não apenas por se dar na solidão da leitura, mas também por ser extremamente pessoal, subjetiva, depende da relação individual de uma pessoa com o conteúdo lido. E mesmo admitindo que

buscar tal prosa épica possa parecer sem sentido, a tarefa é vista por ela como absolutamente necessária. A nova forma nada tem a ver com esteticismo, como os seguidores do realismo socialista alegariam, ela é meio para alcançar o interior do leitor e nunca fim em si mesma. Nas palavras da autora: “Die epische Prosa sollte eine Gattung sein, die es unternimmt, auf noch ungebahnten Wegen in das Innere dieses Menschen da, des Prosalesers, einzudringen.” (LuS: 34)

Wolf toma a função do teatro épico de Brecht, o modelo baseado no *V-Effekt*, e complementa isso com a dimensão subjetiva da experiência individual que estava ausente na elaboração do dramaturgo. Contudo, se Brecht conseguiu em suas peças obter o choque ou quebra da ilusão dramática, para tornar a experiência em algo incômodo que desperte e leve à reflexão e à ação, Wolf obtém como resultado da metatextualidade uma retórica constante de afirmar e negar a confiabilidade do narrador, a qual acarreta antes em sua credibilidade que descrença – e, de certa forma, ainda que convida constantemente o leitor à reflexão, continua como uma voz autorizada, mantém reflexos da autoridade do narrador de Lukács e do realismo socialista, do narrador que não se ausenta e está sempre apontando o caminho.

Ao construir sua visão de literatura e de mudança social de uma forma muito diferente da de Brecht, pois retrata o mundo interior do sujeito, Wolf o faz aproximando-se de outro importante modelo literário, chamado por Sara Lennox, em relação a Brecht, de “the other pole”: Ingeborg Bachmann (cf. LENNOX: 129). A austríaca aparece como modelo não só de autenticidade e subjetividade, mas da fábula – ou contra esta: ela também abandona modelos tradicionais, e na prosa isso implica em uma narrativa na qual a fábula convencional a conter um enredo linear com aumento de tensão, desenvolvimento e desfecho desaparece, para ser substituída por uma voz que sente e pensa sua época, ao mesmo tempo em que ousa buscar ser representante de seu tempo. A autora é chamada por Wolf de “Der verändern wollende Dichter” (ZW in DA1: 87), título que tenta unir na figura de Bachmann também o escritor como visto na RDA, enquanto agente de mudança social de seu tempo. Um ensaio, de central importância para a análise do modo como o conceito de autenticidade aparece na obra de Wolf, é “Die zumutbare Wahrheit”. O texto é uma resposta a um discurso de Bachmann em agradecimento pelo prêmio *Hörspielpreis der Kriegsblinden*, recebido pela austríaca em 1959, e que recebe o título “Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar”⁵⁶. Neste discurso, Bachmann toca um tema que será de grande importância para o desenvolvimento literário de Christa Wolf, a saber, o papel do escritor enquanto agente a apontar o caminho para a

---

⁵⁶ In: BACHMANN, Ingeborg. *Werke. v.4: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. Organizador: Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. Editora Piper, Munique, 1993. p.275-277.

transformação de vivências em experiências, fazendo do texto o palco para tal: “So kann es auch nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen”. (BACHMANN, Werke 4: 275) Ou seja, a dor do autor que está na base das experiências escritas, deve estar no texto, o leitor deve ter de algum modo acesso aos processos de elaboração, à sua percepção pessoal e nesse acesso do leitor às experiências do autor há um modo do público também operar a transformação de suas vivências em experiências e agir na sociedade – o pronome usado na citação é, não por acaso, o “wir”: “damit *wir* [grifo meu] sehen können”.

A resposta de Wolf a esse texto, como dito, foi o ensaio “Die zumutbare Wahrheit”, publicado em 1966. Além da já citada Lennox, outros críticos da obra de Wolf (cf. DRÖSCHER: 72s. e FIRSCHING: 118s.) também salientam como o encontro com a obra de Bachmann foi importante para a autora e ajudou-a a libertar-se dos dogmas do realismo socialista. Aqui tenta-se mostrar de forma breve, para melhor alcance do contexto no qual a obra da alemã se desenvolve, como essa aproximação acontece e como Wolf faz uma leitura da obra de Bachmann ao mesmo tempo em que desenvolve os conceitos de sua “poética”, a qual pode ser depreendida de diversos ensaios e entrevistas publicadas ao longo de toda sua carreira – de modo que modificações e correções são naturalmente reconhecíveis⁵⁷.

Sobre a visão que Wolf tem de Bachmann como uma autora engajada com o panorama histórico e social de seu tempo, essa visão encontra respaldo, por exemplo, nas palestras sobre poesia feitas em Frankfurt⁵⁸ pela autora austríaca entre 1959 e 1960, as quais apontam na direção da literatura como instrumento de mudança e do autor como agente de transformação social, como indica a resposta lacônica a Sauter em uma entrevista:

SAUTER: In Ihrer Vorlesung unter dem Titel “Fragen und Scheinfragen” formulieren Sie folgende Sentenz: Die Kunst gibt “uns die Möglichkeit zu erfahren, wo wir stehen oder wo wir stehen sollten, wie es mit uns bestellt ist und wie es mit

---

⁵⁷ Pelo espaço deste trabalho não é possível apresentar e analisar a complexa obra de Ingeborg Bachmann em detalhes, sendo necessária a limitação a aspectos abordados por Wolf em seus textos – contudo, como se verá, parece que Wolf foi bem sucedida nessa aproximação, sendo capaz de ver aspectos na obra de Bachmann que escaparam à maioria dos críticos na época. Voltarei à obra da autora austríaca mais uma vez nesta tese, ao analisar o oitavo capítulo de *Kindheitsmuster*, no qual há uma forte intertextualidade com sua obra. Aliás, tal intertextualidade é perceptível em toda a trajetória de Wolf e mereceria um trabalho dedicado a analisar como isso se dá, a fim de ver em detalhes os diferentes momentos e contextos nos quais um mesmo texto de Bachmann é citado por Wolf e como a alemã a interpreta e se apropria de seus escritos.

⁵⁸ Os ciclos de palestras, de temática livre ligada à Literatura e às condições de sua produção, ocorrem desde 1959 – logo, Bachmann foi a palestrante a inaugurar a tradição –, na Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main e são conhecidas como Fankfurter Poetik-Vorlesungen. Todo semestre um novo autor é convidado para tal. Além da própria Christa Wolf, em 1982, grandes nomes como Günter Grass, Peter Bichsel, Friedrich Dürrenmatt, Marie Luise Kaschnitz, Heinrich Böll, Peter Weiss, Uwe Johnson, Wolfgang Koeppen, entre muitos outros, já participaram do ciclo.

uns bestellt sein sollte". Darf man diesen Satz als Ihr Bekenntnis zu einer wirklichkeitsverpflichteten und veränderndwollenden künstlerischen Arbeit nehmen?

BACHMANN: Ja [...] ("15.September 1965 – Josef-Hermann Sauter", p.60-64, in KOSCHEL 1983: 64)

Trechos dessas conferências sobre poética são usadas como epígrafes das subseções no ensaio de Wolf. Em uma dessas epígrafes escolhidas, lemos: "Was aber möglich ist, in der Tat, Veränderung. Und die verändernde Wirkung, die von neuen Werken ausgeht, erzieht uns zu neuen Wahrnehmungen, neuem Gefühl, neuem Bewußtsein." (Bachmann apud WOLF, ZW, DA1: 92) Aqui percebe-se como Wolf escolhe passagens de Bachmann que podem ser interpretadas em consonância com o que ela própria espera da literatura, ou seja, um veículo de transformação social. Por meio de sua nova linguagem, da busca por uma forma subjetiva de narrar, Bachmann almeja mudança na percepção da realidade e, por consequência, a mudança da própria realidade. A linguagem será um dos centros da obra da austríaca, o que leva Höynck, por exemplo, em entrevista com a autora, a dizer que mesmo ao escrever prosa ela permanece uma autora de lírica⁵⁹. Essa atenção dada à linguagem liga-se de certa forma à influência do filósofo da linguagem Ludwig Wittgenstein: além de afirmar sua importância em diversas entrevistas⁶⁰ e de ter publicado alguns ensaios dedicados a ele, pode-se ver ecos dessa influência em declarações de Bachmann como a seguinte: "Hätten wir das Wort, hätten wir die Sprache, wir bräuchten die Waffen nicht" (apud SCHNEIDER-HANDSCHIN: 238)⁶¹, como proclama em 1959 no ciclo de palestras em Frankfurt, ou seja, para a autora a palavra, logo, o poema e a literatura, aparecem como ferramentas para melhorar o mundo.

Em seus textos, a linguagem, a forma, a subjetividade devem favorecer o acesso a uma verdade mais profunda, devem ser capazes de dar voz ao que ainda não fora dito, de expressar e legitimar a experiência, o sentimento pessoal. A própria Bachmann, perguntada sobre o papel da literatura, responde: "Mich persönlich hat auch die Diskussion zwischen littérature pure und littérature engagée nie beschäftigt: ich halte sie für veraltet. Der Grund ist, daß nur eine einzige Bemühung beim Schreiben sinnvoll ist: die um die Sprache." ("Anfang 1955 – N.N.", p.11-14, in KOSCHEL 1983: 12), ou seja, se a língua, as palavras, são tão importantes na visão da autora enquanto armas para influenciar e mudar a realidade, a literatura que se ocupa com as palavras é automaticamente uma literatura que se ocupa com a realidade. Já na

---

⁵⁹ "14.November 1961". Entrevista com Höynck in KOSCHEL: 1983. p. 27-29.

⁶⁰ Cf. as entrevistas publicadas em KOSCHEL 1983, por exemplo nas páginas 12 e 82-83.

⁶¹ SCHNEIDER-HANDSCHIN, Esther V., "'Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar' – Ingeborg Bachmann und die Gruppe 47 auf dem Hintergrund der österreichischen bzw. deutschen Kulturpolitik". In PARKES, Stuart; WHITE, John J. (orgs.) *The Gruppe 47 fifty years on a re-appraisal of its literary and political significance*. Rodopi B.V.: Amsterdã, 1999. p. 228-244.

entrevista dada em 1965 a Josef-Hermann Sauter, citada acima, quando lembrada pelo entrevistador de que em suas *Frankfurter Vorlesungen* apresenta a arte como agente de modificação, a autora acrescenta, sobre o papel da literatura:

Es gibt doch sehr verschiedene Rollen [...]. Hinzu kommt, daß diese Rollen in der kapitalistischen und sozialistischen Welt verschieden aussehen müssen und sich am meisten noch ähneln durch eben den ernsten und unbequemen Geist, den verändern wollenden, wo er zutage tritt, wo ein kritisches Verhältnis zu der jeweiligen Wirklichkeit diese Wirklichkeit überhaupt erst beweist. Wo nichts mehr zu verbessern, nichts mehr neu zu sehen, zu denken, nichts mehr zu korrigieren ist, nichts mehr zu erfinden und zu entwerfen, ist die Welt tot. ("15. September 1965 – Josef-Hermann Sauter", in KOSCHEL 1983: 63)

Ela percebe uma tarefa semelhante para a literatura no socialismo e no capitalismo, apenas o modo como isso será configurado vai diferir de acordo com o contexto, o regime. Além da visão da literatura enquanto agente de mudança, Wolf louva ainda a percepção que a austríaca tinha do seu papel como escritora: "Ingeborg Bachmann weiß: 'Dichten findet nicht außerhalb der geschichtlichen Situation statt.' Die geschichtliche Situation ist derart, daß im Zentrum aller Dichtung die Frage nach der Möglichkeit der moralischen Existenz des Menschen stehen muß." (ZW in DA1: 92) O trecho ressalta a visão de Wolf da obra de Bachmann como resultado da experiência pessoal, da busca moral pelo Humanismo, e do embate pessoal com os problemas históricos e sociais, os quais agem no indivíduo e em sua percepção do mundo; ressalta ainda a importância da questão política e social para a literatura, o que de certa forma se aproxima do papel ocupado pela literatura na RDA como instrumento de consolidação, divulgação e aprimoramento da ideologia socialista. Especialmente para uma autora engajada como Wolf, a qual encara sua missão enquanto escritora, entre outras coisas, como dotada do dever de propiciar a reflexão necessária para que os leitores passem de objetos a sujeitos da História, o questionamento político e moral deve estar no centro da produção literária. E no contexto da RDA e sua visão limitada de literatura, uma obra subjetiva e hermética como a de Bachmann certamente precisava de defesa.

Aliás, não apenas no contexto da RDA, na própria Áustria a autora encontrava críticas e perplexidade diante de textos como o romance *Malina*, publicado em 1971, em plena Guerra Fria e durante a guerra do Vietnã, mas que tem em seu centro uma história muito particular: a de um triângulo amoroso, ou seja, matéria pessoal e subjetiva. A autora retruca as críticas superficiais a seus romances, críticas que não consideravam os aspectos políticos e o papel da mulher na sociedade debatidos nos textos. Certa vez, por exemplo, afirmou em uma entrevista interessar-se por política e que no momento tal interesse era maior que nunca, e ainda "Und ich denke, daß dieses Interesse in vielem, was ich schreibe und was ich sage, und in meinen

Handlungen merkbar sein müsste, – den Zeitschriftenberg hier in der Wohnung haben Sie gesehen.” (“Januar 1963 – Kuno Raeber”, p.39-44, in: KOSCHEL 1983: 43). Em sua interpretação de Bachmann, Wolf é bem sucedida em desvincular-se da recepção austríaca na época, a qual, segundo Lücke, foi em geral bastante problemática, envolvida muitas vezes pela mitologia criada em torno da figura da própria autora:

Damit erlitt sie [Bachmann] das Schicksal als Autorin, das auch die Ichfigur in *Malina* erleidet und das exemplarisch das Schicksal vieler Frauen in einer patriarchalischen Gesellschaft meint – in einer von männlicher Sicht und Denkweise beherrschten Welt deformiert zu werden, weibliche Subjektivität und Autonomie durch eine verfälschende Vereinnahmung gar nicht erst bilden zu können oder schon im Ansatz wieder zu verlieren. Von Anfang an nämlich wurde Ingeborg Bachmann auf die Rolle der “dichtende[n] Märchenprinzessin aus Österreich” festgelegt, eine mythische Figur schon zu Lebzeiten, die zugleich sensibel und von scharfem Intellekt, auf die Themen Liebe und Tod abonniert zu sein schien, unpolitische, ästhetisch-schöne “reine” Poesie schreibend. (LÜCKE 1993: 12)

A crítica da época ignorava os aspectos políticos da obra da autora, sua condenação da sociedade patriarcal, do papel da mulher na sociedade em que vivia, para concentrar-se em clichês: na mulher com sua visão sensível do mundo, do amor, uma poetisa a escrever uma lírica cheia de beleza. Reich-Ranicki é um dos críticos que vê na obra de Bachmann uma recusa puramente emocional em relação ao mundo, uma obra sem relação concreta com a realidade, na qual falta um engajamento social e político (cf. BARTSCH 1988: 9). Bartsch assinala como até a década de setenta, via-se apenas os aspectos ligados à filosofia da linguagem na obra da autora (BARTSCH 1988: VII), ignorando, contudo, ser tal língua apresentada de modo crítico, como impregnada por valores políticos, uma língua que reproduz um mundo no qual as mulheres, o oprimido, não teriam espaço e que essa censura de Bachmann incita a busca por uma nova linguagem que inclua as emoções, contra aquela puramente lógica e científica como forma de compreender o mundo.

Wolf vê sua contemporânea de outro modo: ela consegue reconhecer o caráter político, a crítica à sociedade presentes na obra da austríaca e aborda aspectos negligenciados pela recepção da época. Hans Höller, professor na universidade de Salzburg e estudioso de Bachmann, declara em um texto publicado no site da fundação dedicada à autora austríaca:

[...] aber die genaueste und schönste Würdigung fand ihr Werk bei Christa Wolf. Die DDR-Schriftstellerin hatte schon Mitte der sechziger Jahre zum ersten Mal die Spezifik von Bachmanns-Prosa beleuchtet (Die zumutbare Wahrheit - Ingeborg Bachmann, 1966), Anfang der achtziger Jahre widmete sie der österreichischen Schriftstellerin die letzte Folge ihrer Frankfurter Poetik-Vorlesungen (Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra, 1983).⁶²

---

⁶² Disponível em <<http://www.ingeborg-bachmann.cc/206.html>>. Acesso em 14.02.2014.

Wolf vai além da superfície aparentemente hermética do texto de Bachmann e vê como seu engajamento resulta em uma obra complexa, muito diferente do que o realismo socialista propunha de modo simplista. Ela se identifica, pois tem aí o modelo de subjetividade e comprometimento social de relacionar-se com a realidade, visto por ela como ideal, além de uma figura feminina a propor uma literatura também feminina, ou seja, uma alternativa ao que era praticado, ao tentar introduzir o excluído do discurso dominante.

Bachmann foi para Wolf não apenas exemplo de uma mulher emancipada, de uma intelectual ligada ao feminismo e a uma sensibilidade e subjetividade, as quais Wolf buscava para seus próprios textos, mas ainda uma ponte com a literatura de língua alemã publicada no Ocidente, com os experimentos e a liberdade formal desta. Por meio da obra de Bachmann, Wolf parece ter encontrado o impulso para desenvolver sua própria obra. O problema político e moral, o tornar-se sujeito da História e agente na sociedade, são questionamentos que Wolf enxerga no centro da prosa da austríaca, como vê-se na seguinte passagem:

[...] Fragen, die uns nicht gleichgültig lassen. Ingeborg Bachmann aber scheint in einem geschlossenen Kreis von ihnen umstellt. Sie markiert damit eine äußerste Position in der heutigen bürgerlichen Literatur, den Versuch, humanistische Werte gegenüber dem totalen Zerstörungstrieb der spätkapitalistischen Gesellschaft zu verteidigen. (ZW in DA1: 99)

Aqui a identificação de Wolf com Bachmann fica ainda mais clara, mesmo que a última tenha vivido em um outro tipo de sociedade, com outra orientação política. A escritora austríaca também estava engajada na luta contra as condições sociais derivadas do Capitalismo, as quais iriam, segundo Wolf, contra os valores humanistas defendidos por ambas, ainda que, como salienta Dröschner, na visão de Wolf provavelmente se pudesse encontrar “bessere materielle Bedingungen für die Realisierung jener Utopie in der DDR”. (DRÖSCHNER: 74) Em outro ponto do ensaio, reconhece que em uma sociedade marcada pela fragmentação, pela desilusão, os poetas abrem mão de serem representantes de sua época, de apontarem algum caminho, “da man in der Literatur der Moderne weithin auf Repräsentanz verzichtet hat.” (ZW in DA1: 87), o que não era o caso do escritor socialista, e também não o de Bachmann, a qual ousaria ser representante de seu tempo, indicar uma direção – e nesse ponto Bachmann aparece quase como uma projeção da própria Wolf.

Sobre o conceito de autenticidade, o qual ganha destaque na década de setenta e que aparece como um dos centros do ensaio de Wolf sobre Bachmann, ele parece ligar-se de forma estreita à mudança almejada e à função social vista para a literatura: “Lyrik, Prosa, Essay schlagen die gleiche Richtung ein: aus dem Fraglosen ins Fragwürdige; aus dem Gewöhnlichen ins Ungewohnte; aus dem Unverbindlichen in die Verbindlichkeit, auch

Verbundenheit; aus dem Ungenauen in die Authentizität.” (ZW in DA1: 87) A literatura de Bachmann, como aparece no trecho, propicia ao indivíduo as ferramentas para que ele saia da passividade e participe ativamente do processo social. Em sua concepção, a literatura deve levar o indivíduo a questionar, a abandonar o comum, o conhecido, a sair do inexato, pois não se trata do real, é apenas aparência, e ir em direção ao autêntico. Autenticidade aqui, em sua ligação com a realidade, proporciona por meio da literatura um abandono do estado de passividade (“fraglos”, “gewöhnlich”), para passar-se à ação e reflexão (“fragwürdig”, “ungewohnt”), permite que o que está descontextualizado e isolado (“unverbindlich”) ganhe um contexto (“Verbindlichkeit”, “Verbundenheit”), faça parte de um todo e assim ganhe sentido: autenticidade opõe-se no trecho ao impreciso (“ungenau”). O autêntico seria então o preciso, dotado de contexto, não fragmentado, mas um todo; o autêntico propicia uma relação com a realidade, com o mundo, não isola o sujeito, o que o levaria à impossibilidade de ação, não o torna objeto passivo. Wolf diferencia autenticidade de subjetividade arbitrária:

Es braucht die Worte “Armut” und “Freiheit” nicht, um das Gefühl zu vermitteln, daß diese Menschen arm und mit der Begabung und dem Recht zur Freiheit ausgezeichnet sind. Diese Art Teilnahme nimmt sich der Beobachter heraus: mit – zu – teilen, mit uns zu teilen. Höchste Subjektivität, aber keine Spur von Willkür, auch nicht die Willkür des Mitleids oder des Überschwangs, sondern spannungsreiche Authentizität. (ZW in DA1: 90)

Subjetividade e autenticidade, as duas palavras a aparecerem como marca da literatura nos anos setenta, são apresentadas como palavras-chave da obra de Bachmann, e serão o centro em torno do qual a alemã desenvolverá a prosa vista por ela como mais adequada. No trecho citado, pode-se reconhecer ainda uma crítica velada ao realismo socialista, segundo o qual o texto deveria ser, entre outras coisas, escrito de forma clara, sem “formalismos” ou experimentos estéticos, a fim de que a mensagem socialista chegasse de forma direta ao público. No caso de Bachmann e sua linguagem lírica e subjetiva, sua forma indireta e pessoal de tratar da realidade certamente ia contra o esperado para a literatura do país, não sendo bem aceito. Wolf defende a postura, de que não seria necessário usar a palavra “pobreza” ou “liberdade” para transmitir tais ideias: uma escritora com o talento e sensibilidade de Bachmann teria os meios adequados para tratar de mazelas sociais ou das relações do indivíduo com sua época ainda que não de forma direta e explícita. Ela consegue fazer isso alcançando o vínculo com a realidade almejado pela própria Wolf, uma vez que isso se dá não de forma arbitrária, mas antes necessária, a subjetividade como resultado de um embate do sujeito com a realidade e não de capricho. Mas a crítica nem sempre estava apta a perceber o engajamento da escritora, antes, de modo superficial, procurando no texto as palavras “Armut” e “Freiheit”, como escreve Wolf, para assim acreditar que o texto tratava de fato

desses aspectos. Novamente citando uma resposta de Bachmann diante de um crítico a indagar o teor político de sua obra, o qual não é percebido tão claramente pelo leitor menos atento, diz: “Und wenn ich zum Beispiel in diesem Buch ‘Malina’ kein Wort über den Vietnamkrieg sage, kein Wort über soundso viele katastrophale Zustände unserer Gesellschaft, dann weiß ich aber eine andere Weise etwas zu sagen – oder ich hoffe, daß ich es zu sagen weiß.” (“23.März 1971 – Ekkehart Rudolph.”, p.81-92, in KOSCHEL: 90-91)

Outro ponto de contato entre as autoras apresentado por Wolf é a negação do que ela chama de fábula tradicional, a qual não daria mais conta de tratar de uma nova realidade, e a autora se ocupa com a tarefa de encontrar uma nova forma literária que o fizesse. Já no caso da autora a lhe servir de inspiração, afirma: “Ingeborg Bachmann ist keine ursprüngliche Erzählerin, wenn man darunter verstehen will, daß jemand unbefangenen Geschichten erzählen und sich selbst dabei vergessen kann. Sie berichtet keine Fälle, sondern denkt über Fälle nach [...]” (ZW in DA1: 92).

A prosa de Bachmann, assim como o teatro épico de Brecht, como se percebe na citação, não permite ao receptor entregar-se ao deleite da catarse e esquecer-se de si para ser o *voyeur* passivo da vida de outros. Tal efeito é obtido ao renunciar-se à já citada fábula. Uma crítica ao enredo linear tradicional se encontra no ensaio *Lesen und Schreiben*, na seção cujo subtítulo chama-se *Himmelsmechaniken*, pois a autora vê a criação da fábula como algo tão natural, lógico e inevitável, tal qual as leis da mecânica celeste desenvolvidas por Isaac Newton, as quais tentam explicar os movimentos dos corpos no céu. Assim como o cientista tinha de chegar às conclusões que chegou ao observar as coisas que estavam lá, os movimentos naturais resultantes de ação e reação, assim também não se pode atribuir a criação da fábula a nenhuma época ou autor específico, pois se trata de algo que estava no ar: “sie lag in der Luft” (LuS: 27). A narrativa linear presta-se à memória, pois segue uma trajetória que sentimos como natural, não causa desconforto ou estranhamento e permite tanto ao narrador, quanto ao leitor, que se esqueçam de si mesmos e deleitem-se com o prazer de contar e ouvir uma boa história. A fábula tradicional, segundo ela pode ser prejudicial ao seu intento: “In diesem Sinne kann sie [die Fabel] (muß vielleicht nicht: kann) ein Hindernis sein bei der Herstellung eben jener inneren Authentizität” (SA: 323). O enredo, as ações externas, não deveriam ser tão importantes quanto outras questões. Não a narração de casos, mas a reflexão sobre estes deveria estar no centro da prosa. Em outro trecho do ensaio sobre Bachmann, Wolf trata da prosa da autora: “Konkrete Situationen wird man oft vergebens

suchen, ebenso wie die realistische Darstellung gesellschaftlicher Prozesse. Wir haben es mit Geschichten von Empfindungen zu tun.” (ZW in DA1: 93) E ainda:

Man soll, im Begriff, diese Prosa zu lesen, nicht mit Geschichten rechnen, mit der Beschreibung von Handlungen. Informationen über Ereignisse sind nicht zu erwarten, Gestalten im landläufigen Sinn so wenig wie harthörige Behauptungen. Eine Stimme wird man hören: kühn und klagend. Eine Stimme, wahrheitsgemäß, das heißt: nach eigener Erfahrung sich äußernd, über Gewisses und Ungewisses. (ZW: 86)

O trecho sobre Bachmann poderia referir-se muito bem aos textos da própria Christa Wolf, nos quais o leitor não encontra uma narrativa linear, o enredo tradicional com um *plot*, começo, meio e fim bem delimitados e com encadeamento de ações externas, narração de acontecimentos que podem ser resumidos em um enredo com personagens, cujas peripécias e vivências se desenrolam em uma narração com unidade de tempo e espaço, mas antes se tem uma voz que sente, pensa, lembra e que ao se lembrar (re)constrói a si e sua experiência. Uma voz a se relacionar consigo e com seu tempo, com sua sociedade, e cujo “vir a ser” o leitor presencia no texto.

Anos mais tarde, durante as conferências sobre poética em Frankfurt, Wolf volta a tratar do que entende como fábula tradicional, algo que evita em seus textos. Vejamos aqui o trecho referente ao surgimento da fábula:

Nur wer Konflikte kennt, hat etwas zu erzählen. Der Chorgesang der Priesterinnen, ganz und gar eingebettet in den Jahresablauf einer wenig differenzierten Menschengruppe, ist ein Hymnos, erzählt wird da nichts. Erst als Besitz, Hierarchie, Patriarchat entstehen, wird aus dem Gewebe des menschlichen Lebens, das die drei Uralt-Frauen, die Moiren, in der Hand hatten, jener blutrote Faden herausgerissen, wird er auf Kosten der Gleichmäßigkeit des Gewebes verstärkt: die Erzählung von der Heroen Kampf und Sieg oder Untergang. Die Fabel wird geboren. Das Epos, aus den Kämpfen um das Patriarchat entstanden, wird *durch seine Struktur* auch ein Instrument zu seiner Herausbildung und Befestigung. Vorbildwirkung wird dem Helden auferlegt, bis heute. Der Chor der Sprecherinnen ist verschwunden, vom Erdboden verschluckt. Als Heroine kann die Frau nun Gegenstand der männlichen Erzählung werden. (VeE: 147)

Aqui tem-se alguns pontos relevantes para a compreensão do modo como Wolf vê a narração. Um desses pontos é a valorização do ato de narrar ligado à experiência autêntica: pode narrar apenas quem passou por conflitos, ou seja, narrar não se liga ao mero inventar ao sabor do acaso. Invenção e criação não estão descartadas, mas devem ter como base a experiência pessoal, conflitos a serem superados. Na representação conhecida das moiras que seguram os fios a formar a trama complexa que é a vida, e também a narrativa, pode-se observar uma imagem cara à autora: a da teia, trama, *Gewebe*. Em uma entrevista de 1983, Wolf não apenas afirma o aspecto ensaísticos em todos seus romances desde *Nachdenken über Christa T.*, como complementa sobre *Kassandra*: “Diese Erzählung aber habe ich

eigentlich nicht im Sinne von Homer konzipiert: Ich sah sie nicht als eine geschlossene Geschichte, sondern als ein Muster, als ein Gewebe, und mir war bewußt, daß ich in diesem Fall das lineare Erzählen aufgeben mußte.” (*Ursprünge des Erzählens*, in DA2: 457s.) A imagem da trama com fios simultâneos de ação, gêneros, fragmentos, comentários, etc. será constante durante toda sua produção. Os fios são separados apenas com o surgimento do mundo dominado pelo que identifica como um pensamento masculino, científico, objetivo, o qual busca simplificação: ao separar os fios, desconsidera-se a complexidade da trama. Outra imagem feminina, apresentada como uma forma mais adequada de ver o mundo e de narrar é o do coro de sacerdotisas. O coro, no modo como foi incorporado à tragédia grega – na qual ele guarda resquícios de sua função original –, é sempre uma voz coletiva, sem individuação e que canta não uma história linear, mas sentimentos. No caso da tragédia, comenta, reflete sobre os episódios que são apresentados. Ao resumir Vernant, filólogo clássico consagrado, Fernando Brandão dos Santos afirma: “Ora, a intervenção do coro, ligado ou não à ação, é essencialmente lírica, imprimindo seu ‘colorido’ ao espetáculo, apresentando também o ponto de vista, não de uma personagem isolada, mas sempre de um colegiado, de um conjunto representativo da vida em comunidade” (SANTOS 2000: 10). O estudioso da tragédia grega acrescenta ainda que essa personagem coletiva, a qual canta em um dialeto diferente do usado pelos personagens da ação principal, logo causando estranhamento e destacando-se, tem uma função bem particular na tragédia, ao conferirem “à ação dramática o tônus emocional” (SANTOS 2000: 8).

Essa voz que sente, comenta e reflete é o que Wolf vê e valoriza em Bachmann e quer buscar para seus próprios textos, o coro que não se perde no enredo dramático, mas relaciona-se com os fatos apresentados. Se em *Lesen und Schreiben* a fábula era comparada à mecânica celeste, aqui seu nascimento se dá por meio da exclusão das vozes femininas, do coro coletivo com sua função emotiva. A dissolução do emaranhado de fios nasce da ideia individualista de posse. Por conter em si os elementos negativos que favoreceram seu surgimento, ou seja, essa simplificação, exclusão das vozes contraditórias, repressão do feminino, a forma épica, na qual a fábula está presente, acaba por promover também uma determinada forma de estar no mundo, com a qual ela não quer compactuar. Essa forma literária é vista como meio de reforçar um tipo de sociedade baseada em um pensamento lógico-reducionista, de caráter utilitário, um pensamento que transforma pessoas, especialmente mulheres em objetos, não em sujeitos da História – ponto ao qual a autora retorna diversas vezes em seus escritos. Bachmann ao fugir dessa forma, oferece resistência.

2.1.2. Um método autêntico e subjetivo: entrevista a Hans Kaufmann

As ideias presentes em *Lesen und Schreiben* reaparecem na entrevista dada a Hans Kaufmann cinco anos depois, na qual Wolf dá continuidade a sua intenção de agir na sociedade por meio da literatura. Nessa ocasião a autora se queixa por não encontrar entre as publicações da época livros que a tocassem, livros capazes de estabelecer uma relação direta com a sociedade e a trouxessem à ação, assim como a própria vida é capaz de fazer: “Gut Geschriebenes, sauber Gearbeitetes, kunstvoll Gemachtes finde ich immer häufiger. Aber ein Buch, das mich brennen würde, wie das Leben mich brennt – das nicht.” (SA: 319) Poder-se-ia lembrar da jovem Wolf, crítica literária, a queixar-se em suas resenhas de que o talento e o estilo bem aplicados não seriam suficientes para salvar uma obra. Se por um lado, a visão da séria missão que a literatura e autor têm não se alterou, por outro, a ingenuidade de outrora desaparece, não há mais a exigência por um texto a ter em seu centro um herói consciente da luta de classe, um enredo a expor de forma otimista e convicta o sucesso do socialismo. O fato de Wolf novamente alertar para que estilo e texto bem escrito não seriam o mais decisivo, não a impede de exigir uma maior complexidade da literatura: a escritora madura defende, entre outras coisas, uma aproximação mais complexa da vida, um realismo que não é mais o realismo socialista, mas sim que tente apresentar os fatos de forma instigante, dinâmica, ainda que dúbia, por isso mesmo, capaz de levar à reflexão, à ação.

Aliás, se Wolf, na anteriormente citada crítica ao livro de Welk – cf. seção anterior deste trabalho –, taxava o herói do texto de pequeno burguês, ou seja, não seria o exemplo ideal para o público, o qual o escritor tem por missão educar, o que a jovem crítica teria escrito sobre as protagonistas de seus principais romances? Publicados até os anos setenta, ou seja, escritos antes ou durante a época dos ensaios comentados, os três romances apresentam heroínas que estão longe de serem modelos para o cidadão da RDA: *Der geteilte Himmel* (1963) é acusado de ser uma obra modernista e decadente, pois apresenta personagens por uma perspectiva homodiegética e intradiegética, ou seja, da perspectiva dos próprios personagens, quando o recomendável seria fazê-lo de forma extradiegética, do ponto de vista de um narrador onisciente, ou melhor, do autor, o qual inclui seu julgamento, coloca claramente sua opinião, garantindo o didatismo esperado do educador do povo. O romance apresenta ainda as consequências negativas da construção do muro para trajetórias pessoais, cujas relações são abaladas em decorrência da política da RDA. Já *Nachdenken über Christa T.* (1968), por remexer em um passado “superado”, assim

como *Kindheitsmuster* (1976), o qual é acusado de esteticismo desnecessário e de revogar o socialismo, seria uma espécie de “Zurücknahme unserer traditionellen sozialistisch-realistischen Literatur über den Faschismus” (Weber in MAUSER: 102).

A missão continua inalterada, mas muito da jovem crítica literária dos anos 50 e da escritora de *Moskauer Novelle*, seu primeiro texto literário publicado (1961), ficou para trás e a própria Wolf confirma isso na entrevista concedida a Hans Kaufmann, ao colocar em xeque a afirmação de Anna Seghers, a quem sempre admirou, de que apenas o que já foi superado poderia ser narrado. Se isso fazia sentido para Wolf no início de sua carreira – e era essa visão segura da sociedade defendida em suas resenhas, pois o que foi superado pode ser narrado de modo a extrair-se um ensinamento, o qual o autor transmitiria a seu público –, já não o faz para a escritora de *Der geteilte Himmel*, e principalmente para os livros publicados a partir do fim dos anos sessenta. Nesse meio tempo, a convicção da autora muda:

Ich hatte nämlich erfahren – ich kann wohl sagen: überraschend und gegen meinen eigenen beträchtlichen Widerstand –, was es bedeutet, erzählen zu müssen, um zu überwinden; hatte erlebt, daß der Erzähler [...] gezwungen sein kann, das strenge Nacheinander von Leben, “Überwinden” und Schreiben aufgeben und um der inneren Authentizität willen, die er anstrebt, den Denk- und Lebensprozeß, in dem er steht, fast ungemildert (Form mildert aber immer, das ist ja eine ihrer Funktionen) im Arbeitsprozeß mit zur Sprache zu bringen, künstliche Kategorien fallenzulassen, Hohlformen, in die sich das noch rohe Material, durch den Autor fast schon unbewußt gelenkt, in erschreckender Zwangsläufigkeit ergießt. (SA in DA2: 322)

Dois pontos chamam a atenção e são centrais para sua visão de literatura: abandonar categorias artificiais e formas vazias e trazer o processo de escrita para o texto. Em *Lesen und Schreiben* havia-se falado em medalhões como formas rígidas de fixar a memória, perdendo-se o dinamismo a elas inerente, a complexidade do fenômeno tal como ocorre na mente humana. O problema é retomado na exigência do abandono dessas formas vazias, mas consagradas, as quais não mais conseguem dar conta da matéria, formas que trariam em si resquícios de comportamentos de um momento já superado, cujos problemas e indagações que as originaram não seriam os mesmos do momento no qual Wolf escreve e quer que seus textos atuem diretamente na sua sociedade. Isso pode ser exemplificado no abandono da forma autobiográfica tradicional, ou do romance realista-socialista para narrar conteúdos autobiográficos, no primeiro caso, e ficcionais no segundo: são formas que estiveram então atreladas a uma visão específica de mundo.

No caso da autobiografia tradicional, cujo exemplo maior em língua alemã é *Dichtung e Wahrheit* de Goethe, perdeu-se a posição ocupada pelo poeta de Weimar, de alguém completamente inserido na sociedade, que pode lançar um sereno olhar

retrospectivo e narrar da sabedoria adquirida na velhice os eventos de sua juventude, logo, a forma escolhida para sua autobiografia se adéqua à sua visão e ao conteúdo ali tratado, adéqua-se também à posição do sujeito classicista reivindicada pela RDA, mas torna-se uma forma vazia no caso de Wolf, que tem outra intenção e outros problemas a tratar. Dever-se-ia ver a forma como meio de chegar ao conteúdo da obra, bem como apreender sua função de mediação do momento social da escrita, logo, instrumento de interpretação. No ensaio “Rede über Lyrik und Gesellschaft”, citado no primeiro capítulo deste trabalho, Adorno já defendera a visão da forma como conteúdo sedimentado: “[...] dann zeigt es an, daß in jedem lyrischen Gedicht das geschichtliche Verhältnis des Subjekts zur Objektivität, des Einzelnen zur Gesellschaft im Medium des subjektiven, auf sich zurückgeworfenen Geistes seinen Niederschlag muß gefunden haben.” (ADORNO, *Rede über Lyrik*: 55) Ou seja, a sociedade já estaria no objeto, na forma; o teor social de um poema está em sua estrutura e Adorno tenta romper com a separação radical conteúdo/forma, pois o primeiro está inserido na segunda. O modo como Wolf vê a autenticidade subjetiva tem muito em comum com essa relação do sujeito com a objetividade cristalizada na forma, como o filósofo apresenta.

Trazer – ou encenar – o processo de escrita para o texto parece ter sido uma das formas encontradas pela autora para mostrar que o conflito não foi superado, que o texto não é mais o lugar das respostas, mas da articulação da experiência: o escritor não tem a intenção de passar a imagem de uma sociedade bem resolvida, de apontar o caminho e dar as respostas, dizer como o leitor deve agir. A literatura de Wolf não visa a ser um manual do socialismo ou um elogio à RDA. Isso não quer dizer que a autora abandone sua missão, mas antes que ela está constantemente consciente dela: sua tarefa é fazer com que o leitor saia da inércia e torne-se sujeito da História, e possa dizer “eu”, e, de fato, a nova poética só tem sentido diante deste objetivo: “[...] die Hervorbringung neuer Strukturen menschlicher Beziehungen in unserer Zeit” (SA: 324). Para isso o escritor deve então trazer em seu texto não a solução, mas o problema, criar as dinâmicas necessárias para a discussão, o confronto, problematizar fatos tidos como verdades imutáveis, não escrever sobre o que já foi superado, mas escrever para superar, para articular o pensamento por meio da escrita.

Incluir, ou encenar o processo de escrita no texto seria uma forma de torná-lo dinâmico, vê-lo não mais como produto pronto e acabado, mas, do mesmo modo que a própria vida, como um processo, “ein [...] Vorgang, der das Leben unaufhörlich begleitet, es mitbestimmt, zu deuten sucht; als Möglichkeit, intensiver in der Welt zu sein, als Steigerung

und Konzentration von Denken, Sprechen, Handeln.” (SA: 324) No mesmo ano em que escreve o ensaio sobre Bachmann analisado anteriormente, em 1966, Wolf trabalha em seu livro *Nachdenken über Christa T.*, e afirma acerca de seus próprios textos no momento: “Ich suche nach einem Mittel, mich wirksam wehren zu können. Ich schreibe, suchend. Es ergibt sich, daß ich eben dieses Suchen festhalten muß, so ehrlich wie möglich, so genau wie möglich.” (*Selbstinterview*, p. 31)

Pode-se perceber bem quais eram as inquietações que ocupavam a autora na época e como isso resultou nos dois textos teóricos analisados nesta seção: o problema de encontrar uma forma pessoal, que respeitasse sua subjetividade, mas que ao mesmo tempo lhe permitisse atuar ativamente e de forma crítica na sociedade; e, advindo desta primeira necessidade, a busca por uma forma adequada para seus propósitos deve ganhar forma no texto. Nesse contexto pode-se entender também o que fora analisado anteriormente ao tratar das relações entre Wolf e Bachmann, a saber, o repúdio da alemã frente à fábula tradicional e linear, a qual, por mais que ela respeite os grandes nomes da Literatura, não parece mais como a adequada para o momento no qual vive. O que se vê na prosa clássica, não seria mais possível.

O ponto central da “prosa moderna” proposta por Wolf poderia ser visto de forma concentrada na seguinte passagem:

Ich will hier nur andeuten, daß ein solches Vorhaben – abgesehen wieder von mehr psychologischen Schwierigkeiten, die ihm entgegenstehen und die anscheinend erst nach so vielen Jahren überhaupt überwindbar sind – auch methodische Probleme aufwirft. Wieder geht es darum, eine Schreibweise zu finden, die den höchsten Grad an Realismus für diese spezielle Unternehmung ermöglicht, am besten erzwingt: daß Gegenwart und Vergangenheit – wie sie es in uns Menschen ja andauernd tun – auch auf dem Papier sich nicht nur “treffen”, sondern aufeinander einwirken, in ihrer Bewegung aneinander gezeigt werden können. Man muß also Schreibtechniken finden [...], die es fertigbringen, die fast unauflösbaren Verschränkungen, Verbindungen und Verfestigungen, die verschiedenste Elemente unserer Entwicklung miteinander eingegangen sind, doch noch einmal zu lösen, um Verhaltensweisen, auf die wir festgelegt zu sein scheinen, zu erklären und womöglich (und wo nötig) doch noch zu ändern. Es ist ein ziemlich anstrengendes Unterfangen. (SA in DA2: 330)

Durante a entrevista a autora declarara a necessidade de se desenvolver técnicas literárias que obtenham o realismo necessário na apresentação de temas polêmicos, mas pertinentes, o que exemplifica com o fascismo na Alemanha e o modo como uma nação lida com seu passado e presente, temas cuja dificuldade não deve constituir-se em obstáculo para o escritor. Nesse contexto são feitas as afirmações acima. Como se percebe no trecho em questão, Wolf, coerente com sua visão da sociedade e do papel do escritor, declara a importância de desenvolver-se uma nova técnica literária, a qual consiga ligar ainda mais o

que já por si seria indissociável, ou seja, a realidade e a literatura, e que também obtenha êxito em trazer ao debate temas polêmicos, os quais derivam-se de uma relação honesta com a realidade. O trecho citado dá as bases para sua “poética”, na qual constam elementos centrais da sua visão de literatura, como por exemplo, seu papel, não apenas enquanto forma de apontar os nexos e as relações que nos levaram, e nossa sociedade, a “nos tornar como nos tornamos”⁶³, mas também como instrumento de mudança social.

A “poética” recebe o mesmo nome da entrevista citada: “Die Suche nach einer Methode, dieser Realität schreibend gerecht zu werden, möchte ich vorläufig ‘subjektive Authentizität’ nennen” (SA: 325). Com o conceito de *subjektive Authentizität* e com a exigência em desenvolver-se uma nova forma de escrita que se aproxime da realidade, a autora não pretende, como já constatado anteriormente, alcançar um tipo de realismo documental, mas antes inverter a visão da literatura como processo analítico o qual visa a separar, dissecar os elementos da realidade e fazer com que eles “auf dem Papier sich [...] nur ‘treffen’”, o que criaria um tipo de conhecimento objetivo e frio. Wolf procura colocar o sujeito no centro, explicitando seus processos mentais e emocionais, revelando as dificuldades decorrentes de tal empreendimento e as tornando explícitas no texto, o qual não é visto como produto final, resultado, mas como processo, local para o confronto, espaço criado para o processo de superação e dissolução dos vínculos, de desnudamento dos nexos. No ensaio “Die zumutbare Wahrheit” de 1966, analisado anteriormente, já se vê esboços dessa visão da autora de que o texto deve propiciar, por meio das relações de autenticidade e subjetividade, um conhecimento realista de si e da sociedade: “Man sieht plötzlich, was nicht zu sehen ist, was aber da sein muß, weil es Wirkungen zeigt. Die Vergangenheit in der Gegenwart zum Beispiel. [...] Vor allem aber Zusammenhang und Bedeutung hinter scheinbar zusammenhanglosen und unbedeutenden Vorfällen.” (ZW in DA1: 91)

Outro ponto importante e que complementa o exposto acima, é o caráter subjetivo da autenticidade buscada, como apresentado no seguinte parágrafo:

Dabei weiß ich ganz gut, daß “innere Authentizität” keine literarische Kategorie ist, unter der sich jedermann etwas vorstellt, wie “positiver Held” oder “Konflikt” oder “das Komische” oder gar erst “die Fabel” – die übrigens früher die Bedeutung von “Gerede” hatte im Gegensatz zum “wahrheitsgetreuen Bericht”. In diesem Sinne kann sie (muß vielleicht nicht: kann) ein Hindernis sein bei der Herstellung eben jener inneren Authentizität (“Echtheit”, “Glaubwürdigkeit”), die man, so schwer sie genau zu bestimmen ist, jedem Stück Prosa sofort anmerkt und sie jedenfalls jener positivistischen Haltung entgegengesetzt ist, welche den Autor und seinen Gegenstand voneinander trennt und einander gegenüber stellt [...]. (SA: 323)

---

⁶³ Tradução minha da frase célebre de *Kindheitsmuster*: “Wie sind wir so geworden, wie wir sind”. (KM:196)

Esse subjetivismo, assim como ressaltado no texto sobre Bachmann, não é arbitrário, não implica em capricho, mas em realismo:

Ist dir schon einmal bewußt geworden, welch hemmungslosen Subjektivismus alle jene Empfehlungen ausstrahlen, die dem Autor zumuten, von Wunschbildern und Konstruktionen anstatt von seiner Erfahrung auszugehen? – Nein: Es geht immer noch und immer mal wieder um den Realismus, und immer noch muß um ihn gekämpft werden. (SA in DA2: 326s.)

Ao resgatar o título do ensaio de Lukács anteriormente mencionado, “Es geht um den Realismus”, de 1938, a autora indica que o filósofo era e continua a ser um dos grandes nomes a influenciá-la. Assim como Lukács, a autora coloca-se contra um certo tipo de ficção, contra invenções arbitrárias, ela narra sobre si e sua experiência, e daí vem seu realismo – inventar sem ter a experiência como base é ficcionalizar, é dar vazão ao subjetivismo arbitrário. Ela se posiciona ainda, assim como o filósofo, contra o evitar-se contradições (SA: 331), contra o narrador a assumir ou a colocar o leitor na posição de *voyeur* (SA: 348). Como afirma em uma entrevista, seria mais fácil inventar a partir do zero que da própria experiência, mas o resultado não seria o por ela priorizado:

Für moderne Prosa unerlässlich halte ich, daß man durch das, was geschildert wird, durch die Fiktion, durch die Täuschung (ohne die Literatur nicht auskommen kann und auch nicht will) hindurch die Stimme des Autors hört und sein Gesicht sieht. Das ist keine bequeme Forderung. Es ist wahrscheinlich leichter, sich eine Geschichte zu bauen. (UB in DA2: 302)

Além das dificuldades inerentes à proposta literária de Wolf – uma vez que ao falar de relações entre passado e presente e de processos mentais, lida-se com memória e seus mecanismos de lembrar, esquecer, reprimir –, haveria também problemas de método e nesse contexto Wolf expõe o pressuposto a orientar o estilo literário a ser desenvolvido: trazer para a literatura as relações de níveis temporais e apresentá-las tão fiel quanto possível ao que ocorre no ser humano, e assim compreender e, se necessário, modificar um determinado estado pessoal e social. O que a autora entende por essa nova literatura realista já foi mencionado em outros trechos da análise, por exemplo, no que caracteriza como “prosa moderna”, e que pode ser exemplificado no modo como vê a literatura praticada por Büchner e Ingeborg Bachmann, os quais não apenas fogem da narrativa linear convencional e naturalista, para utilizarem formas mais ousadas – e condenadas pelo regime na RDA –, mas que o fazem por necessidade, pois essas formas consideradas “modernas” resultam do elemento subjetivo, conseguindo assim, em sua visão, ser realistas.

O crítico literário Wolfgang Emmerich vê em Wolf, na prosa, e em Heiner Müller, no teatro, os representantes da modernidade na ex-Alemanha Oriental, os quais se valem de métodos de vanguarda como a montagem de fragmentos de realidade, reflexões e memórias.

Aliás, um trecho de uma carta de Heiner Müller sobre sua visão do teatro é comparável ao que se vê na base da concepção da poética de Wolf:

Die Not von gestern ist die Tugend von heute: die Fragmentarisierung eines Vorgangs betont seinen Prozeßcharakter, hindert das Verschwinden der Produktion im Produkt, die Vermarktung macht das Abbild zum Versuchsfeld, auf dem Publikum koproduzieren kann. Ich glaube nicht, daß eine Geschichte, die 'Hand und Fuß' hat (die Fabel im klassischen Sinn), der Wirklichkeit noch beikommt (apud EMMERICH 1994: 141).

Wolf tem um trecho semelhante em sua mencionada poética ao defender a incorporação de encenação dos processos literários no texto, o qual não deve se apresentar mais como um todo intacto, mas como processo: “Nützlicher scheint es mir, das Schreiben nicht von seinen Endprodukten her zu sehen, sondern als einen Vorgang der das Leben unaufhörlich begleitet, es mitbestimmt, zu deuten sucht [...]” (SA in DA2: 324). Como já ilustrado, ela apresenta, assim como Müller, sua desconfiança em relação à fábula, mas não apenas por apresentar um texto coeso, quando a realidade não se apresenta como tal, mas ainda por perpetuar uma estrutura que contém em si o tipo de racionalismo instrumental que ela quer evitar.

Um último exemplo a comprovar como a obra desenvolvida por Wolf nos anos sessenta e setenta se aproxima das tendências da literatura ocidental pós-moderna da mesma época, pode ser visto neste comentário: “Handlungsgarmut, Selbstreflexivität und Essayistik dominieren demnach, brechen mit traditionellen Lesarten des Prosaischen” (ZELLER 2010: 127). Zeller trata aqui de Alexander Kluge e aproxima seus textos das neovanguardas e do pós-modernismo. Os trechos citados reforçam a validade de se ver Wolf não como vanguarda, mas como uma escritora a promover a aproximação da literatura da RDA com a literatura pós-moderna e produzir uma obra em sintonia com as discussões literárias da época, libertando-se da estreiteza do realismo socialista. Isso porque o conceito de vanguarda torna-se problemático na segunda metade do século XX, quando artistas se aproximam de tendências oriundas de diferentes períodos e o fazem de modo individual, sem pautar-se por um programa a guiar a produção de grupos, como visto para as vanguardas históricas.

Ambos os textos, *Lesen und Schreiben* e *Subjektive Authentizität*, trazem as linhas principais de sua visão da prosa ideal, da prosa dita por ela “moderna”, e ambos terminam de modo semelhante, com uma exortação da literatura como meio de possibilitar a passagem da passividade para a atividade, de objeto para sujeito da história: “Unmoralisch dagegen ist alles, was uns, was die Massen hindert, vom Objekt zum Subjekt der Geschichte zu werden.” (SA: 348), e “Sie [Prosa] unterstützt das Subjektwerden des Menschen.” (LuS: 47). Deve-se considerar, por fim, a questão de como a autora tentou concretamente resolver esse problema

de método, como conseguiu transportar para a técnica literária o modo mais adequado de representar passado e presente e as atuações destes um sobre o outro e sobre o indivíduo e a sociedade. Não se pretende reduzir *subjektive Authentizität* a fenômenos descritos em termos da narratologia, a uma fórmula aplicável a qualquer texto, mas mostrar como Wolf se vale de elementos textuais somados a uma determinada atitude diante de si e de seu público, de modo a obter o realismo desejado. Ao rejeitar fórmulas consagradas de representação da experiência, rejeita também o comportamento e visão de mundo ligados a tais fórmulas.

2.1.3. Escritos posteriores

Apesar de a autora não ter mais exposto sua visão de literatura de forma tão completa como nos ensaios analisados aqui – e isso é determinado pelo contexto da RDA, no qual era necessário debater a função política da literatura –, há trechos de entrevistas, discursos e ensaios, os quais podem ajudar a traçar o desenvolvimento de suas posições teóricas, as quais serão revistas antes de analisarmos o *corpus*.

Em vários ensaios e entrevistas da década de 1980, Wolf afirma não conseguir fugir a seu estilo desenvolvido a partir da década de 1960, da sua “autenticidade subjetiva” e acaba por tocar um outro aspecto derivado desse seu tipo especial de realismo, ou seja, o trabalho com a memória. Em entrevista dada a Aafke Steenhuis, em dezembro de 1989, fala de “Denkmuster, das bedeutet oft Erinnerungsmuster” (*Im Dialog* 1994:140), os quais determinam a estrutura de diversos de seus textos. A busca por encenar na prosa o processo de sua confecção, conferindo-lhe um caráter metaficcional ao tentar reproduzir no texto literário os mecanismos de lembrar e esquecer com suas dualidades e complexidade, surge pela primeira vez em *Nachdenken über Christa T.*, quando teria então percebido “daß ich damit eigentlich zu mir selber finde [...]. Weil ich dabei am meisten über mich erfahren kann, denke ich. Ich komme dem näher, wenn ich assoziiere, versuche, mir Analogien bewußt zu machen, nicht chronologisch vorzugehen [...]” (*ibidem*: 140). Por meio de formas específicas – analogias, falta de cronologia, associações, ou seja, processos que tentam reproduzir o funcionamento da memória – a autora conseguiria um maior grau de realismo, de autenticidade, ao chegar mais perto de si mesma e das perguntas e conflitos que encontram-se no centro da narrativa.

Ao comentar a publicação de *Störfall* (1987), Wolf aproxima-se ainda mais dos ensaios analisados anteriormente, ao tematizar o estilo ali adotado e o centro do seu livro, o qual, ao contrário do que muitos acreditaram, decepcionando a autora, não era um discurso

contra o uso de energia atômica, mas um livro sobre os mecanismos e funcionamento do cérebro humano e da memória: “Mein Ideal war, so zu schreiben, wie das Gehirn funktioniert [...]” (*Im Dialog*: 140). Ela tenta “[...] Prosastrukturen zu schaffen, die der Arbeit des Gehirns am nächsten kommen.” (idem, 141), e ainda: “Mein Ideal ist ein Gewebe, ein Netzwerk von Denken und Handeln.” (142)⁶⁴ Contra a linearidade da narrativa e pela apresentação de formas literárias mais realistas, as quais buscam aproximar-se o máximo possível dos processos mentais como de fato ocorrem, a rede ou teia, são as melhores figuras para ilustrar isso e serão retomadas em diversos momentos. Desmanchar a teia e esticar o fio (linearidade) é perder os nexos, a simultaneidade, o episódio que se liga a diversos outros em diversos momentos. O fio, o material, continua a ser o mesmo, mas ao ser esticado descaracteriza a forma própria da rede. O mesmo material, mas em outra ordem, não obtém o efeito desejado, simplifica o que originalmente seria uma trama complexa.

Em declarações mais recentes nota-se ainda como a forma encontrada da rede/teia continua. Em uma entrevista, de 2005, dada ao jornal *Die Zeit*, a autora fala sobre o desenvolvimento de sua carreira e coloca a narrativa *Juninachmittag*, de 1965, ou seja, anterior mesmo à publicação dos ensaios analisados, mas escrita no contexto dessas reflexões, como ponto de virada na sua carreira e início do que passara então a desenvolver:

[...] damit erwachte in mir eine neue Lust zu schreiben, entstand meine Art von Realismus, mein Mut zu dieser Art von Realismus. Wenn Sie so wollen, ergab sich daraus meine Formel der “subjektiven Authentizität”. Das war natürlich in der DDR ein Stein des Anstoßes, weil das nicht dem vulgären Realismus entsprach, den man propagierte, und weil damals auch keiner verstand. Aber mir war klar, daß ich diesen Weg weitergehen mußte, etwas anderes stand für mich nicht mehr zur Diskussion. (WOLF 2012: 181)

Na entrevista, cerca de 30 anos após as declarações dadas nos ensaios apresentados, a “autenticidade subjetiva” é retomada como algo ainda atual para seus escritos, como o realismo que ela continua a perseguir, o qual não é o socialista ou positivista, ou qualquer outra forma pronta e estreita de representar a realidade. Já a referência à desejada simultaneidade no narrar, à linearidade buscada desde a década de sessenta, reaparece por toda a obra da autora, como nessa citação de um texto de 1999 sobre Volker Braun, como a busca eterna do narrador: “Der ewige Kummer des Erzählers ist es ja, daß er, was gleichzeitig

---

⁶⁴ No mesmo trecho, Wolf comenta ter abandonado gradualmente as grandes ideologias e ter se concentrado em seus textos mais nos detalhes do cotidiano. Esse é um dado relevante para responder-se à questão de em que medida pode-se dizer se as idéias desenvolvidas em *Lesen und Schreiben* e *Subjektive Authentizität* são ou não mantidas pela autora para seus escritos posteriores. Se até o momento tem-se insistido numa manutenção de estruturas e soluções formais encontradas, como se verá posteriormente, a ideologia por trás dessas soluções vai modificando-se gradualmente e o cotidiano individual vai ganhando cada vez mais espaço em detrimento dos grandes temas políticos, justamente em virtude da crescente descrença na política.

geschieht, in geschichtlichen Sekundenbruchteilen, nicht gleichzeitig erzählen kann [...]”⁶⁵. (WOLF 1999: 103) Em uma entrevista de 2010, o “ewige Kummer des Erzählens” reaparece em termos muito semelhantes aos usados no texto da década de 70, em uma entrevista publicada pela revista *Spiegel* por ocasião do lançamento de *Stadt der Engel*:

Wissen Sie, ich würde gern so schreiben, wie es im Kopf zugeht. Im Kopf ereignen sich ja die verschiedensten Dinge auf einmal, aber leider kann man nur linear schreiben. Ich möchte ein Gewebe herstellen, wo die Fäden ineinander wirken und übereinanderliegen, und dann entsteht ein Muster, das nicht auf einen Faden gefädelt ist; in *Kindheitsmuster* versuche ich das auch. Mit einer solchen Struktur kann man vieles Ungesagte und Nicht-Sagbare ausdrücken. (REDE: 192)

O termo *subjektive Authentizität* não é retomado aqui explicitamente, mas seus elementos mais importantes, as bases da prosa ideal de Wolf, são mencionados claramente: evita-se a escrita linear em favor da apresentação da experiência na forma de uma rede, para assim alcançar o realismo necessário, manter as dualidades, incongruências, a complexidade das situações e das memórias. Dessa forma é possível articular o não articulado, tematizar o que de outra forma ficaria fora da literatura, mas que é necessário para o debate proposto pela autora. E na mesma entrevista, mais especificamente sobre o romance então publicado, afirma: “Der Titel des Buches [*Stadt der Engel oder the overcoat of Dr. Freund*] soll zunächst auch darauf hindeuten, daß es hier nicht so sehr um Ereignisse geht, sondern darum, wie sie sich in einer Person spiegeln und wie sie auf diese Person wirken.” (REDE: 196)

Wolf parece estar satisfeita com a solução encontrada para tratar das experiências e conflitos em seus textos, para dar conta da questão que está no centro de cada um deles e trabalhar literariamente seu grande tema, a memória. Que a memória é o tema a ocupá-la já há muito tempo, pode-se ler nas palavras da própria autora em conferência de 2007:

Es ist seit langem mein Thema, es hat mich gereizt im Doppelsinn dieses Wortes, es hat mich beschäftigt, herausgefordert, erregt, ist mir – als Vergessen – nahegegangen, hat mich in Konflikte und Krise gestürzt und mich, manchmal, in Trauer und Selbstzweifel getrieben. (“Nachdenken über den blinden Fleck” in: REDE: 72)

Em *Stadt der Engel* a frase é de certa forma retomada, reforçando a ligação entre a prosa da autora e seus ensaios: “Es geht um Gedächtnis, es geht um Erinnerung: Mein Thema seit langem [...]” (SdE: 202). Se, por um lado, a literatura realista por ela desenvolvida, o modelo da rede para apresentação das estruturas da memória e do tempo, continua a ser utilizada como forma efetiva de dizer o não dito, de tornar consciente certas estruturas sociais, por outro lado, desaparece a afirmação contida em ambos os ensaios analisados anteriormente, quanto ao papel da literatura como instrumento para mudar estruturas sociais e

⁶⁵ WOLF, Christa: “Plusquamperfekt II – Erinnerter Zukunft bei Volker Braun”. In: *Der Worte Adernetz – Essays und Reden*. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 2006. p.103-109.

contribuir para o socialismo. Em *Subjektive Authentizität e Lesen und Schreiben* encerrara os textos com a certeza de que a prosa por ela buscada ofereceria as condições para a concretização do socialismo, uma vez que o autor em sua subjetividade faria com que no papel: “da trifft sie [Prosa] sich mit den Maßstäben der sozialistischen Gesellschaft.” (LuS: 47), e ainda “[...] ich sehe eine tiefe Übereinstimmung zwischen dieser Art zu schreiben mit der sozialistischen Gesellschaft.” (idem, 35) Já na década de oitenta fala não mais da RDA, mas da Europa em geral: “Meine Hauptarbeit der letzten Jahre ist, mich damit auseinanderzusetzen: was hat unsere Zivilisation an den Rand der Selbstzerstörung gebracht?” (“Aus einer Diskussion an der Ohio State University” in DA2: 450).

Essa declaração dada em 1983 parece ampliar o campo de ação de seus textos, os quais visariam à civilização europeia como um todo, e também trata aqui de tentar entender o estado atual de autodestruição, no qual a RDA também se encontra. Há uma desilusão não apenas com o papel da literatura, mas também com o Estado no qual vive. Em outro ensaio da mesma época, afirma não diferenciar leitores da Alemanha Ocidental ou Oriental, pois ambos teriam necessidades parecidas, uma vez que convivem com problemas semelhantes: “Wir leben in modernen Industriegesellschaften, in patriarchalischen Gesellschaften, hierarchisch angeordnet.” (“Projektionsraum Romantik” in DA2: 437)

Após os eventos ocorridos no fim da década de sessenta – dificuldades em publicar *Nachdenken über Christa T.* e reprimendas sofridas no décimo primeiro Plenum organizado pelo partido –, bem como a expatriação de Wolf Biermann na década de setenta, a certeza de que ela e o marido eram vigiados pela Stasi – fato do qual Wolf estava consciente, embora não soubesse a extensão real disso –, enfim, a desesperança crescente advinda desses eventos parece ter contribuído para uma mudança de tom: os escritos da década de oitenta são marcados por um aparente pessimismo devido à perda de esperança na eficácia do escritor enquanto agente de mudança social e uma desilusão quanto às mudanças que a literatura poderia impulsionar. A desesperança crescente no papel do autor e de seu texto pode ser vista quase que num crescente cronológico. Num texto de 1983, por exemplo, apesar de afirmar “Ich glaube nicht, daß Literatur auf zentrale politische Entscheidungen einen wesentlichen Einfluß hat” (“Zum Erscheinen des Buches *Kassandra*”, in DA2: 473), admite pouco depois “[...] ich weiß auch, daß immer dann in der Geschichte, wenn Volksbewegungen sich vorbereiten oder im Gange sind, Literatur eine Chance hat, direkt zu wirken.” (*ibidem*, 474) Ou seja, a crença em uma ação direta da literatura na realidade a ela externa é mantida, ainda que com ressalvas.

Anos mais tarde, em junho de 1987, a autora é entrevistada por Therese Hörnigk, e num tom de ceticismo perceptivelmente maior que o de 1983, ao ser perguntada se mudara de opinião com o tempo sobre o que conseguiria ocasionar na sociedade com seus textos, afirma: “Als ich zu schreiben begann, hoffte ich – wie wir alle damals – Literatur könne gesellschaftliche Veränderungen mit bewirken.” (*Im Dialog* 1994: 60) Contudo, devido aos fatos vividos e à desilusão quanto à política do Estado que apoiara, mudara de opinião: “Wir haben dann allmählich gelernt, daß es längere Perioden in der Geschichte gibt, in denen Literatur nur sehr vermittelt auf Veränderungen einwirkt, unterirdisch, indirekt – manchmal ‘nur’, indem sie einfach durch ihr Dasein Menschen hilft, den Mut nicht ganz sinken zu lassen”. (*ibidem*: 60)

Na mesma entrevista, declara ainda, que uma autora não seria nem um pastor, nem um psicólogo (*Im Dialog* 1994: 61), ou seja, não poderia dizer qual o caminho a seguir, não teria autoridade adquirida seja por meio de uma crença religiosa, seja por um diploma, logo, não poderia compensar nenhum desses papéis sociais. Contudo, emenda: “In einem Wertsystem spielt die Literatur innerhalb ihres kulturellen Zusammenhangs eine wichtige Rolle, dem entziehe ich mich nicht” (*Im Dialog* 1994: 61), e comenta sobre o fato de a crítica esquecer-se frequentemente do papel estético da literatura, da importância das formas literárias, e conclui falando do momento vivido na União Soviética, no qual literatura e arte em geral conseguem atuar e influenciar ativamente a sociedade, trazer mudanças sociais ao tratar do passado doloroso, de modo a trazer forças progressivas para o presente.

A autora abandona sua posição da juventude, quando o talento e a forma nada valiam sem a visão de mundo correta, para agora reivindicar uma atenção maior ao valor estético da arte, a qual não é apenas conteúdo, mas também forma. Vê-se, ao mesmo tempo, um entusiasmo pelo que acontece na União Soviética, onde a literatura parece, a seu ver, ser bem sucedida em influenciar a sociedade e trazer temas de um passado visto como tabu ao debate público, e uma descrença no papel da literatura na RDA, onde, sem renegar seu papel, apenas de forma indireta e lenta poderia influenciar algo. Hörnigk procura obter de Wolf respostas mais claras sobre sua visão da literatura e do escritor enquanto agentes da mudança social, mas as respostas soam sempre pessimistas e céticas. Questionada sobre assim mesmo escrever cartas de protesto e o que pretendia então ocasionar com isso, a resposta não é bem uma mensagem de engajamento: “Manchmal schreibe ich einen Brief, um mich selbst im Spiegel ansehen zu können. Manchmal kann man im Einzelfall etwas bewirken” (*Im Dialog*, 65).

O tom pessimista continua em uma entrevista de dezembro de 1989, já após a queda do muro, quando admite ter percebido nos anos 70 não ser possível atuar politicamente no país, logo, buscara refúgio na História, em como intelectuais alemães se portaram em épocas de crise (*Im Dialog*: 142). Afirmar ainda que o estilo de seus livros mudara, ganhando uma maior atenção a detalhes do cotidiano, devido à descrença política: “In der Zeit, als diese großen Ideologien für mich nicht nur immer zweifelhafter, sondern auch unwesentlicher wurden und keinen Anhaltspunkt mehr boten für moralische Werte und moralische Handeln, wurde mir der normale Alltag immer wertvoller” (*ibidem*, 141). Aqui a autora fala do cotidiano normal como novo centro de seus escritos em detrimento às “grandes ideologias”. Esse é justamente um dos pontos a ser analisado na comparação entre *Kindheismuster* e *Stadt der Engel*: a concentração e tônica mais pessoal do último livro, o caráter mais ambicioso e politicamente engajado do outro, resultado não apenas do conflito que é posto no centro das duas obras, mas também da alteração da visão que Wolf tem da literatura. Para ilustrar o reforço nessa tônica mais pessoal, vale citar ainda um trecho de uma entrevista dada pela autora em 1978, dois anos após as polêmicas envolvendo a carta assinada contra a expatriação de Biermann, e na qual fica patente que sua visão de literatura não mudara de todo:

Literatur soll tun, was andere Medien nicht können: also nicht Soziologie betreiben, oder Informationen geben, oder Ideologie verbreiten, sondern ein Welt- und Lebensgefühl artikulieren, das den Leser in seiner Subjektwerdung, in seiner Selbstfindung unterstützt, ihn in seiner produktiver Sehnsucht bestärkt, was wir mit einem guten altmodischen Wort “Persönlichkeit” nennen. (“Arbeitsbedingungen” in DA2: 408)

O papel subjetivo da literatura não desaparece de sua trajetória, pelo contrário, com a desilusão política, ele parece ter aumentado. Se a literatura não pode ajudar mais a moldar a sociedade socialista, deve tentar ao menos ajudar o indivíduo a relacionar-se com sua subjetividade, a tornar-se um sujeito consciente. Os valores nos quais a autora acreditava, o aspecto humanista de seus textos, não se perdem, e continuam valendo tanto para a sociedade socialista, quanto para a capitalista. Assim como décadas após a publicação dos textos teóricos analisados, em 1989⁶⁶ continua a defender que a prosa seja “infilável” (*unverfilmbar*), pois só assim, por meio da abstração permitida pela linguagem e ausência de

---

⁶⁶ Cf. BEKASINSKI 1992: 107, texto no qual é citada uma entrevista de Wolf dada a Alfried Nehring, na qual, após a narrativa *Selbstversuch* ter sido filmada, é perguntada se daria uma nova chance ao filme ou se ainda defendia sua posição de que a boa prosa não deveria poder ser filmada. O autor parafraseia a resposta de Wolf da seguinte forma: “Nach ihrer Meinung – erklärt Wolf weiter – suggerierten Bilder doch stärker als jede Beschreibung, ‘daß hier objektive Wahrheit dargestellt oder gezeigt wird, so daß sich der Zuschauer dem weniger entziehen kann. Er hat kein Gegenargument und kein Gegengewicht, während Prosa eigentlich immer den Autor als Sprecher, Schreiber, Überleger durchscheinen läßt, so daß [...] die Auseinandersetzung des Lesers mit dem Autor dauernd stattfindet. Das bedeutet, daß er nicht wehrlos ist, er sich selbst mit hineinbringt, daß er auch selbst entscheidet, was er davon annehmen kann, was für ihn passend ist’”.

imagens prontas, o leitor seria levado a um questionamento, a um debate com a voz do autor presente no texto. Disso pode-se concluir, que a possibilidade de fomentar tal questionamento, continua como objetivo de seus textos. Além disso, a função terapêutica, não apenas para quem escreve, mas também para quem lê, atribuída à literatura e mencionada em outro momento desta análise seria uma extensão dessa nova visão do papel do autor, a qual já estava presente no modo como Wolf enxerga a literatura, mas que teria se intensificado após a desilusão quanto ao poder de ação das artes e intelectuais dentro da sociedade.

Nos anos que se seguem, Wolf mantém uma constância em sua produção: as publicações seguintes seguem o mesmo estilo de *Kindheitsmuster*, continuam de cunho bastante pessoal, trabalhando episódios específicos da vida da autora – como *Störfall* (1987), *Sommerstück* (1989) e *Was bleibt* (1990) – ligados à situação política na RDA. A intenção de influenciar o mundo pela linguagem aparentemente não desaparece. Além disso, é perceptível nestes textos a consciência do seu papel enquanto escritora, ou seja, seu dever de provocar a reflexão. Após a queda do muro em 1989 e posterior unificação das Alemanhas há sem dúvida um ponto de mudança importante na obra da autora. De repente, os conflitos que estavam no centro de seus textos e que a levaram a começar a escrever não estão mais lá. A sociedade socialista pela qual lutava, fracassara. Na sociedade capitalista, à qual tem de se adaptar, o escritor não tem mais um papel de destaque, não tem mais uma função de agente de mudanças bem definido como tinha na RDA. Os textos de Wolf, apesar de estilisticamente não abandonarem as características desenvolvidas no contexto da poética “Subjektive Authentizität”, tornam-se mais escassos e pessoais.

Após a polêmica envolvendo o debate literário que teve como ponto de partida os textos dos autores da RDA, no qual ela fora figura central devido à publicação de seu texto *Was bleibt*, e depois do escândalo decorrente da revelação de sua colaboração com a Stasi, são publicados apenas três livros de material inédito⁶⁷: *Medea. Stimmen* (1996), *Leibhaftig* (2002) e *Stadt der Engel* (2010). Três livros em um período de quase vinte anos – outras publicações consistiram na compilação de ensaios, entrevistas, cartas e discursos pronunciados em diferentes ocasiões, além dos volumes de diários, *Ein Tag im Jahr* (2003) e o póstumo *Ein Tag im Jahr im neuen Jahrhundert* (2013). Os textos continuam bastante autobiográficos: *Leibhaftig* trata de sua doença e *Stadt der Engel* de como foi condenada pela opinião pública após a descoberta de sua colaboração como IM junto à Stasi. Mesmo *Medea*, no qual a figura

---

⁶⁷ O volume de contos *Mit anderem Blick*, publicado em 2006, contém de fato material inédito, mas que na verdade foi escrito a partir de 1989.

mítica aparece, esta é usada para falar da experiência de Wolf durante a polêmica em torno de seu livro *Was bleibt* e como foi ser usada como bode expiatório pelos dois lados do conflito.

O tema continua sendo quase sempre a vida de uma escritora em uma sociedade socialista, ou a adaptação da intelectual à sociedade capitalista após o fim da RDA, ou seja, o enfoque é mais pessoal. Se em *Kindheitsmuster*, por exemplo, a protagonista partilhava de detalhes autobiográficos com a autora, a intenção de ação social também estava presente, a denúncia, a tentativa de mobilizar a sociedade para a mudança, para a reflexão. A experiência individual transformava-se, assim, em coletiva. Não se vê isso nas obras após o fim da RDA: a intenção de agir sobre a sociedade e a experiência coletiva estão lá, mas perdem em destaque, são mobilizadas apenas na medida em que quer mostrar a seus contemporâneos sua experiência pessoal, a qual ganha destaque. Os textos da década de noventa e dos anos dois mil trabalham ainda mais claramente episódios extraídos da vida da autora, os quais aparecem ao leitor talvez mais como uma forma de confissão, de esclarecer determinado dado de sua biografia pessoal, que como crítica política – a qual não está ausente, mas perde força. E se a crença no poder de mudança social da literatura vai desaparecendo, por conta das decepções envolvendo o Estado no qual acreditava, o papel terapêutico da literatura como ferramenta a possibilitar experiência e superação de traumas parece ter apenas aumentado. Isso ocorre especialmente na década de noventa quando, além do desaparecimento da RDA, Wolf passa por duras crises pessoais envolvendo sua imagem pública: primeiramente após a publicação de *Was bleibt* e desencadeamento do que ficou conhecido como *deutsch-deutscher Literaturstreit*, e depois com o vir à público da sua colaboração como IM junto à Stasi nos anos cinquenta.

O início dos anos noventa foi um período de mudanças determinantes e de crises pessoais agudas. Nos textos dessa época, o estilo desenvolvido nos anos 60 e 70 permanece inalterado, mas aqui mais do que nunca, a seguinte frase de 1973 ganha força: “Ich hatte nämlich erfahren – ich kann wohl sagen: überraschend und gegen meinen eigenen beträchtlichen Widerstand –, was es bedeutet, erzählen zu müssen, um zu überwinden.” (SA: 322) A escrita ainda aparece para Wolf como ato vital, como forma de aproximar-se da realidade, de compreendê-la, de trabalhar conflitos e trazer à tona o que ainda não havia sido articulado. A utopia desaparece, mas não a necessidade de escrever. E se a literatura não pode mais mudar o mundo, como acreditara outrora, ela ainda tem a tarefa de promover uma autenticidade nas relações do indivíduo com o seu tempo e incentivá-lo em sua subjetividade. Ela talvez não mude a sociedade, mas mude indivíduos, assim fica ainda a esperança de que

ao escrever “Vielleicht bestärke ich andere Menschen” (REDE: 200), talvez possa ajudar indivíduos a abrir os olhos sobre si mesmos, a de alguma forma orientá-los: “Da könnte Literatur noch etwas bewirken.” (idem, 202) De qualquer modo, a literatura publicada a partir dos anos noventa foi para ela principalmente uma forma de tentar apresentar uma imagem autêntica de si para o público – e talvez para si mesma –, para além das polêmicas e especulações da mídia.

O que se vê ainda, nos livros a partir dos anos noventa e das crises pessoais, é, além de um voltar-se para si própria, para seu cotidiano e suas crises, uma profunda desilusão e quase rancor diante do que o partido, a mídia e a opinião pública fizeram com ela e com os intelectuais da RDA após a reunificação. Em vários escritos posteriores a tais acontecimentos, o tom pessimista é bastante claro, como por exemplo, em um discurso de 2000 em comemoração ao centenário de Anna Seghers, ao falar de nomes como F.C.Weiskopf, Arnold Zweig, Bodo Uhse, Johannes R. Becher, Erich Wedt, Willi Bredel entre outros seus contemporâneos, escritores da extinta RDA, para os quais: “Da viele von ihnen auch Kommunisten waren (übrigens alles andere als eine homogene Gruppe), ist das heutige Deutschland an ihnen nicht interessiert.” (p. 56)⁶⁸ Com amargura, ela percebe fazer parte desse grupo.

Ou ainda, lembrando do humanismo – uma de suas metas, o qual deveria ser perseguido pelos escritores da RDA –, também transparece a desilusão, como percebe-se ao receber o prêmio Nelly Sachs em 1999, quando coloca ao público a pergunta: “Was wäre, was ist heute und hier human? Die Antwort ist kaum zu widerlegen: Wir müßten unser Leben ändern.”, contudo, “Daß eine solche Hoffnung chancenlos ist, hat Nelly Sachs in ihrer Hellsichtigkeit gewusst.” (93)⁶⁹

Não só a desilusão política, as crises pessoais e embates com a opinião pública, mas também uma série de doenças foram minando as forças da escritora e, na primeira década dos anos 2000, nota-se novamente uma mudança de tom, o qual fica cada vez mais negativo. Ao considerar-se frases como esta dos anos sessenta “Denn ich, ohne Bücher, bin nicht ich” (LuS: 22), a qual refere-se não apenas aos livros lidos, mas também ao ato de escrever, visto como vital pela autora, e a seguinte frase de 2010 “Ich wäre nicht untröstlich, wenn ich nicht mehr schreiben würde” (TNJ: 151), ou ainda na afirmação de 2007 “Das geht mir jetzt mit fast jedem Buch, mit fast jedem Film so – warum sieht man und liest man eigentlich noch?”

---

⁶⁸ “Im Widerspruch – Zum hundersten Geburtstag von Anna Seghers Wolf” (2000). In: WOLF, Christa. *Der Worte Adernetz – Essays und Reden*. Suhrkamp, Frankfurt: 2006. p. 43-60.

⁶⁹ “...der Worte Adernetz” – Nelly Sachs heute lesen (1999). In: WOLF, Christa. *Der Worte Adernetz – Essays und Reden*. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 2006. p. 83-94.

(*ibidem*: 104), vê-se que o contraste entre elas é enorme. Tais frases conflituosas mostram que não apenas a vontade de escrever, a motivação para tal, a abandona, mas também a crença de que toda essa produção intelectual tenha algum sentido a abandonou. Em 2008, durante a confecção de *Stadt der Engel*, declara: “Wenn dieses Manuskript nichts wird, hängen nicht Leben und Tod davon ab.” E conclui: “Ich habe das Gefühl, ich werde nicht mehr so gebraucht, wie ich damals gebraucht wurde. [...] Was ich sage, wissen die Leute eigentlich schon.” (SIMON 2013: 146) No final da vida, ela constata de forma acentuada o que vinha percebendo desde o fim da RDA: a mudança do papel social do escritor, de educador oficial do povo, para pessoa comum, e, quase no fim da sua vida, para pessoa dispensável.

Feitas essas considerações, passemos à análise das obras integrantes do *corpus*, ao estudo das obras *Kindheitsmuster*, de 1976 e de seu último livro, *Stadt der Engel oder The overcoat of Dr. Freud*, de 2010, a fim de ver de forma concreta como as consequências de sua poética se configuram em cada texto.

2.2. Como nos tornamos o que somos e como narrar isso: *Kindheitsmuster*

2.2.1. Eu, você, ela e o abismo entre nós

Kindheitsmuster, publicado em 1976, é o romance no qual Wolf trabalhava na época em que dera a entrevista “Subjektive Authentizität”, a servir de base para a análise, e no qual os elementos dessa poética aparecem de forma mais clara pela primeira vez⁷⁰. O livro, publicado na RFA como romance, mas cujo conteúdo é fortemente autobiográfico, como comentado na introdução deste trabalho, apresenta a infância de “Nelly” durante o período nacional socialista, a qual serviria, como o título indica (*Muster*: modelo, esquema), de exemplo para uma típica infância na época, bem como para as dificuldades em se orientar no pós-guerra. Por meio de um exemplo individual são apresentados os esquemas mentais que continuam ativos e inconscientemente influenciam o indivíduo: “Wie sind wir so geworden, wie wir sind” (KM: 196, 298, 339) é um dos *leitmotive* do texto.

A apresentação dessa infância, o *Vergangenheitsebene*, como a autora se refere a um dos quatro níveis utilizados por ela nos esboços usados para confecção do texto (AK: P.599, sub “8. Kap.”. Cf. Anexo 4 da tese), é apenas um dos níveis da narrativa, a qual é apresentada por uma narradora não nomeada, que raramente refere-se a si mesma como “eu”, mas que constantemente conversa com um “você”. Ambas seriam a mesma pessoa, mas em diferentes

---

⁷⁰ Em *Nachdenken über Christa T.* (1968) já se via muito do tipo de construção literária presente em *Kindheitsmuster*, mas é no último que aparece de forma mais decidida a configuração da prosa ideal de Wolf.

momentos da ação: a primeira no tempo da narração, ao escrever o livro e comentar a ação (*Manuskriptebene*), enquanto sua interlocutora seria identificável, à primeira vista, como a protagonista da ação principal, os dois dias entre 10 e 11 de julho de 1971 (*Reiseebene*), quando empreende uma viagem à cidade na qual nascera. Mas não apenas esses dois dias incluem-se no “você”: também trata pela segunda pessoa a si mesma em momentos posteriores à viagem, que está no centro da narrativa, dirige-se a si por meio do *du* nos momentos em que realizara a pesquisa para a redação do texto (*Gegenwartsebene*), e no próprio momento da escrita, localizável por meio de observações incluídas no relato como estando entre 1972 e 1975. O “você” é usado para qualquer episódio não pertencente à infância. Sempre que se refere a algo anterior ao presente do “eu”, a partir do momento em que algo é vivido e faz parte do passado, torna-se segunda pessoa do singular na narrativa. A narradora confessa: “In die Erinnerung drängt sich die Gegenwart ein, und der heutige Tag ist schon der letzte Tag der Vergangenheit.” (KM: 10), ou seja, ainda que queira em seu texto compreender quem fora de forma distanciada por meio da terceira pessoa, sabe de antemão que isso não será possível ou será feito apenas parcialmente, pois qualquer tentativa nesse sentido implica o presente como ponto de partida.

Não há passado possível, tanto remoto quanto próximo, sem o filtro do “eu”. Ao afirmar que o dia de hoje é o último dia do passado, reforça o procedimento de tratar-se na segunda pessoa do singular constantemente, assim como o da terceira pessoa para a infância: qualquer momento que seja rememorado não é mais passível de ser relatado de forma neutra, já está sob influência de sua subjetividade, do “eu” que estabelece o grau de distanciamento e o tipo de relação com cada momento. Diferenciar entre o *Vergangenheitsebene* (infância) e o *Reiseebene* (dois dias de viagem) não apresenta problemas, o que não se pode dizer da diferença entre *Gegenwartsebene* e *Manuskriptebene*, que é mais sutil. O primeiro refere-se aos eventos da ação ocorrida concomitante à escrita do texto, como a viagem a Ohio ou as conversas com a filha Lenka. Já o segundo trata do aspecto metatextual da narrativa, dos comentários sobre sua confecção, as escolhas feitas, a forma dada à matéria.

No referido *Vergangenheitsebene* está a narração da infância de Nelly, de 1932 a 1947. A narradora refere-se à criança que fora, e cuja infância estende-se ao longo do relato, sempre usando a terceira pessoa do singular, *sie*, e mais raramente *es*. O procedimento é explicado ao leitor já no início do texto: “Ich, du, sie, in Gedanken ineinanderschwimmend, sollen im ausgesprochenen Satz einander entfremdet werden.” (KM: 9) Esse jogo de pronomes mostra um dos principais recursos para a apresentação das relações entre os

diversos níveis temporais atuando na memória: o uso de diferentes pronomes indica como a narradora se relaciona com seu passado de forma problemática, como lhe é difícil integrar a infância em sua personalidade, na imagem que a adulta tem de si mesma, de modo que o uso da terceira pessoa indica esse distanciamento. O diálogo consigo mesma é uma constante no livro e é suspenso apenas nas últimas linhas do relato, quando atinge o objetivo deste: unir na pessoa gramatical “eu”, as outras duas pessoas, o “você” e o “ela”, e assim integrar na sua personalidade as outras dela dissociadas, recalcadas e reprimidas (KM: 453).

Por meio do uso de diferentes pronomes e do modo como o presente de quem escreve é fortemente marcado no texto, é possível apreender como a narradora se relaciona com o passado narrado, como determinados episódios são mais ou menos facilmente integrados à personalidade e as diferentes camadas temporais atuam constantemente na memória, se entrelaçam; separá-las seria artificial, mesmo assim o faz por meio dos pronomes, justamente para tentar obter o efeito contrário: separar o inseparável como meio de ressaltar a teia; colore cada fio com uma cor diferente para mostrar como o desenho que está na base é complexo.

O abismo entre a criança e o adulto, sem dúvida, é um fato comum a qualquer pessoa, a distância a separar as duas fases, tanto no que se refere ao tempo, quanto às mudanças sofridas devido à experiência adquirida, podem causar estranhamento. Contudo, não se deve esquecer de que para a geração à qual pertence a autora há um agravante: a infância também é vista em seu entrelaçamento com um período delicado da História, o qual é integrado à trajetória pessoal e à personalidade apenas de modo problemático, sendo muito difícil de ser abordado publicamente de forma complexa, sem cair no risco de vitimizar-se, de nivelar o sofrimento das vítimas envolvidas – o que seria simplista e mesmo grotesco, pois são vítimas que desde o início passaram por condições muito diferentes. No caso da RDA havia ainda o risco também simplista de acusar em demasia, não a si, mas aos outros, ao atribuir a culpa à outra metade do país. Ao mesmo tempo, trata-se de uma parte do passado para a qual se espera um confronto moral, para a qual a sociedade exige um debate que lhe vem sendo negado até então.

Nelly, a criança a causar dificuldades à narradora, a qual não consegue integrá-la à sua personalidade atual, é separada do *ich* e projetada em um *du*, é o “você” que se lembra, é o “você” que empreende a viagem e que faz as pesquisas para o livro, logo, o “eu” afasta-se duas vezes da criança, duas vezes de si mesmo, o que poderia lhe permitir a distância necessária para tentar analisar-se de modo incisivo. O fato de o *du* e o *sie*, a viagem da narradora e suas pesquisas para o livro, bem como a infância de Nelly, serem ambos narrados

no passado, coloca os dois em níveis próximos na rede tecida em *Kindheitsmuster*. Os dois são o passado a ser visto de forma crítica, a ser lembrado, logo, sendo ressignificado no momento da escrita. As lacunas surgidas na narração são aí preenchidas, as experiências são feitas durante a confecção do texto, no acúmulo resultante dos processos de pesquisar, analisar, lembrar-se e relacionar-se com essas lembranças. O diálogo entre *ich* e *du*, e o fato de ambos narrarem lembranças sobre si, obtém como resultado que todos os níveis temporais e nexos se encontrem no texto, o que faz o reprimido, esquecido, não verbalizado ganhar espaço: por meio da escrita de fatos conscientes tem acesso aos inconscientes, tenta por meio do texto ir contra o fato de que esquecemos constantemente. “So würden wir uns unaufhaltsam fremd werden ohne unser Gedächtnis an das, was wir getan haben, an das, was uns zugestoßen ist. Ohne unser Gedächtnis an uns selbst.” (KM: 10) Sem a memória, não pensada apenas como acúmulo de informações, mas como experiência crítica capaz de estabelecer nexos, nos tornaríamos estranhos a nós mesmos. O modo como fatos inconscientes e desconhecidos do sujeito vêm à tona, ocorre não apenas por observações diretas da narradora, muito se dá por meio do trabalho ativo do leitor que terá de reconhecer como esses nexos não verbalizados surgem, seja pelo modo como episódios são encadeados, seja pela escolha de uma palavra, por um sonho ou citação mencionados aparentemente de modo fortuito.

O distanciamento obtido pelo uso dos pronomes, o que permite a análise crítica e impiedosa de si, engloba ainda outros recursos, como, por exemplo, o uso, por vezes, além do *du*, do discurso indireto (*Konjunktiv I* e *Konjunktiv II* com essa função) para si mesma: “Was die Topographie betreffe, sagtest du, auch um den Anschein wirklichen Interesses zu erwecken, könntest du dich ganz auf dein Gedächtnis verlassen” (KM: 10) Embora afirme na citação poder confiar em sua memória quanto à topografia do lugar, o leitor pode perceber ao longo do texto não ser bem este o caso. Em outra passagem do livro, por exemplo, compara um mapa da cidade encontrado no hotel com o mapa mental que possuía do lugar, e constata que eles não correspondem totalmente (KM: 130). Logo, o *Konjunktiv II* usada na citação sobre a topografia (*betreffe*) parece preencher de forma apropriada a função de salientar tratar-se da citação de uma afirmação com cuja veracidade a narradora não quer se comprometer, ela se distancia pelo uso do tempo verbal do que o “du” – ela mesma – afirma.

É interessante notar como o discurso indireto procura ressaltar que cita a si mesma num diálogo com os outros integrantes da viagem; quando cita seus próprios pensamentos, quando o diálogo é consigo mesmo, não recorre a esse recurso. O *Konjunktiv I* é um modo utilizado na língua alemã para marcar o discurso indireto e ao mesmo tempo manter uma

distância da fala transcrita, como pode ser conferido na gramática Duden: “Mit dem Konjunktiv gibt der Sprecher [Erzähler] zu verstehen, dass er den Satzinhalt als indirekte Wiedergabe einer ‘fremden’ Äußerung verstanden will, für die er selber im Sprechzeitpunkt keinen Gültigkeitsanspruch erhebt” (2005: 583). Com o *Konjunktiv* o falante [narrador] dá a entender que o conteúdo da frase deve ser percebido como reprodução indireta de uma afirmação alheia, para a qual ele próprio, ao reproduzi-la, não reclama qualquer validade. Sendo assim, pelo modo verbal, o *ich*, o qual assume novamente o papel crítico, marca distância dos seus próprios argumentos expressados pelo *du*, no caso, de sua afirmação de não precisar da viagem para lembrar-se posteriormente, pode olhar retrospectivamente e julgar, logo, aproximar-se ou distanciar-se de si mesma.

Sobre o uso dos pronomes, como observado, o *ich* está quase ausente da narrativa, sendo um dos objetivos desta justamente promover no espaço do texto, por meio da escrita, a integração das diferentes pessoas. Isso ocorre de fato ao fim do romance. Contudo, é interessante analisar um exemplo dessa convergência das diversas pessoas no “eu”, como acontece em um dos raríssimos momentos de uso desse pronome referindo-se a si mesma. Quando da fuga da família com a chegada dos russos ao fim da guerra, Charlotte, mãe de Nelly, manda as crianças fugirem em um caminhão com outros parentes e fica na casa – o que nunca foi completamente superado pela personagem-narradora, ou seja, o fato de a mãe tê-la abandonado em um momento tão crucial. A narradora se pergunta:

Über die Handlungsweise von Nellys Mutter im Januar 1945, bei der “Flucht”, in letzter Minute nicht das Haus, wohl aber die Kinder im Stich zu lassen, hast du oft nachdenken müssen. [...] Wäre sie nicht die erste gewesen, ihre Kinder in Sicherheit zu bringen? [...] hätte sie [Charlotte] dann nicht das dicke braune Familienalbum eingepackt, an Stelle des ganzen Plunders, den sie doch nach und nach aufgaben, abstießen, verloren, bis Nelly an einem schönen Sommermorgen nur noch Schlafanzug und Mantel besaß, die sie natürlich beide am Leibe trug? Um vier Uhr nachmittags die ersten Schüsse vom Stadtrand her (Städtisches Krankenhaus), da ist das Führerbild aus dem Herrenzimmer schon im Zentralheizungsofen verbrannt (das hat mir wohlgetan, sag ich euch), da ist schon entschieden, daß sie, Charlotte, mit nichts als einer Einkaufstasche, in der ein paar gut belegte Brote, eine Thermosflasche mit heißen Kaffee, einige Päckchen Zigaretten (zu Bestechungszwecken) und eine dicke Brieftasche mit Papieren sind, ihr Haus abschließen und weggehen wird. (KM: 38)

Charlotte deixa as crianças, não a casa, “na mão”, como diz a narradora ainda rancorosa, e especula o que teria acontecido se ela soubesse que nunca poderia retornar ao lar. Aqui os três níveis da narrativa se encontram: tem-se o passado de Nelly, que perdera tudo e numa manhã dispõe apenas da roupa do corpo; há o *du* que pensa sobre o passado, que questiona-se como teria sido se a mãe soubesse o que estaria por vir; e há o *ich*, cujo modo de narrar os outros níveis deixa implícito seu julgamento destes, sua avaliação da criança e de si

mesma, do rancor que continua a sentir. Mas o que mais chama a atenção é seu comentário sobre o momento em que se ouvem os tiros dos russos se aproximando, enquanto, como medida de proteção contra retaliações, no forno do aquecimento central no hospital de L. a foto de Hitler está a queimar, a mesma foto que outrora estivera pendurada na parede: “(das hat mir wohlgetan, sag ich euch)”. Ao leitor fica difícil decidir se aqui se trata do comentário da narradora, a qual aparece nomeada diretamente como *ich*, a quem fez bem pensar nessa foto queimando e comunica isso ao leitor, *euch*, ou se é uma citação em discurso direto do que Charlotte teria dito à família, esta última preencheria então o pronome na segunda pessoa do plural, embora o que aparece entre parênteses ao longo do livro seja sempre interpolação da narradora, comentando a ação narrada. A pergunta de se ela (Nelly) realmente vira a cena antes da fuga ou se apenas está supondo algo que fora muito provável, permanece sem resposta – não há menção no texto quanto à fonte da informação apresentada, sobre quem estivera no hospital e vira a foto queimar.

Pensando que a cena, se não fora por ela vista, então ouvida em algum momento posterior e que a frase entre parênteses se refira à protagonista, quem se sentiu bem com isso? Nelly, o “você” que se lembra das cenas e se questiona sobre a mãe ou o “eu” que escreve? Muito provavelmente as três; Nelly, talvez pelo alívio diante do perigo iminente, o *ich* e o *du* pelo sentimento de justiça. O modo como o episódio é narrado, a frase inserida de forma lacônica, convida o leitor a ativamente dar-lhe um significado, a especular, a vivenciar junto com a(s) protagonista(s). Há ainda na citação um *euch*, “vocês”, a quem a narradora afirma seu estado de satisfação, e que dificilmente pode ser identificado com outra pessoa que não o leitor, pois não se trata de uma narração do *du* aos seus companheiros de viagem, os quais são tratados na segunda pessoa do plural no texto.

Aliás, o leitor parece estar incluído no texto ainda em outras passagens. Se o “eu” está quase sempre ausente, há outro pronome que o substitui por vezes, embora não com a mesma função: o “nós”. Em inúmeras passagens a narradora anônima fala de si na primeira pessoa do plural, fala, na verdade, não só de si: o *wir* generalizante parece ter diferentes funções. A primeira delas é incluir o leitor, ganhar seu apoio pela criação de um coletivo, como no seguinte exemplo: “Vielleicht aber kommt der Reichtum der Kindheit, den jeder empfindet, zustande, indem wir diese Zeit unaufhörlich anreichern durch das Über-Denken, das wir ihr widmen?” (KM: 39) “Nós” alcançaríamos, apesar de todas as dificuldades, o reino da infância ao dedicarmo-nos à reflexão sobre ele, enriquecendo esse tempo continuamente. A primeira pessoa do plural neste exemplo, sem dúvida procura a solidariedade do leitor para o projeto:

as lembranças, a infância, estão distantes, quase inacessíveis, não apenas à narradora, mas a todos nós, logo, seus esquecimentos e lacunas de memória, por mais dolorosos que sejam, não são exclusividade dela: qualquer um que se dedicasse a tal empreendimento estaria sujeito a isso. Já na próxima passagem, o coletivo parece apelar à solidariedade não mais do leitor, mas de outros escritores: “Wir sind übereingekommen, über ein gewisses Bild des Krieges, in einem gewissen Stil vom Kriege zu schreiben oder ihn zu verdammen [...]” (KM: 225). “Nós” estamos acostumados a escrever sempre do mesmo modo sobre a guerra, falhas ou críticas não deveriam ser dirigidas somente a ela, trata-se de um problema coletivo, logo, do mesmo modo não caberia somente a ela procurar novas formas de narrar: a tarefa deveria ser assumida por todos que se comprometem a tratar do problema.

Uma vez que *ich* e *du* se separam no texto, nada impede que as partes separadas da personalidade se unam no *wir*, contribuindo para o estabelecimento do diálogo consigo, entre *ich* e *du*: “Es kam dahin, daß du ihr eine Art Stammbaum in den Notizbuch kritzeltest, das war gestern, wir schreiben Dezember 72.” (KM: 40) A partir do momento em que coloca o ponto final na frase, o “eu” inevitavelmente separa-se de si e se torna o “você”, o presente se imiscui no texto e ocasiona a cisão: “você” escreve sobre “ela” e faz para “ela” uma árvore genealógica, e nós escrevemos hoje o que você para ela fez ontem – e o “wir schreiben Dezember 72” é mais que uma fórmula generalizante para se referir a uma data, é uma extensão desse uso da expressão para o que vem sendo feito ao longo do texto, para o diálogo do “eu” e “você” escritores. Já ao ver as paisagens intermináveis que nada dizem, que nenhuma lembrança despertam, comenta: “Das Kind wird nicht reden. Wollen wir hoffen, daß der, der sich seiner bemächtigt, an seiner Ohnmacht nicht skrupellos wird, wie es sonst leicht geschieht” (KM: 66). Tem-se esperança, o *ich* que escreve e o *du* que se lembra – ou a narradora e o leitor, as duas possibilidades estão implícitas –, de que esse silêncio da criança, da memória que não mais faz associações, não signifique que o autor do livro tenha se tornado de repente escrupuloso, o que destruiria a intenção do texto – e nesse ponto o pronome “der” coloca o papel daquele que escreve na terceira pessoa, como se o *ich* pudesse distanciar-se ainda mais de si mesmo, por um lado e, por outro, transforma a experiência pessoal em algo coletivo, usa a terceira pessoa masculina para generalizar algo inerente à sua época, o calar-se sobre as lembranças. O uso dos pronomes resulta em um jogo complexo, no qual “eu”, “você”, “ela” e “nós” estão envolvidos e têm expectativas e vontades conflitantes.

“Brauchen wir Schutz vor den Abgründen der Erinnerung? Unaufschiebbare Frage, zu der die anstrengende Bewegung in verschiedenen Zeiten unvermeidlich führt” (KM: 95) –

novamente o coletivo consigo mesma, quem se lembra e quem escreve, bem como com o leitor, o qual partilha da experiência de recordar-se, todos devem questionar-se, empreender esse movimento entre as diversas camadas temporais. A citação toca ainda em dois outros pontos relevantes da construção textual: como os diferentes níveis temporais são explorados pelos pronomes, o movimento inevitável através das camadas da memória, do tempo, da personalidade, é o que o texto tenta reproduzir, e o outro ponto fundamental seria a menção da proteção contra si mesmo, contra verdades indesejadas, difíceis de serem integradas na visão que o adulto tem de si – o esquecimento voluntário aparece como forma de sobrevivência, mas visto negativamente, pois simplifica a realidade.

O recurso aos diversos pronomes, o distanciar-se de si mesmo na terceira pessoa como tentativa paradoxal de aproximar-se de si, acaba por tocar no intocado, no que, num mecanismo de defesa, tenta-se deixar de lado: “Bei dem Versuch, Unberührtes zu berühren – Ungesagtes auszusprechen –, wird Angst ‘frei’. Die freie Angst macht den von ihr Befallenen unfrei” (KM: 486), como comenta em uma passagem do texto, localizada pela narradora como ocorrida em 1975, quando fora tomada no meio da noite por um medo inexplicável que não a deixava dormir. O “eu” tenta tocar no que fora reprimido pelo “ela” e pelo “você” e ao explorar o que estava em seu íntimo, intocado, o nunca antes pronunciado, acaba por libertar sentimentos também reprimidos, como o medo. Experiências autênticas e subjetivas vêm à tona por meio da escrita e instauram o paradoxo: quem é tomado pelo medo, quem o liberta, torna-se seu refém e não consegue escrever, ou seja, torna-se escrupuloso, como afirmado em passagem analisada anteriormente.

A autenticidade subjetiva buscada, tematizada, ainda que não nominalmente, em diversos pontos de *Kindheitsmuster*, implica em diversos paradoxos a impedirem a realização plena de seu ideal de escrita, o que não impede o empreendimento, que é continuado apesar da consciência de que sua execução provavelmente resultará em fracasso. A consciência do fracasso quase certo não pode, contudo, impedir o processo, mais importante que o resultado, e o jogo com os pronomes, com as camadas temporais deve prosseguir, o “jogo” com os diferentes pronomes com o objetivo de sua reunificação: “Ein Spiel mit der zweiten und dritten Person, zum Zwecke ihrer Vereinigung.” (KM: 209)

No início do sexto capítulo de *Kindheitsmuster*, a narradora afirma: “Es ist der Mensch, der sich erinnert – nicht das Gedächtnis.”, reforçando como o filtro subjetivo está sempre atuante, e complementa sobre quem se lembra: “Der Mensch, der es gelernt hat, sich selber nicht als ein Ich, sondern als ein Du zu nehmen. Ein Stilelement wie dieses kann nicht

Willkür oder Zufall sein. Der Sprung von der dritten Person in die zweite (die nur scheinbar der ersten nähersteht) am Morgen nach einem lebhaften Traum.” (KM: 157) Em *Lesen und Schreiben* a autora já se expressara de modo muito semelhante sobre a prosa de Büchner, na qual os pronomes também oscilavam entre “ele” e “eu”, e como isso não era resultado de arbitrariedade, ou acaso, mas uma necessidade do tema – “Komplizierte Erzählstrukturen, die dadurch hervorgebracht werden, haben nichts mit Willkür zu tun – so, wie Georg Büchner nicht zufällig uvermittelt, von einem Satz zum anderen vom ‘Er’ zum ‘Ich’ übergehen kann [...]” (LuS: 31). Sob a égide de Büchner reclama validade para seu projeto de prosa moderna, o qual, apesar de causar estranhamento ao público da RDA, educado no realismo socialista, nada tem de arbitrário, apenas de necessário: o dividir-se em personalidades quase independentes é realista, corresponde ao sujeito moderno e sua cisão. O exemplo mostra ainda como o texto transforma-se em uma extensão dos ensaios de Wolf, o romance ganha uma nova dimensão e se torna o lugar de sua própria tematização, um espaço metaficcional no qual a visão de literatura da autora é reforçada.

Um dos objetivos do texto é unir os pronomes em um só, é promover o término da fragmentação e desse objetivo a narradora aproxima-se após um sonho, como afirmado na citação apresentada (KM: 157). “Aproximar-se” é o verbo escolhido para descrever o resultado, pois não é totalmente bem sucedida: o “sie” e o “du” se fundem em um breve momento após tal sonho, mas não o “ich”, do qual continuam distantes, do qual mesmo a segunda pessoa está separada por um abismo, sem ter nenhuma vantagem em relação à terceira pessoa nessa relação. O sexto capítulo é cortado por diversos sonhos, sendo que em um deles há uma junção, ainda que breve, da terceira e da segunda pessoa. Trata-se de um sonho com a avó, no qual ao invés da mãe de Nelly, ela, a avó, estava cega. Sobre o sonho, a narradora diz: “Dann aber saßest du plötzlich – nicht du: Nelly, das Kind – im Elternhaus [...] und Schnäuzchen-Oma, erblindet, stand neben Nelly und stützte sich ungebührlich schwer auf ihre Schulter. Von dem Druck bist du erwacht. Du konntest diesen Druck nicht abschütteln.” (KM: 170) Em um breve lapso o “sie” e o “du” aparecem juntos na narrativa: o “você” é o protagonista do sonho na casa paterna, interagindo com os parentes que no livro limitam-se ao universo da criança Nelly. Ainda que haja a observação, como num momento de voltar a si súbito, de que na verdade é Nelly a protagonista do sonho, não o “você”, é a segunda pessoa do singular que acorda sentindo a pressão da avó apoiando-se em seus ombros, é o *du* que não consegue se livrar dessa sensação, como se pela primeira vez, ainda que por meio do elemento

psicanalítico e inconsciente do sonho, segunda e terceira pessoa se reconciliassem e vivessem, sentissem as mesmas coisas.

Mas o objetivo do livro é juntar não apenas “du” e “sie”, mas também a voz que narra, as três instâncias em um “ich”:

Es handelt sich ja nicht um eine Geschichte, die notwendig zu einem bestimmten Ende führen muß. Oder welches wäre der gedachte Punkt, bis zu dem sie vorgetrieben werden müßte? [...] Der Endpunkt wäre erreicht, wenn zweite und dritte Person wieder in der ersten zusammenträfe, mehr noch: zusammenfielen. Wo nicht mehr “du” und “sie” – wo unverhohlen “ich” gesagt werden müßte. Es kam dir sehr fraglich vor, ob du diesen Punkt erreichen könntest, ob der Weg, den du eingeschlagen hast, überhaupt dorthin führt. (KM: 453)

O objetivo almejado, antes fadado ao fracasso, parece duvidoso para a narradora. O encontro das pessoas gramaticais, das diferentes personalidades e das camadas da memória a elas associadas, dá-se nas últimas linhas do texto, de forma clara e pela primeira vez na frase: “Ich weiß es nicht.” (KM: 530), resposta à pergunta sobre se o passado, capaz de separar a personalidade em *ich*, *du*, *sie*, perderá sua hegemonia e as diversas vozes finalmente se acalmarão. A resposta lacônica da narradora, o “eu não sei”, parece deixar a pergunta em aberto, a ambiguidade é a resposta: por um lado, responde a pergunta pelo uso finalmente claro do “eu”, o qual aparece não mais apenas questionando as outras camadas de si mesma, mas assumindo o controle e falando por todas as facetas ao mesmo tempo, logo, sem negar o poder do passado, aceita-o no presente, ao invés de deixar que um outro assuma o comando. Por outro lado, a resposta lacônica e vaga aponta para uma resignação quase pessimista diante do problema. A questão é delicada e complexa demais para admitir um “sim” ou “não” claros, simplificadores; o convívio com as contradições, a aporia, a aceitação e problematização do próprio passado foram as lições aprendidas.

Curiosamente, “Ich weiß es nicht” é também a frase que encerra o balanço da própria vida em *Stadt der Engel*: diante da pergunta, nas últimas linhas do texto, de para onde ir, responde que não sabe. Nos dois casos, ainda que o uso da primeira pessoa do singular seja diferente no livro de 2010, o desfecho dos textos aponta, se não para um fracasso total do projeto, já que o espaço textual transformado em espaço dinâmico para reflexão, torna-se um local no qual experiências são rememoradas e ressignificadas, para uma resignação. A resignação vem da confissão de que enquanto adulta distante temporalmente e em seu íntimo da criança, a narradora não tem todas as respostas e tem de admitir que Nelly, em *Kindheitsmuster*, continua inacessível à narradora, enquanto em *Stadt der Engel*, a pessoa que fora no fim da década de 1950 e colaborara com a Stasi, teve motivos e vira tal colaboração de maneira diferente da narradora no centro do texto, a qual tenta se lembrar. Logo, a

executora da ação aparece a ela própria, mas enquanto quem rememora essa mesma ação, como incompreensível, mesmo inacessível, e nada pode ser feito para alterar isso, restando apenas admitir a ignorância quanto ao passado e ao futuro, pois não tem pleno controle nem sobre um, e nem sobre o outro.

O uso dos diferentes pronomes tenta apontar desde o início de ambos os textos para esse desfecho, para a impossibilidade de reintegração do que fora separado e a necessidade de aceitar que essa relação com o passado é de certa forma inevitável – ainda que isso não anule a validade do projeto, pois tanto em seus ensaios anteriormente apresentados quanto nos dois romances, o processo aparece como mais importante que o produto final.

2.2.2. Eu, você e ela entre passado e presente

O trabalho com as diversas camadas temporais e da memória é fundamental para a configuração no texto da autenticidade subjetiva visada pela autora, ou seja, para obter um alto grau de realismo na apresentação do sujeito e de seus problemas deve-se encontrar formas de narrar que conservem no texto a complexidade da realidade externa e interna, e isso não pode ser obtido por uma escrita linear analítica. O problema é apresentado não apenas na entrevista analisada anteriormente, mas também quando a autora fala diretamente da escrita de *Kindheitsmuster*, como o faz em um debate realizado na Akademie der Künste na ex-RDA em 1975, após a leitura do manuscrito de um dos capítulos do livro, debate esse que fora publicado com o título “Erfahrungsmuster – Diskussion zu ‘Kindheitsmuster’”: “Und wenn man anfängt, dann schreibt man, zum Beispiel, linear. Das war sehr dünn nach meiner Meinung [...]” Aos poucos, a autora descobriu que deveria tentar trazer ao texto o modo como o manuscrito foi configurado, como o indivíduo se lembra: “daß ich zum Beispiel mit hineinnehmen mußte, wie das Manuskript entstand [...]. Oder Überlegungen über das Gedächtnis: Wie erinnert sich man eigentlich, woran erinnert man sich, warum an manches ja, an manches nicht.” (*Erfahrungsmuster* in DA2: 353) E mais: “Meine Meinung ist jedoch, daß Literatur versuchen sollte, diese Schichten zu zeigen, die in uns liegen – nicht so säuberlich geordnet, nicht katalogisiert und schön ‘bewältigt’, wie wir es gern möchten” (*ibidem* 355). Modelo da teia, encenar o processo de escrita no texto, evitar a linearidade, movimento pelos diversos tempos e camadas da memória: nessas afirmações dadas ao público a autora apresenta muito do que vem sendo analisado, ou seja, os recursos desenvolvidos para a configuração da prosa por ela desejada e empregados na construção do romance em questão.

O problema da busca por formas narrativas que satisfatoriamente apresentem a realidade no texto, não ocupa apenas a autora Christa Wolf, mas também a narradora do romance analisado, a qual tematiza isso em diversas passagens da obra:

Im Idealfall sollten die Strukturen des Erlebens sich mit den Strukturen des Erzählens decken: Dies wäre, was angestrebt wird: phantastische Genauigkeit. Aber es gibt die Technik nicht, die es gestatten würde, ein unglaublich verfilztes Geflecht, dessen Fäden nach den strengsten Gesetzen ineinandergeschlungen sind, in die lineare Sprache zu übertragen, ohne es ernstlich zu verletzen. Von einander überlagernden Schichten zu sprechen – “Erzählebenen” – heißt auf ungenauere Benennungen ausweichen und den wirklichen Vorgang zu verfälschen. (KM: 354)

As estruturas da narração e as da vida deveriam se encontrar, mas a técnica para tal é impossível, não existe. Novamente é mencionado que a estrutura ideal seria aquela da trança, da trama bem tecida, cujas linhas estão entrelaçadas de modo complexo, e cuja tradução na escrita linear significa danificá-las. Os níveis narrativos servem apenas para falsificar, sem dar conta da complexidade da realidade. O que é pretendido pela narradora é uma “phantastische Genauigkeit”, termo retomado do ensaio *Lesen und Schreiben* e discutido anteriormente. O conceito é apresentado no ensaio ao tratar de Büchner, o qual obtinha em seus textos um realismo que não era o do naturalismo seco, nem o do transbordar de emoções. O autor, segundo Wolf, teria achado o ponto de fundição: o momento exato em que o tempo e a escrita se fundem e alcançam sua aproximação máxima, mais profunda, densa; esse seria o momento do encontro perfeito entre vida e narração, o momento da exatidão fantástica, pois impossível (LuS: 32). Apesar do tom de resignação diante do desejo impossível, há no livro uma constante busca por alcançar esse realismo, e os recursos literários analisados até o momento seriam as formas de estruturar essa tentativa. O livro oscila entre os três tempos principais, o da infância, da viagem e da escrita. A linearidade é suspensa, a narração é constantemente entrecortada pelo presente, tanto político, quanto da escrita, de quem afirma, por exemplo:

In diesem milden Januar des Jahres 1973, da die Meldung über einen nahe bevorstehenden Waffenstillstand in Vietnam sich erneut verdichten [...]: In diesen Tagen setzt du, an die täglichen Arbeitsstunden ebenso gebunden wie an die Willkür einer Kapiteleinteilung, eine 4 oben die neue Seite, um dieses Kapitel, deinem Plan gemäß, der Schilderung einer Tauffeier und der Legende vom Zustandekommen einer Hochzeit zu widmen: Ereignisse, die in die Jahre 1935 und 1925/26 fallen [...]. (KM: 95s.)

Diversos níveis, inseparáveis, representados pelos diferentes pronomes e tempos verbais. Podemos observar ainda a tentativa de reproduzir o processo de escrita no próprio texto, mostrar como o manuscrito surge, encenando-o diante do leitor: a escritora sentada em sua mesa, a notícia que ocupa sua mente, talvez lida ou ouvida recentemente – o cessar fogo no Vietnã –, tudo é apresentado ao leitor; tem-se a impressão de se poder ver a escrita no momento em que ela ocorre, quando o número “4” é posto na página em branco e se inicia a

redação de um novo capítulo, e também o que está planejado para ser apresentado neste capítulo – o batizado do primo. O movimento pelas diversas camadas da memória é descrito pela narradora como ziguezague, o qual a aproxima de si mesma de forma indireta: “nicht in gerader Linie, sondern scheinbar ziellos, im Zickzackkurs um das Kind [...]” (KM: 159), e sempre a partir do presente, o que, condizente com sua intenção de desmascarar a si e sua escrita, acarreta a impossibilidade da neutralidade, logo, de ser justa com seu passado, seja por falsificar a favor, seja contra, sendo impiedosa.

Se o ideal de prosa da autora na época era o apresentado no texto “Subjektive Authentizität”, tal ideal é transferido para a narradora-protagonista, de modo que em diversas passagens do texto os elementos tematizados nos ensaios reaparecem no romance, o que aproxima ainda mais a obra romanesca da ensaística, e também a autora da personagem, de modo que o presente entra inevitavelmente na trama:

Beinah alles gehört hierher: dahin ist es gekommen. Es verstärkt sich der Sog, der von dieser Arbeit ausgeht. Nun kannst du nichts mehr sagen, hören, denken, tun oder lassen, das nicht an dieses Geflecht rühren müßte. Der leiseste Anruf wird registriert, weitergeleitet, verstärkt, abgeschwächt, umgelenkt – auf Bahnen, die in seltsamer Weise miteinander verknüpft sind, nicht voraussehbar, nicht beeinflussbar und, was du bedauerst: nicht beschreibbar. (KM: 125s.)

A narradora, no momento da escrita, parece tomada pelo seu trabalho, procurando nexos constantemente entre presente e passado, de modo que praticamente tudo cabe no texto. Fios do seu cotidiano entram na trama textual, o que a torna cada vez mais complexa. Para o crítico Reich-Ranicki, por exemplo, os fios não se encontram no espaço do texto por uma necessidade, constituindo um amontoado amorfo de experiências e detalhes desnecessários⁷¹. Para a narradora, trata-se antes de decorrência não previsível ou influenciável vinda do processo de trabalhar suas memórias, e, como em um diário, conforme os acontecimentos vão ocorrendo, eles entram na trama. Aliás, os nexos unidos de forma incomum, “in seltsamer Weise”, o aspecto final de uma trama complexa liga-se novamente ao fato de que o processo, não o resultado, é privilegiado, como explica a narradora: “Überlegend, sich erinnernd, beschreibend Schneiden durch den Dschungel schlagen (und dabei Rechenschaft geben wollen nicht nur über den Befund, auch über das Befinden” (KM: 126), e ainda: “Immer ist der Entwurf um so vieles schöner als die Ausführung.” (KM: 126) As muitas afirmações e

---

⁷¹ Marcel Reich-Ranicki vê na inclusão dos diversos gêneros e dos diversos fios narrativos em *Kindheitsmuster* um defeito e repreende que a autora tenha “Hunderte von Seiten mit Notizen und Zitaten, Stichworten und Entwürfen, mit Skizzen, Reminiszenzen und Tagebuch-Eintragungen gefüllt. Sie hat ihren Zettelkasten geleert und das Material chronologisch geordnet. Was uns als Roman angeboten wird, ist nur Rohstoff für einen Roman.” (REICH-RANICKI 1977 in AK: 358)

análises sobre o processo de construção do texto dão ao livro não só um caráter bastante ensaístico, mas também próximo ao de um diário de trabalho.

O presente de quem escreve é construído como o lugar de onde a narradora olha retrospectivamente o passado, ainda que isso possa acontecer de modo injusto: “Denn in dem nüchternen Gegenwartsblick, den du auf die Vergangenheit richtest und der vor nicht langer Zeit von Abneigung, ja Haß getrübt gewesen wäre, liegt Ungerechtigkeit [...]. Objekte, hilflos unter Glas gefangen, ohne Kontakt zu uns nachgeborenen Besserwissern.” (KM: 244). O objeto preso no vidro, logo, separado da realidade, permite que o “eu” do presente julgue, condene, critique, sem considerar o contexto original. A narradora tenta evitar que o passado seja visto como algo separado e protegido da realidade, ao construir o presente também como o lugar no qual o “eu” pode estabelecer os nexos, construir a experiência pessoal, ainda que a posteriori, *nachträglich*, ele é moldado de modo a ser o lugar onde ocorre o encontro dos diferentes níveis temporais e da narração, não apenas em relação à história pessoal, interna, mas também à mundial, externa.

O presente é apresentado no texto como um lugar da barbárie, no qual guerras, ditaduras, violência, abuso do poder dão a tônica: “Wie es nicht umsonst sein mag, gleichzeitig den Blick für das, was wir ‘Gegenwart’ nennen, zu schärfen. ‘Massive Bombenangriffe der USA-Luftwaffe auf Nordvietnam.’ Auch das könnte ins Vergessen sinken?” (KM: 16) “Aguçar o olhar para o presente” é um imperativo em torno do qual a construção de *Kindheitsmuster* se orienta e, de fato, os acontecimentos ocorridos durante o momento da escrita do texto são listados constantemente, pois ambos, passado e presente, são ameaçados pelo esquecimento, além de as continuidades entre eles serem mais significativas que a política da RDA, para se autoproteger, parece estar disposta a admitir.

Para reconstruir literariamente o presente da narradora, são incluídas no relato as notícias que esta lê ou assiste no momento em que escreve, menções seguidas mesmo de informações como data e fonte da publicação, assim como as visitas a bibliotecas, feitas com o objetivo de apoiar o que vem sendo escrito, são tematizadas na obra. O capítulo 13, por exemplo, é comentado do início ao fim por notícias – a mesma estrutura é visível nos diários de Wolf –, de modo que ao leitor torna-se fácil reconstruir o contexto político do momento da narração: o capítulo começa com um “Eine Meldung von heute, 24. Juni 1974” (KM: 357), sobre o fracasso em impedir que outros países desenvolvam armas nucleares, e termina com “heute, dem 31. August 1974” (KM: 370), data de aniversário de 35 anos da ordem de Hitler para invadir a Polônia. Entre essas duas datas espalham-se notas do presente, tanto do

contexto externo, quanto do andamento da escrita do livro, o que dá ao leitor a ilusão de acompanhar de forma detalhada os cerca de dois meses que duraram o processo de escrita do capítulo, e as datas correspondem ao período de trabalho no décimo terceiro capítulo do texto na quarta versão do manuscrito presente no arquivo da autora, a última antes da versão final com pequenas correções: o trabalho teria se dado entre 22 de junho e 1 de setembro de 1974 (cf. AK: P.565). Pode-se questionar as datas presentes no manuscrito, elas foram aceitas, contudo, pela Akademie der Künste na catalogação do arquivo da autora.

Muitas dessas notícias referem-se à guerra no Vietnã e ditadura no Chile, ou têm alguma relação com os Estados Unidos⁷², apresentados sempre sob um foco negativo, uma espécie de contraponto ao Socialismo. Sobre o caso do Chile, consideremos essa passagem: “Montag, der 1. Juli 1974. Ein General Pinochet ernennt sich selbst zum obersten Führer der Nation. Die Namen der vier kürzlich ermordeten Chilenen, die gestern in der Zeitung standen [...]” (KM: 360) Até aqui o texto se refere à ditadura chilena e seus crimes. Na sequência, um olhar para o passado: “Fast genau vierzig Jahre früher hat der ‘General Anzeiger’ berichtet, daß vier Kommunisten aus L. vor dem Reichsgericht wegen Zersetzungsbearbeitung verurteilt worden seien.” (KM: 360) Os crimes da ditadura nacional socialista não diferem muito dos da contemporânea no Chile, apesar dos quase 40 anos que separam os dois fatos citados. Se o passado foi um palco da barbárie, o presente não fica atrás. Na sequência relata ainda o assassinato da mãe de Martin Luther King, à época com 70 anos, em uma igreja (KM: 361) – os Estados Unidos nunca são esquecidos em seus ataques dirigidos ao presente.

Passado e presente, como são apresentados no texto, unem-se ainda pelo fato de ambos estarem ameaçados pelo esquecimento coletivo: “Du fütterst dich mit Nachrichten, die vergessen sein werden, wenn diese Seite gedruckt ist.” (KM: 49) As notícias às quais se refere nessa passagem são um terremoto na Nicarágua, o qual deixou cinco mil mortos, e ao fato lido de que a soma da quantidade de bombas lançadas até o momento no Vietnã teria o dobro da potência da bomba de Hiroshima. O passado é esquecido por ser desagradável, por não corresponder à imagem que as nações têm de si no presente – civilizadas, desenvolvidas –, e o presente também é ameaçado pelo esquecimento, por continuar a conter os traços indesejados, por carecer de mudanças profundas e difíceis.

---

⁷² Os episódios do presente citados no texto, relativos ao contexto histórico e político da época, são diversos: astronautas e fatos da conquista espacial, ditadura no Chile, guerra no Vietnã, terremoto na Nicarágua. Contudo, sem dúvida, a maioria dessas notícias tem como centro os EUA, e são sempre negativas, construindo uma imagem do país quase como opositor da RDA, reproduzindo no texto o clima da época, dominado pelos blocos antagonistas na Guerra Fria. Aliás, a imagem da RDA no texto foi muito criticada pelos críticos da obra, os quais afirmam ser a Alemanha Oriental poupada – afirmação que deve ser modalizada, já que por viver em uma ditadura, a crítica deve ser apresentada de forma mais sutil, o que a autora de fato faz.

A narradora procura detalhar precisamente o momento da escrita ao incluir as datas em que determinados trabalhos são realizados, o contexto político dos dias nos quais escrevera, por vezes até a hora em que se sentara à mesa (“dezoito e trinta de um dia frio”, KM: 233) e o processo de escrever: os materiais consultados são sempre mencionados, ajudando o leitor a reconstruir a posição a partir da qual a narradora escreve, não apenas o contexto interno, como também o externo. Mas não somente o presente é detalhado tão precisamente. A busca por fontes e informações precisas é mantida na apresentação do passado: números exatos e dados históricos correspondentes à época da infância de Nelly também são parte do texto. Para integração de diversas lembranças na escrita, a narradora serve-se do que em *Kindheitsmuster* chama de “Erinnerungshilfe” (KM: 15) – listas de nomes, notas, livros, mapas, esboços, fotos, diários, etc. –, materiais de cunho objetivo e subjetivo, os quais deverão auxiliar na difícil tarefa de reconstruir a infância. Várias vezes são narradas visitas à biblioteca em Berlim (KM: 63, 127, 189, 193, 314), para reconstruir o que havia esquecido ou não sabia, bem como o hábito de anotar sonhos e pensamentos, o que se torna um dos componentes da narrativa, sendo que tal hábito reaparece em *Stadt der Engel*, como será analisado posteriormente. Além disso, o uso de diversos gêneros integrados no romance deve ser visto como mais um recurso para a apresentação da experiência pessoal e coletiva. Mas estes documentos, ao conferirem uma autenticidade ao texto, aproximando-o da realidade extra-literária e de uma experiência coletiva, não descartam o filtro individual, necessário para complementar a objetividade e, assim, obter a autenticidade por ela almejada, que é subjetiva. Os documentos não são suficientes, não substituem o filtro do narrador: “Wäre es anders, träfe zu, was manche behaupten: Daß die Dokumente nicht zu übertreffen sind und den Erzähler überflüssig machen.” (KM: 95)

Ainda outro exemplo que esclarece muito sobre a estrutura do texto no que se refere à busca de dados precisos, em relação ao presente e passado, como complemento ao aspecto subjetivo, pode ser visto na seguinte passagem: “Die NSDAP hat 1,5 Millionen Mitglieder. Das KZ Dachau, dessen Gründung am 21. März 1933 ordnungsgemäß im ‘General-Anzeiger’ bekanntgegeben wird, besitzt nur ein Fassungsvermögen von 5.000” (KM: 56). O jornal *General-Anzeiger* é frequentemente citado como fonte de informações sobre a época, por ser o jornal lido pelos pais da personagem. Supõe então que o que ali fora publicado tinha grandes chances de ter sido de conhecimento da família. Logo após a apresentação dessas informações objetivas, é narrado que Bruno e Charlotte, os pais de Nelly, haviam ido a um concerto em Hamburgo e tomavam tranquilamente café. Neste mesmo dia a publicação do

jornal apresentava os dados citados sobre o campo de Dachau, de modo que a narradora questiona se os números, certamente lidos no jornal, teriam sido tema da conversa durante esse café. Esse movimento é perceptível ao longo de todo o livro: uma mistura de acontecimentos pessoais e da História mundial, do privado e do político, subjetivo e objetivo.

Em sua visão, a prosa ideal deve trazer de fato o indivíduo para o centro, mas sem abrir mão do político e social – os quais, aliás, estão sempre implicados em qualquer ação individual. Presente e passado são postos lado a lado, objetivo e subjetivo: é narrado sobre a agitação (bandeiras, música, canto) devido à passagem do desfile da SS e SA na cidade da infância, mas o que ocupa a narradora é a pergunta: “Was man da gedacht und gefühlt haben mag, ohne selbst davon wissen zu wollen: Dies wäre es was du gerne wüßest” (KM: 73). Ela confessa que “gerade diese Art von Tatsachen, die keine Zeitung berichtet und keine Statistik erfaßt hat, sind es, die dich heute interessieren können”. (KM: 73) Ou seja, o pessoal, não o que é encontrável nos livros de História, é sua preocupação: fatos apresentados aridamente não provocam mudança alguma no indivíduo.

O recurso da utilização de dados concretos sobre o passado naturalmente não são lembranças autênticas da criança, mas resultado da pesquisa da narradora, como é esclarecido no texto: mesmo sobre algumas manchetes de jornais mencionadas ao longo do relato, as quais pertenceriam a jornais lidos durante a viagem à Polônia, é esclarecido que elas não são lembradas espontaneamente, mas compiladas posteriormente, em suas visitas à biblioteca – “später in Potsdamer Landesbibliothek aus dem Blatt herausgeschrieben wurden” (KM: 357). Ela não se esquivava dos dados concretos sobre a época, mesmo que estes não tenham sido parte do conhecimento da criança, a adulta não pode ignorá-los – também não se esquivava de apresentar suas fontes, de dar uma dimensão do alcance de sua memória e dos esquecimentos.

Além de apresentar fontes, que tornam o texto bastante verossímil, a narradora tenta sempre separar o certo do incerto. Ao comentar frase pertencente a sua memória autobiográfica, pois acompanhada de um desconforto, de uma emoção verdadeira, ainda que não saiba dizer como sabe o que sabe, ou seja, como sabia ser para Nelly insuportável a ideia de que um dia ela não esteve no mundo, confessa: “Dieser Satz, der als ‘wahr’ gelten kann, muß unter eine Menge halbwarer oder erfundener Sätze vermischt werden, welche ihrerseits, mehr noch als die ‘wahren’, wie bare Münzen klingen müssen” (KM: 96). O verdadeiro soa como inventado e vice-versa: se por um lado isso pode confundir o leitor, por outro contribui para o objetivo de criar um texto que permita ao público uma relação ativa com o lido, o leitor tem de estar sempre alerta, questionando, reconstruindo os significados que não lhe são dados

prontos, assim como o *ich* faz com o *du* e o *sie*. Não apenas episódios pessoais dos mais diversos momentos são colocados lado a lado, mas episódios da História mundial, acontecimentos políticos, episódios envolvendo terceiros, verbetes de dicionários e léxicos, trechos de documentários, descrições de pinturas, manchetes de jornal, trechos de livros: todos os gêneros e momentos, lembranças e esquecimentos são mobilizados na rede que dá forma a essa narrativa, cabendo ao leitor reconstruir os nexos, fazer as associações. O defeito visto por Reich-Ranicki nesse tipo de estruturação é, na verdade, uma busca consciente por uma nova forma de narrar experiências de forma complexa. Para tal, a memória, tema de predileção da autora, será um dos *topos* em torno do qual a narrativa se estrutura: ao longo do texto espalham-se tentativas de apresentar seu funcionamento, como fatos são armazenados no cérebro, o que implica em falar sobre como fatos são esquecidos e a memória é falha.

O trabalho realizado pela narradora para entender como a memória funciona, e assim ganhar credibilidade e compreensão – de si mesma e do público – para suas próprias lacunas, é enorme: diante da incapacidade do *du*, com o qual dialoga constantemente e a quem analisa, ter acesso ao *sie*, o *ich* tenta então reconstruir a ponte entre os três tempos e pessoas com todos os recursos disponíveis. Diante do desafio constituído pela memória e seu funcionamento, recorre a análises profundas e inquiridoras de si mesma, à observação contínua de si e dos seus – confronta suas memórias com as do irmão Lutz, por exemplo, compara-se com a filha Lenka. Recorre ainda, e em abundância, a fontes científicas, cita trechos de livros, léxicos, transmissões televisivas e radiofônicas sobre o tema, por vezes ligando isso diretamente a si, por vezes apenas mencionando a informação, que se acumula às outras na leitura e constituem a teia narrativa.

Os exemplos de busca por entender o funcionamento da memória são inúmeros. O léxico é citado: “Gedächtnis: Funktion des Gehirns, ‘die das aufnehmende Einprägen, verarbeitende Behalten und sinngemäß Reproduzieren früherer Eindrücke und Erfahrungen gewährleistet’ (Meyers Neues Lexikon, 1962)” (KM: 49s.), a etimologia da palavra é buscada: antes de 1350 “gedaechtnis” nada mais significava que “pensar” (KM: 51), explica o funcionamento dos processos químicos por traz da memória (KM: 65), a qual não existe sem proteínas (KM: 195), fala de um programa de televisão sobre a memória, apresentado no canal 8, no qual um especialista afirma serem ideias gerais, as primeiras a serem esquecidas, depois sentimentos e simpatias, e por último ações (KM: 346) – o que de certa forma comenta o apresentado: pode descrever algumas ações de Nelly, mas não tem acesso a seus sentimentos, pensamentos, não pode relacionar-se de modo subjetivo com as lembranças.

Numa das primeiras tentativas de compreensão da memória, afirma tratar-se de uma capacidade, não de um órgão. Uma capacidade cujo pressuposto é o uso, o treino: “Ein ungeübtes Gedächtnis geht verloren, ist nicht mehr vorhanden, löst sich in nichts auf, eine alarmierende Vorstellung. Zu entwickeln wäre also die Fähigkeit des Bewahrens, des Sich-Erinnerns. Vor deinem inneren Auge erscheinen Geisterarme, die in einem trüben Nebel herumtasten, zufällig.” (KM: 18) Memória como prática, como função que, mesmo admitindo em outros pontos não ser algo voluntário, pode ser treinada ativamente. A ideia de uma memória não treinada, perdida, é “alarmante”. Fala dessas aparições fantasmagóricas, esses braços de espíritos a tatear sem direção na neblina. Poder-se-ia observar aqui, levando em consideração o que vem sendo apresentado ao longo do livro, o tratamento de temas tabus da trajetória individual e social, uma repreensão a seus contemporâneos, cujo esquecimento os torna fantasmas sem consistência, sem direção ou autonomia, e a lição de que é preciso lembrar-se, é preciso agir de forma ativa contra o esquecimento. A ciência confirma que falar de uma vivência é um fator importante para que ela seja lembrada, incorporada à memória. Por exemplo, na infância, a verbalização do vivido em uma conversa é importante para estruturá-lo na memória e a frequência com que se fala de um evento, logo, com que este é ativado no cérebro, liga-se diretamente à sua conservação na memória (cf. POHL 2007: 74). Lembrar-se ou esquecer-se podem ser, assim como crê a narradora, até certo ponto atos conscientes.

O que é ativado pela memória, contudo, nem sempre aparece de forma verossímil para quem narra e para aqueles que ouvem sua versão dos fatos, como pode ser exemplificado por meio de dois episódios: o dizer “eu” pela primeira vez e o ter visto a sinagoga em chamas na noite dos cristais. A busca por lembranças autênticas é um esforço constante da narradora, a qual tenta distinguir, apesar do recurso a léxicos, senão os diversos tipos de estruturação da memória como elencados em textos científicos, ao menos o que seria uma lembrança considerada por ela “autêntica”, daquilo ouvido de segunda mão ou pesquisado pela narradora. Quando escreve sobre o episódio em que Nelly fala “eu” pela primeira vez, conta:

Du aber hast eine wenn auch abgegriffene Original-Erinnerung zu bieten, denn es ist mehr als unwahrscheinlich, daß ein Außenstehender dem Kind zugesehen und ihm später berichtet haben soll, wie es da vor seines Vaters Landentür saß und in Gedanken das neue Wort ausprobierte, ICH ICH ICH ICH ICH, jedesmal mit einem lustvollen Schrecken, von dem es niemandem sprechen durfte. (KM:12)

Curioso: um texto no qual o *ich* está praticamente ausente iniciar-se com esse episódio – e em vários esboços era essa cena que abria o texto, segundo a narradora (KM: 11)

e como se pode ver ao consultar os manuscritos da autora na Akademie der Künste⁷³. Com o conceito “Original-Erinnerung” designa as lembranças que o sujeito conserva, as quais não foram transmitidas por terceiros. Por isso é categoricamente excluída a possibilidade de se apresentar fisicamente, de descrever a aparência exterior da criança, podendo fazer isso apenas com suas bonecas sem personalidade: “Das Kind selbst aber, das nun zu erscheinen hätte? Kein Bild. Hier würde die Fälschung beginnen [...]. Du müßtest es aus einem Foto ausschneiden und das Erinnerungsbild einkleben, das dadurch verdorben wäre”. (KM: 11)

A tentativa de apresentar ao leitor, na maioria dos casos, apenas lembranças originais é mantida ao longo do texto, e quando essa intenção mostra-se impossível de ser realizada, o leitor é alertado explicitamente: a fonte de onde a informação fora obtida é citada, ou a narradora esclarece não estar segura da autenticidade do afirmado. Quando, por exemplo, é narrado o batizado de um dos primos de Nelly, acrescenta não saber se ela havia tomado parte na festa ou se narrava o que havia ouvido da família: “Ob sie aber wirklich zu ihres Veters Manfred Tauffeier zugelassen war, bleibt ungewiß, denn die zahlreichen Bruchstücke verschiedener Familienfeiern, die das Gedächtnis bewahrt, lassen sich nur in seltenen Fällen einem bestimmten Anlaß zuordnen” (KM: 100)⁷⁴. A narradora aceita e admite ser a memória falha e apresenta ao leitor, quando inevitável, dados incertos, não comprováveis, como é o caso do exemplo citado, o qual, após várias considerações que oscilam entre o sim, ela esteve no batizado, e o não, isso seria impossível, ficará sem resposta. Naturalmente para outros fatos mais relevantes, as falhas de memória são de fato admitidas antes com pesar que com a serenidade do episódio do batismo. Em outros pontos admite que narra não o que Nelly pensara e sentira, mas o que acredita que ela teria sentido e pensado – “jedenfalls glaubtest du, das habe sie damals gedacht oder gefühlt” (KM:172) – e aqui fica ainda mais clara a distância crítica do *ich* em relação ao *du*: é muito mais fácil dizer “você fez”, que “eu fiz”, o “você” seria responsável por possíveis falsificações e esquecimentos de conteúdos reprimidos no relato, não o “eu”.

---

⁷³ A pasta 552, chamada de “[Kindheitsmuster] Anfänge v. Kindheitsmuster” contém cinquenta e nove folhas nas quais o pesquisador encontra versões para o início do texto, datadas do período entre 11 de setembro de 1969 e 27 de maio de 1975. Uma delas, sem data, inicia-se com o “ihr”, segunda pessoa do plural, aparentemente dirigida as filhas da narradora, “Ihr, die eure Großmutter kennt, würdet es nicht glauben, daß sie uns im Stich lassen konnte” (AK: P.552, Sub. o.D.1), referindo-se ao episódio de como a mãe preferira ficar em casa esperando o possível retorno do pai, enquanto os dois filhos fugiram com o restante da família (KM: 38s.). Algumas versões, como uma de 11 de setembro de 1969, começam em primeira pessoa, mas as versões a partir de 1971 estão em sua maioria na terceira pessoa. Na pasta 552 se encontram 31 versões de começos para o texto.

⁷⁴ No próximo capítulo, no qual os textos da autora são vistos em relação à autoficção, volta-se a esse episódio, à narração do batismo e à possibilidade de tentar depreender a fonte a servir de base para o relato, por meio de elementos textuais, os quais apontam tratar-se não de uma lembrança original, mas construída por meio do ouvido dos adultos.

Ainda sobre o episódio de dizer “eu” pela primeira vez, são pertinentes algumas observações sobre o uso que faz do que chama de “lembranças originais” e para tal comparar com o que se compreende atualmente sobre a memória. As citações extraídas do discurso científico sobre o tema, como afirmado, são constantes e a narradora não procura oferecer em seu texto uma versão alternativa ao que diz a ciência, parece aceitar a versão oficial do funcionamento da memória. Para essas lembranças chamadas por ela de “originais”, pode-se pensar no conceito do psicólogo social Harald Welzer de “autobiographisches Gedächtnis”, a memória autobiográfica (WELZER 2002: 92s.), responsável por fazer de nós o que somos, a qual nos possibilita uma relação reflexiva e consciente com a experiência, e a qual se forma na relação social e cultural com a própria trajetória. Parafraseando Welzer, Bittner afirma que “[...] unser persönliches Erinnern bewegt sich in einem sozialem Feld von Meinungen und Interessen, auch als ‘wissenschaftlich begründet’ geltenden Meinung, die unsere Art, uns zu erinnern, modifizieren” (BITTNER 2006: 9), o que explica de certa forma o espanto da própria narradora ao apresentar o dizer “eu” pela primeira vez como experiência autêntica, pois trata-se de algo que em nossa cultura normalmente não é lembrado. Nosso meio social não coloca o dizer “eu” na lista das “primeiras vezes” das quais nos lembramos e nos primeiros anos de vida ainda não há, além disso, uma capacidade de hierarquização da experiência, de modo que crianças lembrem-se de rotinas, não conferindo importância a episódios específicos e especiais, como o fazem adultos (cf. WELZER 2008: 94). A memória autobiográfica, a qual tenta organizar as experiências, revesti-las de significado, hierarquizá-las, só chega a seu ponto de amadurecimento na adolescência (WELZER 2008: 92). A memória autobiográfica é a responsável por relacionarmos nossas vivências no tempo, o passado com o futuro e o presente, ao passo que crianças possuem inicialmente uma memória indiferenciada, capaz de apreender apenas rotinas, depois desenvolvem uma memória episódica, a qual retém determinados eventos, mas ainda não os integra à personalidade, não são hierarquizados e ressignificados no “eu”.

As crianças, mesmo que por vezes pareçam ter uma memória detalhada de alguns episódios em fases iniciais da infância, o têm devido ao que ouviram dos adultos: é conhecido o gosto de crianças por ouvir repetidas vezes uma mesma história, como saboreiam a previsibilidade e segurança dos detalhes repetidos sempre na mesma sequência por quem conta, de modo que algumas lembranças muito vivas na mente do adulto, advindas da primeira infância, têm relação antes com o ouvir o mesmo fato contado diversas vezes que com a memória autobiográfica a revestir de significado o episódio e integrá-lo na trajetória

peçoal. Segundo o autor: “Das autobiographische Gedächtnis erlaubt nicht nur, Erinnerungen als *unsere* Erinnerungen zu markieren, es bildet auch die temporale Feedbackmatrix unseres Selbst, mit der wir ermessen können, wo und wie wir uns verändert haben und wo und wie wir uns gleichgeblieben sind”. (WELZER 2002: 119) A narradora interessa-se em seu texto especialmente por essas lembranças autobiográficas, que são claramente lembranças “nossas”, preservadas na relação autêntica e subjetiva do eu com sua matéria, descartando sempre que possível ou sinalizando de forma explícita ao leitor o que poderia ser a interpolação de um terceiro, a história ouvida da mãe ou de algum outro parente e não sua propriamente.

A importância dada às lembranças autênticas, “Original-Erinnerungen”, em detrimento daquelas ouvidas no relato de outros – ainda que ambas possam fazer parte da memória autobiográfica de um indivíduo – deve-se ao fato de que para uma lembrança ser conservada, uma série de fatores entram em jogo, como por exemplo, a carga emocional atribuída ao episódio, a importância dada a ele, o fato de ele ter sido objeto de conversas, ter sido diversas vezes reativado na memória do indivíduo, ou não. A lembrança dita “original” pela narradora preencheria todos esses requisitos e assim acarretaria a legitimação do narrado e da postura da narradora em relação ao fato, o qual é lembrado de primeira mão pois fora importante o suficiente, pois a afetara emocionalmente. Essas lembranças são tidas de primeira mão, e não construções a posteriori advindas de relatos ouvidos por terceiros, os quais vão se condensando na memória e assumem a aparência de lembranças, quando não o são.

Poder apresentar o episódio de quem diz “eu” pela primeira vez como uma “Originalerinnerung” (KM: 12) é atestar a importância dessa vivência – e poder dizer “eu” tem uma carga muito simbólica no relato, é o objetivo em torno do qual a trama se estrutura. “Kein fremder Zeuge, der so viele unserer Erinnerungen an die frühe Kindheit, die wir für echt halten, in Wirklichkeit überliefert hat. Die Szene ist legitimiert.” (KM: 12), como reforça a narradora sobre o evento, o dizer “eu” e assim tornar-se um sujeito. A lembrança aparece para a narradora como autêntica, por mais que lhe seja dito tratar-se de algo improvável de ser lembrado, “(Aber das kannst du nicht erinnern, du warst keine drei Jahre alt und hocktest noch im Kinderstühlchen)” (KM: 50), como comenta, entre parênteses.

Tem-se ainda, como *Originalerinnerung*, a lembrança sobre a noite dos cristais, da qual não sabe ao certo dizer como a criança soubera do ocorrido e chegara até o local da sinagoga em chamas, sabendo apenas que se trata definitivamente de uma lembrança autêntica, “ein inneres Bild, dessen Authentizität unleugbar ist” (KM: 211), o que dá mais veracidade e importância ao narrado. Mostra que, apesar da ignorância da criança em relação

ao que via, não havia indiferença. Mais que uma lembrança de fatos, há uma lembrança de sensações e sentimentos. Entre essas lembranças originais e autênticas, inclui-se aquilo que sentira, pensara. A sensação perdida que não pode ser recuperada, a emoção e afeto ligados a um episódio não podem ter sido transmitidos a ela por terceiros, como diversos episódios para os quais não tem uma lembrança propriamente, mas uma imagem mental, ainda que muito detalhada e precisa, construída a partir de outros relatos – como é o caso do episódio do soldado da SA a entrar na loja da família Jordan, em 1933, e reclamar pelo fato de o pai da narradora continuar vendendo mercadorias normalmente, inclusive a crédito, a comunistas, evento que a narradora sabe não tratar-se de uma lembrança original, mas ouvida por Nelly pela primeira vez quando tinha dezoito anos (KM: 57). O aspecto emocional de uma lembrança é decisivo para que ela entre na memória autobiográfica, a vergonha diante daquilo que se esquece relaciona-se, dependendo do caso, a uma admissão implícita da ausência de ligação emocional com o narrado.

Outro episódio que merece destaque ocorrera em 1933, quando os pais entram no quarto da criança para comunicar-lhe que Bruno Jordan entrara para o partido nacional-socialista. O fato de esse episódio ser narrado no texto representa um problema técnico para a narradora: “Was jetzt und hier ansteht, ist ein technisches Problem”, pois para o que será narrado não há provas, “es gibt weder Fotos noch Gedächtnisbilder” (KM: 53), logo, não poderia lembrar-se tão vividamente da voz alegre dos pais ao comunicarem a notícia, ou do boné azul que Bruno usava na ocasião. Como comentário a anteceder esse relato, afirma: “(Man unterscheidet folgende Gedächtnisarten: mechanisches, Gestalt- und logisches, verbales, materiales, Handlungsgedächtnis. Heftig vermißt wird die Gattung: moralisches Gedächtnis.” (KM: 53)

Em *Kindheitsmuster* há a apresentação de diversas definições de memória, mas o que mais lhe interessa é um tipo que não é objeto de estudos científicos, a memória moral, justamente a que seus contemporâneos precisam reprimir: esquecer nunca fora tão necessário para assim poderem continuar a viver normalmente. A memória moral, a qual tenta reconstruir em seu relato, é responsável pela narração da felicidade da família com a entrada de Bruno Jordan no partido e a vergonha daí decorrente, pois as consequências estavam fora do alcance dos envolvidos, restando apenas a satisfação por agora ser mais um no grupo. Se a memória moral baseia-se em fatos e lembranças autênticas, é difícil dizer. No caso do episódio analisado, a admissão de não se tratar de uma lembrança autêntica, mas de uma lembrança construída, aponta para um fato afirmado por Welzer: a de que a memória

autobiográfica nem sempre se constrói pela memória de episódios reais, mas também pela cultura na qual se insere o indivíduo. Uma lembrança, ainda que se torne parte do indivíduo, pode ser uma lembrança construída, seja a partir de relatos de outros, a partir de outras experiências condensadas em uma nova, ou ainda de modelos culturais: “Das autobiographische Gedächtnis bildet sich somit nach Welzer im sozialen und kulturhistorischen Austausch und unter Beeinflussungsprozessen heran, die größtenteils unbewusst ablaufen.”, como afirma Bittner (BITTNER 2006: 10). Assim sendo, a lembrança da felicidade por pertencer ao grupo pode ser autêntica, mas a imagem relatada no texto pode estar relacionada antes a uma experiência cultural, talvez mesmo à memória coletiva da sociedade em que vivia, indicando uma imagem padrão, esperada no contexto, bem como o boné azul enquanto vestimenta padrão, presente em diversas imagens. A memória autobiográfica se alimenta da coletiva, a memória afetiva autêntica se liga a uma não-autêntica, fruto da construção coletiva.

Há outra passagem elucidativa sobre como a narradora tenta apresentar lembranças e seu relacionamento com a escrita em seu relato:

In dieser Nacht erst – gegen Morgen, als der Kuckuck im Wäldchen am Kanal zu rufen anfang – wurde dir klar, daß du die Erinnerung, dieses Betrugssystem, zu fürchten, daß du, indem du sie scheinbar vorzeigst, in Wirklichkeit gegen sie anzugehen hast. Die Nachrichtensperre ist noch nicht aufgehoben. Was Zensur passiert, sind Präparate, Einschlüsse, Fossilien mit einem furchtbaren Mangel an Eigentümlichkeit. Fertigteile, deren Herstellungsprozeß – an dem du, wie du nicht leugnen wirst, beteiligt bist – zur Sprache gebracht werden muß. (KM: 202)

Em consonância com sua busca por autenticidade, informa o leitor até do momento exato no qual a ideia lhe ocorre – de madrugada, quando o cuco cantava. O mais importante aqui é a confissão de a memória ser um sistema de enganação, de que o próprio indivíduo participa, ao colocar a memória sob o efeito da censura, da produção de partes prontas – *Fertigteile*, termo utilizado também no ensaio que explica a poética *subjektive Authentizität* –, fósseis, memórias “empalhadas”, sem vida e imutáveis. À escrita cabe a tarefa de trazer o processo de produção desses fósseis e partes prontas, desses medalhões, à tona, e tornando-os consciente, combatê-los em favor da construção de novos significados, de uma relação produtiva com o passado.

A inconfiabilidade da memória, um *topos* da escrita autobiográfica, é constantemente tematizado em *Kindheitsmuster*. A narradora constata, perplexa, que ela se recorda da posição dos móveis na casa dos pais, mas de modo constrangedor – “auf unglaubliche Weise, man muss sagen, peinliche Weise” (KM: 302) – não se lembra de nomes, rostos e episódios ligados ao

nacional-socialismo⁷⁵, do nome dos militares com os quais convivera (KM: 403). A narradora descreve e vale-se não apenas do problema comum da memória, “dessen Auftrag lautet: Vergessen! Verfälschen!” (KM: 14), mas também tenta ir conscientemente contra medidas psicológicas de autoproteção e assim conhecer-se. O livro, aliás, é aberto e encerrado por esse imperativo, sem que com isso as dificuldades sejam esquecidas: “Jetzt, obwohl es unmöglich ist, will er es kennenlernen” (KM: 14), como confessa no início do romance, apesar da impossibilidade, a adulta quer conhecer a criança que calara e afastara de si. Nos últimos parágrafos do livro, admite: “Hat das Gedächtnis seine Schuldigkeit getan? Oder hat es sich dazu hergegeben, durch Irreführung zu beweisen, daß es unmöglich ist, der Todsünde dieser Zeit zu entgehen, die da heißt: sich nicht kennenlernen wollen?” (KM: 530) O pessimismo, pois trata-se de um problema coletivo, o pecado capital de uma época – fala ainda para seu tempo em “Im Zeitalter ununiversalen Erinnerungsverlustes” (KM: 202) –, não impede o grande esforço de ocupar-se com isso ao longo de centenas de páginas e tentar reconhecer e estruturar tão preciso quanto possível as camadas da memória e como ela funciona.

Ao lado dos recursos apresentados que visam assegurar a veracidade do relato, há outros muitos que vão na direção contrária, como quando afirma, ao apresentar Nelly pela primeira vez ao leitor: “Es bewegt sich, geht, liegt, sitzt, ißt, schläft, trinkt. Es kann lachen und weinen, Sandkuten bauen, Märchen anhören, mit Puppen spielen, sich fürchten, glücklich sein, Mama und Papa sagen, lieben und hassen und zum lieben Gott beten. Und das alles täuschend echt.” (KM: 14) Todas ações rotineiras esperáveis de qualquer criança, não são difíceis de serem “criadas” mentalmente e repetidas a exaustão como se fossem memórias verdadeiras, tudo “enganosamente” real. Mas não é. E a narradora tem de admitir que a criança lhe é inalcançável: “Nicht nur trennen dich von ihm vierzig Jahre; nicht nur behindert dich die Unzuverlässigkeit deines Gedächtnis, das nach dem Inselprinzip arbeitet und dessen Auftrag lautet: Vegessen! Verfälschen! Das Kind ist ja von dir verlassen worden.” (KM: 14)

A narradora se omite em preencher algumas lacunas da memória. Impasse, ou “technisches Problem”: há uma lacuna entre duas cenas da família Jordan, que não pode ser preenchida, seja pela memória, seja por fotos, de modo que sem transição, “ohne Übergang”, troca-se a cena do jantar em família por uma tarde de outono em 1933 (KM: 53), ou ainda o episódio em que o pai de Nelly e um colega deste falam sobre presos enforcados na Polônia, justamente quando o pai da personagem não estava mais no fronte. Bruno, pálido, dirige-se

---

⁷⁵ “Die Rücken der Kolonne. Das Straßenpflaster. Die Häuserfronten. Aber kein einziges Gesicht. Das Gedächtnis versagt auf unglaubliche, man muß sagen, peinliche Weise. Auch kein Name mehr, weder von Vorgesetzten noch von Untergebenen.” (KM: 302)

então à cozinha para contar o ouvido ao telefone à esposa: “Von hier ab verschlägt die Sprache. Es wird nicht erinnert und soll nicht erfunden werden, in welchem Worten, auf Grund welcher Fragen Bruno Jordan seiner Frau den Inhalt des Gesprächs mit Leo Siegmann mitteilt.” (KM: 236) Continua com “Der Inhalt war”, passando direto ao conteúdo da conversa, esquivando-se de transmitir o diálogo de forma direta, a fim de não comprometer os envolvidos, não correr o risco de inventar, valendo-se do discurso indireto. O conteúdo era, além do relato dos enforcamentos, o comentário do colega sobre o ocorrido: “Schade, daß du nicht dabei warst.” (KM: 236)

O resultado obtido ao tematizar e apresentar do modo mais honesto possível as dificuldades e lacunas impreenchíveis desse confronto com a memória é uma apresentação feita de modo aberto e sincero ao leitor. A aporia não é negada, mas aceita produtivamente e até mesmo apresentada de modo provocativo, por exemplo, ao confessar sobre a participação de Nelly na BdM (Bund Deutscher Mädel), uma organização nazista para garotas, que “Gerade jetzt, da Aufrichtigkeit sich lohnen würde, [...] stößt du auf eine neue Art Erinnerungsverlust” (KM: 286), fato, que como ela esclarece, nada teria a ver com as lacunas de memória normais em relação à infância, comum a todos, mas antes de fato com a perda surpreendente da memória, implicitamente ligada à vergonha. Algumas linhas adiante ela continua: “Adolf Eichmann, liest du, habe ein außerordentlich schlechtes Gedächtnis gehabt.” (KM: 286) O confronto consigo mesma é apresentado de modo impiedoso, a comparação com Eichmann é injusta, como se o esquecimento de ambos, motivado pela falta de ligação emocional com os fatos, fosse semelhante. “Niemals haben Menschen so vieles vergessen sollen, um funktionstüchtig zu bleiben, wie die, mit denen wir leben.” (KM), a conclusão é uma denúncia. Há ainda inúmeras passagens em que admite não poder se lembrar ou se mostrar surpresa em como pudera esquecer (KM: 49, 110, 171, 286, 302, 303, 335, 403). O esquecimento é visto de forma objetiva, como um processo mental humano rotineiro, explicável cientificamente, mas também com desconfiança, como subjetivo, ao qual teríamos certa influência, por trás do qual procura razões.

Desse modo, a integridade da narradora é garantida: pela confissão das lacunas na memória, obtém maior credibilidade ao que alega ser lembrado sem lacunas, possibilita uma escrita autêntica, a responsabilidade é transmitida ao sujeito individual, não é negada. Quem viveu nessa época, não importa se em L. ou em G., tem alguma culpa, está ligado de algum modo à barbárie e por mais doloroso que seja, vê-se de alguma forma sempre ligado aos crimes dessa época: “Weil es unerträglich ist, bei dem Wort ‘Auschwitz’ das kleine Wort

‘ich’ mitzudenken zu müssen: ‘Ich’ im Konjunktiv Imperfekt: Ich hätte. Ich könnte. Ich würde. Getan haben. Gehorcht haben”. (KM: 303) Insuportável, mas necessário. Se a narradora, uma criança, na época, vê-se na obrigação de fazê-lo, o que não dizer da geração anterior à sua, justamente a qual se esquivava da tarefa.

2.2.3. A mosca presa no âmbar

Em *Lesen und Schreiben* fora falado dos medalhões que conservam apenas a superfície da memória, tornando-a imutável. Justamente esse tipo de memória cristalizada e passiva, que impede ao indivíduo um confronto produtivo com o próprio passado, é o que a autora procura evitar. Vejamos a seguinte passagem:

Nellys äußeres Gedächtnis bewahrte die Szene auf, wie der Bernstein Fliegen aufbewahrt: tot. Ihr inneres Gedächtnis, dessen Sache ist, die Urteile zu überliefern, die man aus Vorkommnissen zieht, konnte sich keine Bewegung mehr leisten. Es blieb stumm. Nichts als mechanische Aufzeichnung. (KM:363s.)

Por vezes há o esquecimento, por vezes o episódio até é conservado, mas como medalhão, ou como uma mosca no âmbar: o exterior é intacto, mas morto, o significado é perdido, restam apenas os fósseis, o animal empalhado, partes prontas sem nexo com o todo (KM: 202). A narradora e o leitor empreendem então juntos tentativas de resgatar o julgamento crítico, a relação afetiva com os fatos – será ainda afirmado que o conhecimento frio e objetivo dos livros e estatísticas não interessa, o que interessa é saber o que ocorre no íntimo das pessoas, “Statistiken wären in jedem Fall für deine Zwecke zu grob” (KM: 76), ou ainda que “Dokumente scheinen es doch nicht zu sein, an denen es uns fehlt oder an denen es jenen damals Lebenden [...] gefehlt haben mag” (KM: 227) e “Die Beschreibung der Vergangenheit [...] in objektivem Stil wird nicht gelingen.” (KM: 215) Há críticas aos livros de História usados no colégio da filha Lenka, por promoverem um conhecimento estéril da Segunda Guerra, mas não uma ligação afetiva com esta: o conhecimento frio, abstrato é matéria na escola, mas não a experiência, a compaixão, o sofrimento das vítimas. Ao admitir constantemente as falhas da memória, seus mecanismos de falsificação e esquecimento, os quais são medidas psicológicas de proteção e sobrevivência, tenta ir justamente contra tais medidas: não adianta apenas recordar os fatos, precisa haver um julgamento; e resgatar o julgamento da criança, ainda que doloroso, implica em ver o tema de forma produtiva, reunir as pessoas gramaticais separadas pelo tempo e por suas crenças e percepções é possível por meio de um esforço de escrita que busca desnudar-se e recuperar os nexos, mostrar como nos tornamos o que somos, aceitando a dor e a vergonha implicadas.

Críticas a essa tendência inevitável de recordar os fatos sem julgamento, sem ligar a eles uma memória afetiva ou moral, espalham-se pelo livro e são vistas mesmo em exemplos aparentemente não-problemáticos, como quando narra uma viagem feita ao Ostsee com alguns familiares: “Alles andere höflichkeitshalber eingeräumt: Ja, die schöne Sandburg. Das gute Essen, ja, die schöne gesunde reine Luft. Aber Erinnerungen wurden das nie. Dagegen ist nichts zu machen.” (KM: 193) Assim como a mosca no âmbar, as lembranças desse evento são imagens convencionais, as quais poderiam estar ligadas a qualquer outra viagem, pois correspondem ao que se espera de uma viagem à costa: ar puro, boa comida, castelos de areia. Isso não significa que essas imagens mecânicas sejam de fato lembranças, “Erinnerungen”, palavra que aqui parece referir-se a algo mais complexo que o lembrar-se mecanicamente, mas que implica no filtro subjetivo a transformar essas imagens em experiências genuínas, com as quais o indivíduo é capaz de relacionar-se. Se isso mostra-se impossível, como revela a frase de resignação ao fim da citação, com eventos simples como uma ida à praia, se mostra ainda mais problemática quando se tratam de lembranças decisivas sobre a época.

Há no livro, inclusive, a queixa pela dor em relação à dor perdida, “der Schmerz über den verlorenen Schmerz” (KM: 359): quando se é capaz de traduzir os sentimentos em palavras, é porque eles já não estão mais lá, não são mais o que eram no início, pode-se nomear a dor, mas não mais senti-la, “Der Schmerz – vielleicht vergißt man ihn jetzt – ist noch zu benennen, zu fühlen nicht mehr. [...] Zwischen Echos leben, zwischen Echos von Echos...” (KM: 359). “Viver entre ecos de ecos”, a imaterialidade da memória é duplicada nessa comparação, descreve cenas da infância às quais não é mais capaz de ligar o sentimento original. É um pouco o que a escrita faz, o que os livros de História que criticara fazem, e tem de admitir, a contragosto, que também o faz, apesar de tentar evitar isso ao máximo, de não fazer da memória uma mosca presa, conservada no âmbar. O processo de ressignificação da experiência por meio da escrita, ou mesmo significação posterior por meio dessa, será a tentativa encontrada para libertar a mosca do âmbar: diversas vezes a narradora admite, compreender algo apenas posteriormente, *nachträglich* (por exemplo, nas páginas 44, 58, 91, 145, 155, 265, 283, 306, 330, 360, 381, 386), ou seja, no momento em que se lembra para escrever. Um exemplo a servir de ponto de partida para o processo é o momento no qual comenta sobre o livro lido por Lenka, *Hiob*, de Joseph Roth. O autor, ao qual Nelly não tivera acesso, morrera em 1939, e sobre ele afirma: “[...] dir fällt nachträglich ein, Buch und Autor, hätten in euer Gespräch gepaßt.” (KM: 265) O nexo entre os temas é estabelecido posteriormente pela narradora-protagonista. A experiência vivida apenas posteriormente vai,

contudo, além de uma percepção simples, de afinidade de temas. Ainda comentando a oportunidade perdida de ter abordado o livro e o relacionando à Nelly, a narradora comenta:

Wie viele endlose Jahre, von ihrem vierzehnten Jahr an gerechnet, hat Nelly noch verlieren müssen, bis ihr der Gedanke zu Herzen ging, ein Schriftsteller deutscher Sprache, Joseph Roth, sei, aus seiner österreichischen Heimat wegen seiner jüdischen Abstammung vertrieben, fünfundvierzigjährig in einem Pariser Armenhospital gestorben. (KM: 265)

A narradora apresenta a si mesma, a criança Nelly, como alguém que mesmo vivendo sob a ditadura nacional socialista – ou justamente por ter aí vivido – não teria realmente a experiência tão importante para o seu século, o holocausto, não no sentido de que ela precisaria ter estado lá para tal, mas pela necessidade de fazer o dado objetivo transformar-se de conhecimento improdutivo em ligação afetiva, experiência produtiva, o que só aconteceu posteriormente. O sentimento perdido só pode ser recuperado anos depois. Almut Finck, ao tratar da escrita autobiográfica na pós-modernidade, procura associar o modo de escrita de Wolf nesse livro com o conceito freudiano de *Nachträglichkeit*. Um parêntese para apresentação do conceito faz-se pertinente, não apenas pelo uso recorrente no texto, embora num sentido comum, do adjetivo *nachträglich*, mas ainda por ter relação direta com o que vem sendo exposto como característica narrativa da prosa almejada pela autora.

O conceito aparece em Freud em diversas obras, especialmente em *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, conhecida também como o caso do homem dos lobos, mas sem que o psicanalista tenha tentado sistematizá-lo em uma teoria. Para o austríaco tratava-se de um conceito ligado a nossa percepção da realidade, nossa necessidade de constantemente ressignificar o vivido, como se vê na seguinte citação, na qual Finck explica o termo:

[...] mit jeder dieser neuen Geschichten entsteht erneut ein Bedürfnis nach Deutung. Verantwortlich dafür ist die “Nachträglichkeit”, das Auftreten jener zeitlichen Struktur, die bedingt, daß die Bedeutung, die ein Moment in der Geschichte hat, weder in der Vergangenheit liegt noch aus der Gegenwart zurückprojiziert wird, sondern da entsteht, wo beide aufeinander treffen, wo Geschichte gemacht wird. (FINCK 1999: 68-69)

Nachträglichkeit acarreta uma nova forma de pensar a experiência e a lembrança: a experiência não é mais algo acabado, mas incompleto, que precisa ser suplementado posteriormente, e a lembrança não é mais rever passivamente imagens do passado, mas lembrar-se é tornar-se consciente do que fora esquecido ou mesmo do que nunca tenha chegado à consciência. É importante ressaltar que isso implica o indivíduo que olha retrospectivamente e com a sabedoria adquirida pode avaliar sua trajetória: trata-se não da projeção do presente no passado, mas do encontro dos dois e do surgimento de experiências até então inéditas. O passado determina o presente e é ressignificado por esse, o fluxo é

contínuo e ambos modificam-se constantemente. A experiência não é possível apenas no momento em que ocorre o fato concretamente, mas é possível por meio da lembrança posterior (“nachträgliche Erinnerung”, FINCK 1999: 72); ressaltando que essa lembrança pode na verdade ser o esquecimento ou o vir à tona pela primeira vez de algo até então inconsciente. O que vem sendo exposto até aqui para a visão de prosa reivindicada pela autora vai nessa linha: obter os meios necessários para tornar o texto um lugar no qual, pelo encontro dos diversos momentos temporais, experiências são possíveis.

Lembrar aparece como um processo reprodutivo e ao mesmo tempo produtivo. Isso faz com que a linearidade seja quebrada, pois os fatos e lembranças não mais seguem-se ordenadamente no tempo, um episódio do passado pode ser posteriormente trazido ao presente e apenas então tornar-se experiência por meio da memória. Isso não vale apenas para a trajetória individual: *Nachträglichkeit* regularia as relações entre passado e presente também no âmbito histórico: no encontro de passado e presente é feita a História. O modo como a narradora encadeia episódios faz com que as relações originais que daí surgem, sejam relações até então inexistentes ou inconscientes, construídas por meio da escrita/lembrança.

Um exemplo disso pode ser observado quando a narradora fala do suicídio de Horst Binder, colega de adolescência de Nelly, o qual matara também os próprios pais. O episódio é descrito da seguinte forma: “[...] da fällt dir auf, daß du Einzelheiten nicht kennst, weil du kein Bedürfnis hattest, sie dir auszumalen. Jetzt, in der Gluthitze des Autos [...] findet vor deinem inneren Auge der Tod der Familie Binder statt.” (KM: 272) Apenas nesse momento, ao narrar o episódio à filha Lenka, dá-se conta de nunca ter tido a necessidade de “experienciar” de fato a morte de Horst – o qual não era apenas um amigo, mas fora uma espécie de primeiro namorado da adolescente – namoro frustrado, pois ao tentar segurar a mão de Horst, este dissera estar interessado apenas em uma relação “espiritual” (*geistig*), sua dedicação única era ao *Führer* e ao partido. As relações com o colega só são definitivamente cortadas, contudo, quando ela o flagra em um porão, apanhando de um superior do partido: a partir desse dia ele passa a ignorá-la. Talvez a vergonha e sentimentos negativos ligados ao alvo dessa paixão adolescente e ao modo como isso acabara a teriam impedido de realmente “viver” essa morte. Tenta então imaginar como foi a cena e o que Nelly sentiu ao saber do ocorrido: “Abscheu? Grauen? Entsetzen? Gewiß nicht. Sehr viel später, mitten in anderen Beschäftigungen, die sie ganz in Anspruch zu nehmen schienen, holten die verpaßten Gefühle sie ein.” (KM: 273) Assim como no caso apresentado do destino dos judeus, exemplificado no de Joseph Roth, aqui também sentimentos perdidos da criança se apoderam da narradora

quase trinta anos depois, sentimentos experienciados apenas posteriormente, *nachträglich*, ao abdicar da linearidade do modelo literário comum de narrar os fatos, em favor do modelo da rede, o qual tenta manter a simultaneidade e implicações dos diversos níveis.

“Es ist der Mensch, der sich erinnert – nicht das Gedächtnis” (KM: 157): por isso nunca é neutro, lógico, objetivo, como pode parecer nos livros. Lembrar, esquecer, narrar, são feitos de um ponto de vista pessoal. Embrenhar-se na selva da falsificação, do esquecimento, e desmascarar-se tanto quanto o possível, questionar-se, trazer o leitor ativamente para o processo de tirar a mosca, a memória, do âmbar e assim estabelecer relações críticas e afetivas entre passado e presente; isso é ainda obtido por meio da colocação de episódios lado a lado, os quais aparentemente pouca relação têm uns com os outros, sendo que por vezes a própria narradora chama a atenção para o encadeamento obtido, denuncia-se, por vezes nada diz, restando o trabalho ao leitor. Alguns trechos são bastante elucidativos: um exemplo do primeiro caso, de quando a narradora chama a atenção para um encadeamento aparentemente arbitrário e inofensivo de episódios, é quando fala de Leo Siegmann, colega do pai, que durante uma visita conta sobre um aluno judeu que tivera em sua classe no Realgymnasium. Leo Siegmann será a pessoa a apresentar à Nelly seu primeiro judeu: “Dies war nun – natürlich ganz gegen Leo Siegmanns Absicht – der erste Jude, den Nelly kennenlernen sollte”. (KM: 178) A conversa entre Leo e o pai não deveria ter sido ouvida pela criança, mandada pela mãe ao quarto. Contudo, a menção foi suficiente para Nelly, a qual passou a ver o jovem judeu em sua mente, sem na verdade nunca tê-lo visto: pálido, rosto pontudo, cabelo escuro, espinhas. A narradora continua seu texto, no seu estilo de associações que se encadeiam, falando então de mendigos (KM: 179), depois de lagartos, aranhas, moscas e sapos, animais que normalmente causam nojo, e de um episódio delicado, no qual a criança, ainda que não consiga significar o visto, vira certamente a cena de um adulto se masturbando na rua e liga a imagem do pênis a uma cobra branca.

A narradora não consegue explicar como esse episódio de um exibicionista se liga em sua mente ao garoto judeu da conversa de Leo Siegmann. Ela surpreende-se, não apenas com os pensamentos de Nelly, mas com os seus próprios, no momento da narrativa: “Heikel bis heute, der Verbindung nachzugehen, die sich damals zwischen den namenlosen Judenjungen, den Nelly durch Leo Siegmann kannte, und der weißen Schlange hergestellt haben muß. Was hat der blasse picklige Junge mit Kröten, Spinnen und Eidechsen zu tun?” (KM:180) “Heikel bis heute”, a gravidade da associação não se perdeu, não é amenizada por Nelly ter sido uma criança. O *du*, para se preservar, prefere dizer que os insetos nojentos e judeus nada tem a ver

um com outro, que as lembranças não se relacionam, seria apenas uma coincidência narrativa, os episódios se encadearam arbitrariamente no texto – “Nichts, möchtest du sagen, nichts haben sie miteinander zu tun. So muß die richtige Antwort lauten [...]” (KM: 180) Contudo, o *ich* questiona, incomoda, coloca o dedo na ferida: mostra como, por mais doloroso que seja, o passado impregna inconscientemente o sujeito, o modo “como nos tornamos o que somos”: o incômodo, a crítica, repousa em uma simples palavra, o verbo *mögen*: o *du* gostaria de dizer que nada têm a ver um com o outro, em sua memória, judeus e animais rastejantes, o *du* sabe qual seria a resposta correta, socialmente aceitável, mas não pode dá-la. Ainda que inconsciente e contra todas as suas crenças atuais, o que foi incutido na criança continua ativo, o que estava inconsciente, perdido entre as diversas camadas da memória, que preferia ter esquecido totalmente, torna-se consciente na escrita.

Em outros pontos o nexo entre os episódios fica exclusivamente por conta do leitor, como no seguinte exemplo: o capítulo 9 do romance inicia-se com uma cena de “anteontem, uma noite de abril de 1973” (KM: 248), na qual a narradora dirige cansada para casa e não consegue desviar o carro de um gato que estava no caminho. Ela faz com que o gato fique entre as rodas do carro, de modo que possa escapar. A narradora-protagonista ouve uma batida leve, para o veículo e vê o gato caído, o qual, contudo, foge quando ela se aproxima. Ela fica bastante perturbada, mas continua a viagem para casa, não conta nada do episódio à família e vai dormir, após tentar ler sem sucesso um texto curto em inglês no qual uma personagem bêbada e desesperada diversas vezes grita: “But I was a nice girl” (KM: 249). A narradora acorda no meio da noite perturbada: “Das unstillbare Weinen. But I was... Alle für immer verlorenen Möglichkeiten versammelten sich in jener Nacht um dich”. (KM: 249) A cena que narra em seguida a essa descrição, sem qualquer transição ou comentário que ligue os dois fatos, é a participação de Nelly na *Hitler Jugend*, participação, como supõe, que não fora forçada, mas antes um desejo da criança “Zum ‘Dienst’ in der Hitler-Jugend muß Nelly sich gedrängt haben” (KM: 249).

O capítulo, o qual concentra-se em algumas mortes relacionadas ao regime – seja por eutanásia ou suicídio – e no modo como Nelly lidou com isso, termina com a narradora assistindo a um documentário sobre dependentes químicos nos EUA, no qual um jovem usuário grita “I need help!” (KM: 276) Ao leitor fica então a questão de como encontrar o nexo entre os episódios apresentados, tão díspares, simplesmente justapostos, sem qualquer explicação da narradora, os quais, contudo, condizente ao estilo associativo adotado ao tentar reproduzir o funcionamento da mente humana, certamente não estão lá fortuitamente.

A culpa quanto ao gato, que não foi partilhada com ninguém, seria de algum modo semelhante à culpa por ter pertencido a *Hitler Jugend*, pelo simples fato de ser uma espécie de culpa, por implicar em vergonha e ser um segredo seu, sendo, contudo, a participação na HJ algo que realmente precisa ser confessado, não o atropelamento do gato, o qual aparentemente pouco sofrera. Em ambos os casos, falar em culpa é inapropriado, pois não se trata de uma culpa real, mas antes de uma vergonha sentida retrospectivamente pela adulta. Nos dois casos, a omissão teria o intuito de autopreservação. A frase “I was a nice girl”, repetida pela personagem e pela narradora que acorda no meio da noite, liga-se ao episódio apresentado imediatamente após isso: a vida de Nelly na instituição nazista. Seu zelo e comprometimento com a instituição eram tais, que não comparecera à saída da mãe do hospital após uma cirurgia, causando mal estar na família. Ao fim do capítulo, novamente em inglês, tem-se um pedido por ajuda, que agora se liga ao choro do início. A dor da culpa, da confissão de algo em relação ao que sentia vergonha, apesar de todas as condições atenuantes, liga passado e presente: de um lado a história do gato atropelado, de outro a da criança na HJ. Para os dois casos, como dito, há argumentos a falarem contra a culpa e vergonha: o gato aparecera de repente, ela estava cansada, o gato não sofrera aparentemente nada, num caso, era uma criança, pertencer a HJ era uma obrigação, lá não fizera nada de realmente ruim, no outro. Confessa uma culpa que realmente não lhe cabe, em nenhum dos casos. Diferentemente de *Stadt der Engel*, no qual a culpa volta a ser um tema central, mas no qual não é espontaneamente assumida, e sim imposta pela sociedade, o que acarreta outra postura em relação ao texto, como se verá posteriormente.

Por meio dos exemplos analisados torna-se claro como o objetivo de Wolf de atingir o realismo desejado na apresentação das relações entre presente e passado e na reconstrução da memória é feito por processos literários que tornam a escrita transparente, de modo que os atos de construção textual como organização, seleção, escolha de conteúdo são abordados e discutidos no próprio texto. Para tal contribuem observações sobre o funcionamento da memória, cuja aporia esquecer-reprimir-alterar não é ignorada, mas antes aceita e utilizada produtivamente: a nova forma de escrita deve possibilitar um trabalho crítico da experiência pessoal ao apresentar o texto não como resultado de um processo, mas como o lugar adequado para o confronto. Além disso, o texto consegue manter a integridade de sua narradora: quando não é possível evitar lacunas na memória, essas são expostas, ela se mostra constantemente consciente de suas limitações, o que não significa o fracasso do projeto, mas a procura por

novas formas de narrar que mantenham no texto as dinâmicas e contradições como próprias da realidade.

A inclusão de diferentes gêneros, documentos e fontes, também contribui para o desejado realismo, mas apenas quando em combinação com a visão pessoal e subjetiva: documentos sozinhos não são suficientes, eles não possibilitam uma experiência real, uma relação subjetiva com os fatos, o que seria necessário para trabalhá-los, para tirar-lhes o caráter de tabu e até mesmo para tocar de algum modo as gerações mais jovens. A realidade não deve ser simplesmente apresentada, ela necessita da interpretação subjetiva que a complete. Não está excluída aqui uma função didática da literatura: não repetir o passado é um dos ensinamentos da obra – “Wer sich seiner Vergangenheit nicht erinnert, ist dazu verdammt, sie zu wiederholen.” (KM: 354) A tarefa do escritor seria então possibilitar à sociedade, por meio de seus textos, as condições para uma relação pessoal com a História. O resultado é um texto, no qual subjetivo e objetivo são postos lado a lado e se completam, de modo que a aparente objetividade quase documentária de algumas passagens é relativizada por meio de inúmeros comentários e reflexões, dados tidos como autênticos, mas não comprováveis.

2.2.4. Bachmann e *Kindheitsmuster*: um capítulo sobre a autenticidade

Anteriormente foi apresentada a admiração de Wolf por Bachmann, na qual projeta o tipo de prosa que almeja para si. Ela é citada em diversos momentos da obra da autora alemã, mas um dos mais importantes é certamente o oitavo capítulo de *Kindheitsmuster*, no qual “autenticidade”, apresentada outrora como uma marca da literatura a partir do pós-guerra, aparece como uma das palavras-chave para construção do texto, de modo que o oitavo capítulo do romance pode ser analisado sob duplo enfoque: a presença de citações extraídas da obra de Ingeborg Bachmann e o modo como Wolf compreende a autenticidade.

O capítulo em questão recebe o título “‘Mit meiner verbrannten Hand...’ Entblößung der Eingeweide: Krieg” e inicia-se com a seguinte epígrafe: “Mit meiner verbrannten Hand schreibe ich von der Natur des Feuers.” (KM: 215), citação retirada do romance de Bachmann *Malina*, de 1971. A frase remete diretamente ao tipo de autenticidade buscada por Wolf, ou seja, uma autenticidade que tem relação com a experiência individual: apenas quem se queimou pode escrever sobre o fogo, quem viveu uma determinada situação, no caso a guerra e como esta fora determinante para o desenvolvimento de uma sociedade, pode escrever com propriedade sobre isso. Wolf pode tentar responder à pergunta de “Wie sind wir so geworden,

wie wir sind”, um dos *leitmotive* do texto, pois ela passou pelo processo, ela viveu sob o regime nacional-socialista, depois a fuga e a criação da RDA. A “mão queimada” indica mais que passar por determinada experiência, indica como o corpo recebe marcas visíveis desse processo, marcas, no caso, simbolizadas pela queimadura, pelas cicatrizes.

Por ser impregnada pela experiência sobre a qual escreve, relacionando-se com ela, pode alcançar a autenticidade. O subtítulo do capítulo “Entblößung der Eingeweide: Krieg”, aponta também para o corpo, não mais a cicatriz externa da mão queimada – externa, ainda que indique algo a deixar também marcas internas –, mas para as entranhas (*Eingeweide*), as quais são trazidas para fora, são expostas. A guerra está presente por todo o capítulo, seja no presente da narradora que escreve – Chile, Vietnã, Oriente Médio –, seja no passado de Nelly – Polônia, Alemanha – e é analisada em seus aspectos mais profundos, suas entranhas são expostas, seu funcionamento e efeitos no cotidiano de uma família e de uma jovem são desnudados.

Malina, de Bachmann é um romance de uma autora a escrever sobre uma autora – de modo semelhante aos textos de Wolf, os quais geralmente apresentam um “eu”, uma narradora-protagonista a escrever o livro que o leitor tem em mãos. A narradora não nomeada, intelectual austríaca de Klagenfurt, mas que mora em Viena, vive entre dois homens, Ivan e Malina, e expõe a relação homem-mulher, e o modo como uma personalidade é destruída progressivamente por meio de relacionamentos interpessoais, os quais reproduzem as leis vigentes na sociedade. Gabriele Wohmann, também escritora, em artigo de 1971, comenta como: “[...] die divergierende Welt Dies [sic] Ich ist allein, bei permanentem Psycho-Hochdruck’ zwischen zwei Immer [sic] ‘gefaßten’, in ihrer Emotionslosigkeit sterilen Männern.”⁷⁶ Ambos os homens presentes no romance são caracterizados por Wohmann em oposição à “Un-Heldin”, como “Kontrastperson, auch ein sogenannter Normaler”. Bachmann vale-se, em seu texto, de um capítulo dedicado à apresentação de sonhos a tematizarem a destruição da protagonista: as imagens simbólicas dos sonhos mostram como se dá a destruição de uma personalidade feminina em um mundo no qual reina o princípio da violência. Em um desses sonhos, a narradora-protagonista desce ao inferno para escrever um livro. A descida ao inferno é descrita como a procura por um livro exigido pelo personagem Ivan, seu amante, o qual quer um livro belo, cheio de alegria, mas que ela não pode escrever, pois só é capaz de escrever sobre o que há nela, sobre sua própria experiência. Segundo Lücke “wie soll sie es [“das schöne Buch”, o “livro belo”] schreiben, da ihr Ivan keine Liebe

---

⁷⁶ WOHMANN, Gabriele. “Nachtwald voller Frage”. In *Der Spiegel*, 29.03.1971. Acesso em 11.08.2014. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43279330.html>>.

schenkt, ihre Liebe zurückweist, degradiert und zum Spiel korrumpiert” (LÜCKE 1993: 86). Assim sendo, sua descida ao inferno, metáfora para sua experiência pessoal, não pode ter como resultado o “livro belo”, mas um livro no qual o próprio inferno será o tema: apenas a mão queimada pode escrever sobre a natureza do fogo, ou ainda, a mão queimada pode escrever apenas sobre a natureza do fogo. Ela consegue escrever o livro quando escreve sobre sua própria experiência.

Em *Kindheitsmuster*, após a epígrafe extraída de *Malina*, segue-se a frase: “Der Hang zur Authentizität nimmt zu.” (KM: 215) Por que a inclinação para a autenticidade aumenta justamente neste capítulo? Talvez por tratar de temas delicados, da presença do nacional-socialismo no seio da família pequeno-burguesa. Como salienta Kurt Bartsch, em *Malina* e em outros textos de seu ciclo de narrativas *Todesarten*, no centro das quais a figura de uma mulher é destruída, Bachmann faz uma ligação da destruição desses indivíduos e sua subjetividade com o fascismo enraizado no íntimo da sociedade, presente nas relações cotidianas, no modo como homens e mulheres tratam o oprimido. Bärbel Lücke salienta ainda como em *Malina* o judeu e o judaísmo, ligados à figura da protagonista, aparecem como símbolos de “Verfolgung, Exilsituation und Ausgrenzung” (LÜCKE 1993: 76), de modo que as citações de Bachmann presentes no capítulo se alinham ao tema deste: a guerra, na época de Nelly, e o fascismo enraizado no cotidiano, no caso da narradora.

A inclinação crescente para a autenticidade ligada à Bachmann fica ainda mais patente quando se tem acesso aos manuscritos de Wolf para o texto de *Kindheitsmuster*. Nesses manuscritos, disponíveis na Akademie der Künste, o oitavo capítulo era aquele no qual Wolf trabalhava justamente em outubro de 1973, mês da morte de Bachmann. A redação da quarta e penúltima versão desse capítulo, na qual as citações da austríaca são incluídas, data de outubro de 1973 – mais especificamente “Mi.03.10.73” (AK: P.560, “8.Kap.”), como pode-se perceber por anotações à margem do manuscrito, indo até o fim de outubro nesse trabalho, já que iniciara o nono capítulo em 2.11.1973 (AK: P.561, “9.Kap.”), enquanto Bachmann falecera no dia 17 de outubro de 1973, devido a complicações resultantes de um incêndio ocorrido entre 26 e 27 de setembro em seu quarto de hotel em Roma. A quinta versão do capítulo data de 20-27 de agosto de 1975 (cf. AK: P. 578) e corresponde à publicada.

Na pasta 598 do arquivo, não datada, encontra-se uma subpasta denominada “Gliederung 1-18. Kapitel”, que contém uma folha datilografada, também sem data, a apresentar um esquema para a estruturação do romance, e na qual o capítulo 8 aparece com o título “Mit meiner verbrannten Hand – Was kann man von Menschen verlangen” (AK: P. 598,

Sub. “Gliederung”, s.p.). Na mesma pasta 598, em outra subpasta, agora com o título “18 Kap-Notizen”, o capítulo 8 aparece indicado do seguinte modo: “Hang zur Authentizität nimmt zu. Doppelsinn des Wortes”. É preciso tentar perceber a que a autora pretendia se referir ao escrever sobre o duplo sentido da palavra autenticidade. Já na pasta 599, cuja maioria dos materiais data de 1971⁷⁷, em uma subpasta designada como “8. Kap”, é possível observar como a autora pretendia estruturar o texto: em uma folha escrita à mão, ela divide o capítulo em quatro níveis, *Gegenwartsebene*, *Reiseebene*, *Vergangenheitsebene* e *Manuskriptebene* – o modo como a narradora apresenta seu texto em diferentes níveis temporais, os quais tematizam determinados aspectos do relato e são apresentados por determinadas pessoas gramaticais, já foi tematizado neste trabalho.

O nível da viagem, *Reiseebene*, é marcado no esboço presente na pasta 598 por anotações curtas, quase palavras-chave, como por exemplo: “Lenka [filha da narradora-protagonista que a acompanha durante a viagem] hat einen Kummer, den sie verschweigt (Freundin)”, e o *Vergangenheitsebene* por termos como “Eintritt in die HJ”, “Kriegsbeginn, Vater als Soldat”, “Krankheit – Nellys Stursinn” – trata-se de fato de episódios apresentados no capítulo. Para o *Manuskriptebene*, que correspondente às reflexões da narradora-personagem durante a escrita de seu texto, as quais são feitas por uma voz na primeira pessoa do singular, consta apenas uma palavra-chave: “autenticidade”. Percebe-se, que as anotações e esboços realizados pela autora em fases anteriores, como preparação para escrever o texto, já apontam ser o oitavo capítulo, aquele dedicado a tratar da autenticidade, bem como o capítulo no qual realizaria um diálogo com a obra de Ingeborg Bachmann.

O texto do manuscrito do oitavo capítulo na pasta 560 contém diversas citações extraídas de poemas e romances da autora austríaca, mantidas em grande parte na versão final do texto, com a diferença de que nessa quarta versão do manuscrito, escolhida aqui para ponto de partida por ser a mais completa, datada de 1973, elas são um pouco mais abundantes e aparecem mais claramente marcadas como citações no texto, seja pelo uso de aspas, ou a observação de que as aspas que deveriam ser usadas foram suprimidas, ou mesmo pela diagramação do texto a marcar a inserção de um poema, ao iniciar um novo parágrafo,

---

⁷⁷ Magenau, ao qual voltarei, na biografia de Wolf, ressalta que as datas presentes no livro não correspondem de forma sempre correta aos eventos narrados (cf. MAGENAU 2002: 250). Na tese, refiro-me sempre que possível às datas anotadas na margem do manuscrito, os quais foram classificados assim pela própria autora e cuja classificação foi aceita pela Akademie der Künste, que a manteve em seu arquivo. Quanto à numeração das pastas, esta parece não seguir uma ordem cronológica crescente estrita, sendo que a quinta e última versão de *Kindheitsmuster* se encontra, por exemplo, nas pastas de número 570 a 588, datadas de 12 de junho de a 15 de dezembro d 1975, enquanto os esboços e anotações para o texto, obviamente anteriores, se encontram em pastas com números mais altos, 596 a 600, com materiais datados entre 1971 e 1974, muitos deles sem data.

recuado à esquerda, como comumente se faz ao diagramar um poema em uma página impressa (cf. AK: P.560, p. 259).

Nessa versão da pasta 560, embora muito semelhante à versão que fora publicada em 1976, há um deslocamento da frase inicial “Der Hang zur Authentizität nimmt zu”, a qual aparece ligeiramente modificada posteriormente no corpo do texto: “Es nimmt zu der Hang zur vollkommenen Authentizität, die unerreichbar bleiben muß” (AK: P. 560, p. 239) e o contexto no qual aparece merece ser analisado, para melhor compreensão do que a autora entende por autenticidade. Diretamente após a frase sobre a busca crescente por autenticidade, segue-se uma citação direta marcada por aspas de uma frase de Goebbels, ministro da propaganda de Hitler: “‘Es ist endlich erstanden, das germanische Reich deutscher Nation!’ Das wäre ein authentisches Zitat des Doktor Goebbels, aber wer kann wissen, ob irgendeiner aus Nellys Familie es gehört oder gelesen hat?” (AK: P. 560, p. 239) Pouco depois, tem-se o seguinte trecho “[...] sicher, also ‘authentisch’, ist allerdings, daß Nelly am Lautsprecher hockte, als in einer Stadt namens [sic] Wien ein Jubel losbrach, der sich von einem Geheul nicht mehr unterschied [...]” (ibidem, 239). Na versão publicada não há a repetição da palavra “authentisch”, a qual aparece caracterizando apenas a frase de Goebbels (“Authentischer Ausspruch des Doktor Goebbels”, KM: 216) quanto à anexação da Áustria, mas não a sequência de ações envolvendo Nelly. Enquanto na versão impressa a frase de Goebbels é apresentada como autêntica, pois pode ser comprovada por meio da consulta de outros materiais, como jornais, livros, transcrições de rádio, etc., na versão de 1973 a frase de Goebbels não perde sua autenticidade, ou seja, seu aspecto real, pois documentado, mas é problematizada por não corresponder à autenticidade subjetiva buscada, uma vez que não pode ser comprovado o fato de a família ou a própria Nelly terem na época ouvido a frase e assim se relacionado com ela de alguma forma. A frase provavelmente foi apenas ativada na memória da autora, ou mesmo incorporada à sua experiência pessoal durante as pesquisas realizadas para a escrita do livro. Já o comportamento de Nelly, ao contrário do que poderia se esperar, pode ser de forma não problemática caracterizado como autêntico: é um fato visto por ela como seguro, o qual é tão vivo em sua memória, devido à admiração que a criança sentira pelo *Führer*, que não necessitaria de um questionamento acerca de provas de ter realmente ocorrido. Há uma aparente inversão: o documentado aparece sob um olhar desconfiado, enquanto o subjetivo surge como autêntico e não problemático.

Ainda remetendo ao episódio do comunicado de Goebbels, na sequência deste é narrado como Charlotte, mãe de Nelly, tingia os cabelos brancos em frente ao espelho, sendo

observada pela filha, que um dia se posta com os cabelos soltos em frente ao espelho, segura a escova de dentes usada pela mãe para colorir as raízes do cabelo e diz vagarosamente:

Mich liebt keiner. Authentisch, aber natürlich nicht verbürgt wie jener Satz vom germanischen Reich, und wie wenig bedeutsam ist doch dieser, sicherlich unbegründete Satz eines Kindes, gemessen an jener weltwichtigen Behauptung, und wie willst du irgendjemandem beweisen, daß beide Sätze auf eine unterirdische Weise miteinander verbunden sein können? Denn dies wäre ja wohl die Art Authentizität, die dir vorschwebt, und da siehst du nun, an einem unscheinbaren Beispiel, wohin du geraten würdest, wenn du dich ernstlich darauf einließe: ins uferlose, und das ist noch wenig gesagt. (AK: P.560, p. 240)

Citado segundo o manuscrito, levemente diferente da versão publicada, embora as modificações não alterem o ponto a ser aqui analisado: como a frase de Nelly é apresentada como tão autêntica como a de Goebbels, mesmo que não possa ser comprovada sua veracidade por meios impressos – no texto publicado essa diferença é tematizada de modo mais direto: “Ein authentischer Satz, natürlich nicht durch Abdruck verbürgt wie der des Doktors Goebbels vom germanischen Reich” (KM: 217)⁷⁸. Como provar, ou como fazer o leitor entender que as frases estão ligadas, ou pelo menos, que a narradora as vê de tal modo, como frases a apresentarem uma conexão “subterrânea”? Talvez por ambas as frases serem verdadeiras, ou seja, extraídas da realidade, ainda que para uma seja possível a comprovação e para a outra não? Ou por ambas fazerem parte da experiência da narradora, por terem passado pelo processo de subjetivação de um dado externo necessário para a produção de experiência?

A própria narradora se espanta com o nexos incompreensível entre as duas afirmações, espanta-se em como o episódio familiar, privado, liga-se em sua mente ao público. E admite almejar justamente esse tipo de encadeamento não óbvio, perturbador. Observando retrospectivamente, o olhar do presente pode fazer conjecturas, a criança no momento em que disse que ninguém a amava, não pensara em nada além do fato em si: é uma pré-adolescente que olha os cabelos no espelho, talvez não se ache tão bonita quanto outras da sua idade, talvez não chame atenção dos meninos, não corresponda ao que a mãe dela espera. O adulto pode dizer que, após a guerra, ninguém amava os alemães, que era difícil e vergonhoso admitir ser alemão, e então a fundação desse império afirmado na frase de Goebbels, devido ao qual os alemães surgem aos olhos do mundo como um povo que deve ser penalizado e enfraquecido, é a causa da falta de amor que une as duas frases, as quais ecoam lado a lado,

---

⁷⁸ “Mich liebt keiner. (Ein authentischer Satz, natürlich nicht durch Abdruck verbürgt wie der des Doktor Goebbels vom germanischen Reich. Wie soll jemand begreifen, daß nach deiner Meinung diese beiden so ganz und gar verschiedenen Sätze auf irgendeine Weise miteinander verbunden sind? Das aber wäre gerade die Art Authentizität, die dir vorschwebt, und da siehst du es, an einem unscheinbaren Beispiel, wohin der geriete, der sich ernstlich darauf einließe: ins uferlose, und das ist noch wenig gesagt.” (KM: 217). Como se pode perceber, a versão adotada para publicação procura ganhar o leitor para si ao colocar os verbos que estavam na segunda pessoa no manuscrito, em terceira pessoa, e assim tornar comum uma experiência particular.

esperando por um sujeito que ativamente restabeleça o nexo entre elas. Mas ela não o faz e prefere deixar Nelly em sua opacidade, prefere admitir a inacessibilidade ao íntimo da criança. No trecho, ela distingue ainda dois tipos de autenticidade, a do sentido usual, do que é autêntico por poder ser provado por documentos, no caso a frase de Goebbels, e a sua autenticidade subjetiva, do que é íntimo, pessoal, e não pode ser provado: o narrador pode apenas afirmar ao leitor tal autenticidade. Como para essa autenticidade subjetiva não há provas, resta ao leitor confiar no narrador.

Vejamos ainda um último exemplo do uso do termo “autêntico” no capítulo, para voltarmos à análise das citações de Bachmann aí presentes. Trata-se da frase: “Ein authentischer Vorgang, der der Deutung bedarf.” (KM: 219 e AK: P.560, p. 241), a qual aparece como conclusão, imediatamente após a apresentação do episódio no qual a mãe de Nelly, Charlotte Kranich nessa quarta versão de 1973, Charlotte Jordan no livro publicado, reage agressivamente ao receber a notícia de que a guerra se iniciara e o marido fora convocado para lutar como soldado, com a seguinte frase: “Ich scheiß auf euern Führer” (*ibidem*). A mãe, a qual sempre abominou expressões feccais e as proibia a seus filhos, não pode conter o grito indignado ao ver a guerra chegar de forma concreta em sua casa. O pai desculpa-se diante do carteiro, diz que a esposa está nervosa, e à esposa diz “Du redest uns um Kopf und Kragen!”, ou seja, há o reconhecimento do perigo que a família poderia correr devido ao fato de Charlotte expressar-se de forma incauta na frente de um estranho, revelando mais do que aquilo que seria conveniente na situação. O carteiro se despede e vai embora, ao que se segue a frase da narradora-protagonista sobre autenticidade citada, de que o narrado seria um “authentischer Vorgang”.

O episódio é duplamente autêntico: tanto por ter ficado gravado na memória de Nelly, podendo ser narrado de forma não problemática, quanto por ter sido trabalhado subjetivamente pela criança, a qual compreende a gravidade do que se passara ali, não sendo mera expectadora de algo externo, mas transformando o vivido em experiência, internalizando a vivência, com a qual a narradora, décadas depois, ainda é capaz de se relacionar. Por conhecer o pudor da mãe, sabe que o uso do verbo “scheißen” empregado, revela uma determinada atitude, o desespero da mãe e a gravidade da situação.

Para completar a análise do uso da autenticidade ligada ao capítulo, vejamos como as citações de Bachmann são incorporadas ao texto. Como mencionado anteriormente, na versão impressa de *Kindheitsmuster* elas não são assinaladas como tais, sendo agregadas ao texto sem fazer uma transição ou indicar ao leitor que se trata de citações. No manuscrito analisado,

vemos uma posição talvez um pouco mais tímida: as mesmas citações estão lá, mas marcadas como tal. A escritora ainda não ousa apropriar-se do texto de Bachmann, tratando-o como se fosse seu, como faz posteriormente. No caso do manuscrito: “Mit meiner verbrannten Hand, schreibe ich von der Natur des Feuers. Keine Anführungszeichen gelten lassen will ich für dieses Zitat, das du, ebenfalls ohne Anführungszeichen gefaßt übernimmst. Und dann würdest du neidisch auf Lenka, weil sie niemals nötig hat, ihres Vaters aschgraues Gesicht zu sehen.” (AK: P.560, p. 259), a frase, mesmo sem as aspas, aparece claramente como extraída de outro contexto. A autenticidade do trecho é evocada pela citação da austríaca sobre a mão queimada que escreve sobre o fogo, sobre ser preciso não apenas passar por uma experiência para poder escrever com propriedade sobre ela, mas estabelecer uma relação subjetiva, de modo que ela deixe marcas no indivíduo. Do mesmo modo, a narradora-protagonista fala do que viveu, não de algo abstrato: ela viu o pai ir e retornar da guerra, viu a família envolvida com o regime nacional-socialista, teve de trabalhar e superar essa experiência dolorosa. Lenka foi poupada disso, não precisou ver o rosto “de cor cinzenta como cinzas” do pai e desse relacionamento não-problemático de Lenka com H. sente inveja a narradora.

Deve-se observar ainda que a citação extraída de Bachmann, sobre a mão queimada que escreve sobre a natureza do fogo, citada duas vezes no capítulo 8, é na verdade ela mesma uma citação apreciada pela autora austríaca, a qual a incorporou à sua obra como se fosse sua: trata-se, como esclarece Joachim Eberhardt, de uma frase de Flaubert em uma carta a Louise Colet em julho de 1852, na qual o francês afirmava que “Avec ma main brûlée j'ai le droit maintenant d'écrire des phrases sur la nature du feu” (apud cf. EBERHARDT: 333)⁷⁹. A versão de Bachmann para a frase é levemente diferente: “Avec ma main brûlée j'écris sur la nature du feu”. Segundo Eberhardt, nessa ocasião Flaubert discutia com sua interlocutora sobre a necessidade de se ter passado por uma determinada situação para poder expressá-la na literatura, e à frase acima citada, o francês acrescenta: “La passion ne fait pas le vers, et plus vous serez personnel, plus vous serez faible” (apud EBERHARDT 2002: 333), logo, ele conclui que sim, que é preciso ter tido determinada experiência – no pretérito –, para assim, a partir da distância obtida desse sentimento, ter olhar claro e poder sobre ele escrever. Como o autor salienta, Bachmann, em seu uso da frase, não retoma a distância reflexiva proposta por Flaubert, apenas acentua a ligação estreita entre experiência e escrita: “Sie legt damit ein deutliches Gewicht auf den Zusammenhang von Erfahrung und Schreiben, den der Satz

---

⁷⁹ EBERHARDT, Joachim. “Cap.VIII. Intertextualität in ‘Malina’”. In EBERHARDT, Joachim. *“Es gibt für mich keine Zitate”: Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 2002. p.263-423.

behauptet, während sie den Aspekt der reflexiven Distanz, die durch das Vergehen von Erfahrung entsteht, übergeht, obwohl er für Flaubert die Hauptsache ist.” (ibidem, 333)

A identificação com a citação é tal, que ela aparece no texto de *Malina* como resultante da reflexão da narradora-protagonista sobre a escrita, sem que os créditos sejam dados a Flaubert, como ela própria admite, em uma entrevista, ser o caso desta e de outras frases presentes em sua obra. O jornalista pede a autora uma explicação das seguintes frases de seu romance *Malina*, proferidas pelo personagem Ivan: “‘Die Veränderung der Gesellschaft ist der reinste Wettbewerb’, das sagt er allerdings auch, und: ‘Sollen wir uns in die Politik mischen, nichts mehr tun und brutal sein?’”, ao que Bachmann admite, ao menos sobre a última, não se tratar de uma frase sua: “Oh, da habe ich aber jemand Größeren zu Hilfe gerufen, denn das ist Rimbaud: ‘Sollen wir uns in die Politik mischen, brutal sein und nichts mehr tun?’”⁸⁰ A citação que faz de um poema de Rimbaud no romance não é identificada no texto impresso como tal e ao ser interrogada pelo jornalista sobre a importância dessa citação para a autora, ela esclarece:

Das ist für mich kein Zitat. Es gibt für mich keine Zitate, sondern die wenigen Stellen in der Literatur, die mich immer aufgeregt haben, die sind für mich das Leben. Und es sind keine Sätze, die ich zitiere, weil sie mir so sehr gefallen haben, weil sie schön sind oder weil sie bedeutend sind, sondern weil sie mich wirklich erregt haben. Eben wie Leben. (Entrevista a Zillingen, in KOSCHEL 1983: 69)

Ao longo da conversa, quando o entrevistador refere-se à morte-assassinato da protagonista do romance, menciona a citação de Flaubert, ao que a autora complementa:

Wie ich schon gesagt habe, ich zitiere nicht Flaubert, sondern es ist ein Satz, den ich gern selbst geschrieben hätte. Und ich verwende nur Sätze, die ich gern selbst geschrieben hätte. “Mit meiner verbrannten Hand schreibe ich über die Natur des Feuers”. Denn eh’ man sich nicht die Hand verbrannt hat, kann man nicht darüber schreiben. Und wenn man das Ganze eine Autobiographie nennen könnte, dann ist es sicher keine in diesem herkömmlichen Sinn, weil da keine Geschichte erzählt wird, weder von dieser Frau noch von diesem Mann, noch von ihrem Doppelgänger. Wenn man so will, ist es ein geistiger Prozeß, der stattfindet, aber auch noch ein ganz anderer. (Entrevista a Zillingen, in KOSCHEL 1983: 70)

Bachmann coloca aqui novamente a experiência pessoal em destaque: a vivência, o sentimento, estariam estreitamente ligados à formulação destes na escrita, de modo que o que se consideraria uma citação, ela considera apenas como a coincidência de ter encontrado em outro autor o que ela mesma teria escrito, e por escrever apenas a partir de sua própria experiência, não de forma neutra, mas relacionando o escrito com sua própria vida, não importa muito quem seja o autor da frase: a partir do momento que Bachmann se apropria dela, ela se torna autêntica, se torna expressão de si mesma. Nas palavras do já citado

---

⁸⁰ Para ambas as citações conferir: “22.März 1971 – Dieter Zillingen”, p.68-72, in KOSCHEL 1983: 69.

Eberhardt: “‘Die verbrannte Hand’ ist der Flamme schon begegnet, die ‘flammenden Briefe’ aber brennen immer noch. An ihnen wird der Leser sich die Hand verbrennen können: Lesen ist Erfahrung.” (EBERHARDT 2002: 334) Com a expressão “flammende Briefe” ele se refere ao texto de *Malina*, no qual após ter queimado a mão, tudo que a protagonista escreve se contamina com as chamas, ou seja, após ela ter passado por tal experiência, consegue transmiti-la em seus escritos de forma subjetivamente autêntica. Em *Subjektive Authentizität*, a entrevista dada a Kaufmann, já fora salientado como Wolf também vê uma ligação estreita entre experiência e escrita, mas não como Seghers, ou como Flaubert, para os quais se escreve sobre o que fora superado, sobre o passado: para ela e Bachmann se escreve para superar, sobre o presente.

No tocante ao apropriar-se de citações, Wolf faz algo muito semelhante ao feito por Bachmann, no seguinte trecho de *Kindheitsmuster*:

In Chile hat die Militärführung den Gebrauch des Wortes ‘compañero’ verboten. Es gibt also keinen Grund, an der Wirksamkeit von Wörtern zu zweifeln. Auch wenn jemand, auf dessen ernsthaften Umgang mit den Wörtern du seit langem zählst, keinen Gebrauch mehr von ihnen machen kann, sich gehenläßt und diese Tage zeichnet mit dem Satz: Mit meiner verbrannten Hand schreibe ich von der Natur des Feuers. Undine geht. Macht mit der Hand – mit der verbrannten Hand – das Zeichen für Ende. Geh, Tod, und steh still, Zeit. Einsamkeit, in die mir keiner folgt. Es gilt, mit dem Nachklang im Mund, weiterzugehen und zu schweigen.

Gefaßt sein? Worauf denn? Und von Trauer nicht übermannt? Erklär mir nichts. Ich sah den Salamander durch jedes Feuer gehen. Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts.

Ein ferner, früher, nun denn: schauerlicher Tod. (“Sollt ich die kurze schauerliche Zeit...”) Ein dunkler Faden schießt in das Muster ein. Unmöglich, ihn fallen zu lassen. Ihn aufzuheben beinahe noch zu früh. (KM: 233-234)

As citações provenientes de Bachmann são diversas, apesar de apenas uma das frases ser marcada como tal e aparecer entre aspas – “Sollt ich die kurze schauerliche Zeit...”. No trecho há citações de quatro textos da autora austríaca: do romance *Malina*, da narrativa *Undine geht* e dos poemas *Erklär mir*, *Liebe* e *Große Landschaft bei Wien*.

Wolf é alguém que, assim como Bachmann, escreve a partir da própria experiência, de modo que a frase “ernsthafter Umgang mit den Wörtern”, na citação, refere-se a ela própria: é ela a pessoa que há muito tempo é contada entre aqueles que lidam de forma séria com as palavras – as quais têm sua importância comprovada pelo trecho precedente: a proibição do uso da palavra “compañero” no Chile, devido ao seu significado e força política. Ambas as autoras partilham uma crença no papel das palavras e da literatura como formas de engajamento social, no poder transformador da linguagem: se no caso de Wolf isso se liga antes ao papel que a literatura assume na RDA, em Bachmann isso se liga ao fato de ela ter sido bastante interessada na obra do filósofo da linguagem Ludwig Wittgenstein, o qual é

citado no oitavo capítulo, já analisado. O trecho citado acima estabelece uma longa cadeia de nexos causais: o contato da narradora com notícias sobre a ditadura chilena no momento em que escreve seu texto a leva a pensar no seu próprio papel de escritora, no poder que a linguagem teria, por meio da literatura, de influenciar a situação política do país, bem como a pessoal do leitor, caso contrário, não haveria censura nem no Chile, nem na RDA⁸¹ – controle que era uma pré-condição para as obras produzidas no país, pois vivendo em uma ditadura, estavam constantemente sob uma censura externa e interna. *Kindheitsmuster*, não se pode esquecer, também foi escrito mediante essa pré-condição.

Continuando com os nexos presentes no trecho, o “dunkler Faden”, o fio escuro que aparece quase ao fim da citação, também ligaria Wolf a Bachmann: poderia ser pensado como a morte da escritora austríaca, como sugere Anette Firsching (FIRSCHING 1996: 119), morte que por sua importância e por ocorrer durante o processo de escrita do livro, precisa de algum modo ser encenada no texto, ser incorporada à narrativa, o que é feito por citações de textos exemplares na trajetória de Bachmann.

Após a citação de *Malina*, as próximas frases – “Undine geht”, “Geh Tod! Und: Steh still, Zeit!” (BACHMANN 1993: 258) e “Einsamkeit, in die mir keiner folgt.” (idem, 259)⁸² – foram extraídas da narrativa “Undine geht”, um dos textos mais conhecidos de Bachmann, publicado em 1961 em seu primeiro volume de prosa, *Das dreißigste Jahr*. Assim como as narrativas da própria Wolf, trata-se de um texto que não se deixa resumir facilmente em um enredo, pois em seu centro não há uma ação propriamente dita – ou a famigerada “Fabel” de Wolf –, mas uma voz feminina que fala, sente, lembra, reflete, ou seja, justamente o que fora louvado no ensaio analisado anteriormente, “Die zumutbare Wahrheit”, e fora afirmado ser o que Wolf almeja para seus textos: a voz pessoal íntima, logo autêntica, em detrimento da narração de fatos externos. A narrativa pode ser entendida como uma problematização da comunicação entre homem e mulher, entre Undine, o mítico, natural, primitivo e por isso representante do feminino, e um Hans, lógico, racional, a incorporar o homem – o que não

---

⁸¹ Não se pode esquecer que *Kindheitsmuster* foi escrito após o 11. Plenum do Central Comitê do Partido Único Socialista (SED), o qual ocorrera em 1965 e é um ponto marcado pela própria Wolf como uma mudança em sua trajetória e no modo como se relacionava com seu país. Nessa ocasião diversas sanções foram impostas a artistas e intelectuais considerados pelo partido como opositores e, além de duramente criticado, o escritor Werner Bräunig foi punido de modo exemplar por meio da proibição de publicação, a fim de mostrar aos outros que o partido não tolerava o rumo (crítico) tomado pela literatura e pelas artes na RDA. Christa Wolf ficou emocionalmente bastante abalada após o ocorrido, tendo inclusive passado semanas em uma clínica, devido a uma severa depressão, de modo que aponta tais eventos como sua cesura com o partido: “Mir war klargeworden, dass die ganze Sache schief lief. Dass das, was wir uns unter Sozialismus vorstellten, in der DDR absolut in die falsche Richtung ging. Ich wusste nicht, wie ich da noch schreiben sollte.” In SIMON, Jana. *Sei dennoch unverzagt – Gespräch mit meinen Großeltern Christa und Gerhard Wolf*. Ullstein: Berlin, 2013. p.131-132.

⁸² BACHMANN, Ingeborg. “Undine geht”. In: *Werke 2 – Erzählungen*. Zúrique: Piper, 1993.

implica necessariamente em homem e mulher enquanto sexo, mas nos papéis ligados a esses na sociedade, na relação opressor e oprimido. O “eu” fala de um ponto de vista feminino, mas não de uma mulher submissa e sim emancipada, consciente e crítica – ela não aceita ser passiva, ela vai embora, “Undine geht”, como indica o título e toda sua fala ao longo do texto. Essa voz feminina problematiza a possibilidade de uma linguagem nova, não alienada, uma linguagem legítima, que poderia ser identificada como feminina, não por ser produzida por mulheres, mas por constituir-se em oposição, ir contra a linguagem dominante, de Hans.

Por outro lado, pode-se pensar que a figura mítica representaria a arte e Hans os seres humanos em geral, como a própria Bachmann afirma em uma entrevista de 1964:

Sie ist meinerwegen eine Selbsterkenntnis. Nur glaube ich, daß es darüber schon genug Mißverständnisse gibt. Denn die Leser und auch die Hörer identifizieren ja sofort – die Erzählung ist ja in der Ich-Form geschrieben – dieses Ich mit dem Autor. Das ist keineswegs so. Die Undine ist keine Frau, auch kein Lebenswesen, sondern, um es mit Büchner zu sagen “die Kunst, ach die Kunst”. Und der Autor, in dem Fall ich, ist auf der anderen Seite zu suchen, also unter denen, die Hans genannt werden. (“November 1964 – N.N.” p.45-46, in KOSCHEL 1983: 46)

Bachmann se opõe à identificação de Undine com uma pessoa, uma vez que Undine não seria um ser real, por isso não pode ser identificada nem com uma mulher, nem com um homem, mas trata-se antes de um ser mítico. Sua crítica não se limita a homens ou a mulheres, mas sim a um pensamento identificado como feminino e outro como masculino, sendo os defensores de uma ou de outra forma de pensar independentes do sexo. Seria possível ver na passagem uma discussão sobre o problema da linguagem artística não alienada, não separada da esfera social, da natureza, uma voz subjetiva, logo autêntica, em relação com o seu meio, em sua ligação com a sociedade em geral, mas que seria sufocada, obrigada a “ir embora” por uma outra voz, dominante, representada por um ser masculino e marcada pelo objetivismo e racionalismo – todas as perguntas de Hans, representante da forma de pensar negada pelo texto, começam com “Warum” (por que), ou seja, ele busca entender a realidade de modo racional, por meio de explicações lógicas, pela polarização, redução: “Denn ihr kennt doch die Fragen, und sie beginnen alle mit ‘Warum?’ Es gibt keine Fragen in meinem Leben. Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser und die sprachlosen Geschöpfe [...]” (BACHMANN 1993: 254).

Em ambas as narrativas, *Malina* e *Undine geht*, há no centro uma figura feminina destruída, física ou psiquicamente, que morre, como no primeiro caso, ou parte, no segundo, ou seja, que não se adaptam à ordem social. O mundo no qual essas mulheres vivem não lhes dá condições para terem um *Happy End*, para viverem sua autonomia e subjetividade. São figuras que partilham do mesmo destino de algumas figuras da própria Wolf – Christa T.,

Kassandra, Günderrode. De qualquer modo, se Bachmann se vê na entrevista citada do lado do grupo chamado “Hans”, Wolf não pensa assim: ao colocar a frase “Undine geht” em um parágrafo do capítulo escrito na ocasião da morte da autora, acaba por identificá-la com sua personagem Undine. Aliás, como já apresentado, Wolf louva a austríaca por identificar-se com as personagens femininas de seus textos, logo, assim como Undine, a voz da arte, vai embora abandonando o mundo de Hans, também o faz Bachmann, ao morrer.

Outro momento no qual um trecho de *Undine geht* reaparece na obra de Wolf refere-se ao modo como trabalha os episódios problemáticos para sua trajetória apresentados em *Stadt der Engel*. A narradora está na piscina do hotel onde os bolsistas, intelectuais do mundo inteiro, estão hospedados e ocorre-lhe o verso e ditado popular: “MIT ALLEN WASSERN GEWASCHEN” (SdE: 361). Começa então a se lembrar de lugares nos quais se banhou e de vivências ligadas a essas “águas”: de uma viagem ao Ostsee, ao Mar Báltico, ao Mar Negro, viagem de barco Escandinávia, as águas da Bretagna, da Normandia, Lisboa, Cannes, Sicília, o Mar Mediterrâneo, o Oceano Pacífico, os lagos de Berlim, de Mecklenburg, o lago em Zurique, o riacho Wipper em Thüringen, o Pleiße passando por Leipzig, o Saale, o Spree, Panke, Elba, Danúbio, Moldau, Reno, Tamisa, o Tiber, Newa em Leningrado, o Moskwa, o Hudson River (SdE: 363-365). Após uma lista que se estende por cerca de duas páginas, termina a enumeração de águas e eventos a eles ligados com a frase “Ist es genug? War es vielleicht schon zuviel? Zuviel des Guten? Das einmal zu Ende gehen muß?” (SdE: 364)

A narradora não refere-se apenas a uma expressão comum em língua alemã, “mit allen Wassern gewaschen sein”, usada para se referir a alguém que passou por diversas experiências, que viu todo tipo de coisa, e por isso, num sentido negativo, pode se safar das dificuldades. No caso do trecho analisado, a hipótese de aproximação de Bachmann não pode ser descartada, pois à frase segue-se não apenas a enumeração dos rios, lagos e mares, mas uma breve descrição de lembranças ligadas a tais lugares: ela lavara-se em todas as águas de forma concreta e metafórica.

No texto de *Stadt der Engel* há dois momentos nos quais uma longa lista é apresentada ao leitor: primeiro, numa noite insone, a narradora apresenta uma lista de canções das quais vai se lembrando espontaneamente e no outro momento tem-se a lista das águas com as quais liga sua trajetória. Aos dois momentos de enumeração obsessiva segue-se um colapso, um *blackout*, como desfecho da tensão acumulada – tensão essa devido à pressão sofrida com a divulgação da sua colaboração como IM junto a Stasi, experiência opressora com a qual tenta lidar durante toda a narrativa. Aparentemente a culpa que lhe é atribuída, que a aflige e com a

qual tem dificuldades em lidar é responsável pelos dois *blackouts* e pela pergunta ao final da enumeração: se as coisas boas em sua vida, evocadas pelas lembranças ligadas aos rios, lagos e mares, não deveriam chegar ao fim, por não ser merecedora delas. Por fim, ao voltar a si, chega a conclusão de que isso fora resultado do subconsciente que lhe queria dizer algo, a saber, “Daß ich ein Wassermensch bin und nicht auf dem Trocknen sitzen soll.” (SdE: 365)

O modo como o episódio é estruturado, antecedido pela frase em caixa-alta, um ditado de conhecimento popular, lembra muito o modo como o seguinte parágrafo de *Undine geht* de Ingeborg Bachmann também é estruturado, ou seja, ao ditado popular segue-se uma enumeração de nomes de rios: “Und was hilft’s dann, mit allen Wassern gewaschen zu sein, mit den Wassern der Donau und des Rheins, mit denen des Tiber und des Nils, den hellen Wassern der Eismeere, den tintigen Wassern der Hochsee und der zaubrischen Tümpel?” (BACHMANN: 255) Aqui também há um jogo entre o sentido metafórico e concreto da expressão, o da experiência e o das águas, literalmente citadas em ambos os textos. Nos dois casos há um tom pessimista, por um lado o sentimento de culpa da narradora de Wolf, que a leva a questionar se merece esse “bem”, o contato com as águas que fizeram parte de bons momentos de sua trajetória, por outro, no caso de Undine, ter visto e vivido muito de nada lhe servem diante do convívio com Hans, com a humanidade em geral, com homens e mulheres dissimulados, ou com o elemento masculino patriarcal e opressor, dependendo da interpretação: no final a narradora de *Stadt der Engel* tem seu *blackout* e Undine se vai. O reconhecimento da narradora-protagonista de *Stadt der Engel* de que ela é uma pessoa marítima e não pode ficar no seco poderia ser interpretado como algo que a liga a Undine: o elemento água enquanto representação do feminino, um ser dominado pelo subjetivo em sua relação autêntica com o mundo, contra a aridez (“*trocken*”) do pensamento masculino objetivo e utilitarista que fazem ambas sofrerem e irem embora.

No longo parágrafo de *Kindheitsmuster* citado anteriormente (cf. KM: 233-234), sobre o qual foi tratado até aqui, encontra-se ainda um verso do poema “Große Landschaft bei Wien”, publicado originalmente em *Die gestundete Zeit*, primeiro volume de poemas de Bachmann. O poema foi um dos premiados em um encontro do Grupo 47, em 1953, sendo assim responsável por lançar a austríaca como escritora (cf. SCHNEIDER-HANDSCHIN: 235), e insere-se na tendência literária da época e defendida pelo grupo, *Kahlschlagsliteratur*, a saber, a busca por uma linguagem nova para descrever a situação no pós-guerra, uma linguagem que se distancia do uso que o nacional-socialismo fez dela, ou seja, uma linguagem reduzida, sem floreios e especialmente que favorecesse uma tematização e superação desse

passado. Devido ao contexto no qual se insere e por ser um poema a revelar Bachmann como autora ao mundo, ele é citado por Wolf. O verso escolhido, “Es gilt mit dem Nachklang im Mund weiterzugehen und zu schweigen”, foi retirado da seguinte estrofe:

Nirgends gewährt man, wie hier, vor den ersten Küssen
die letzten. Es gilt, mit dem Nachklang im Mund
weiterzugehen und zu schweigen. Wo der Kranich
im Schilf der flachen Gewässer seinen Bogen vollendet,
tönender als die Welle, schlägt ihm die Stunde im Rohr. (BACHMANN,
Werke 1: 59)⁸³

O trecho reflete o pessimismo pós 1945, o eco na boca, a vontade de falar, e também o calar-se, a dificuldade de se expressar sobre o passado. Ou, no caso de Wolf, além da dificuldade inerente ao tema, deve-se lembrar que a autora ao escrever o romance em questão já passara pelo 11. Plenum e tinha de lidar com a censura na RDA, logo, a necessidade de falar abertamente é emudecida pela censura, mas o eco do que precisa ser dito não desaparece, fica ressoando na boca fechada pela ditadura.

No trecho analisado aqui de *Kindheitsmuster*, há ainda a pergunta “Gefaßt sein? Worauf denn?” O uso da palavra “gefaßt” é ambíguo: pode designar tanto a pessoa que tem seus sentimentos sob controle, que mantém a calma, quanto aquela que espera pelo pior, que conta com algo desagradável, de modo que estaria prevenida, e esse sentido é o que sobressai, devido ao uso do pronome interrogativo “worauf”. A narradora teria de manter as lágrimas sob controle devido à morte da autora austríaca? Ou deveria contar com o pior agora que esta se foi? Neste ponto, é utilizada uma citação muito cara a Wolf, a qual reaparece em outros de seus textos, a saber, os seguintes versos de *Erklär mir, Liebe*⁸⁴: “Erklär mir nichts. Ich sah den Salamander durch jedes Feuer gehen. Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts” (KM: 110). Contudo, enquanto na versão original de Bachmann, o verbo “ver” aparece no presente, “Ich seh den Salamander”, “eu vejo”, na versão de Wolf usa-se o *Präteritum*, “eu vi” (“Ich sah”). A salamandra encarnaria aqui a primeira possibilidade de significado para “gefaßt”, ou seja, o autocontrole. No caso, talvez mais que autocontrole: insensibilidade. A salamandra passa através do fogo e nada a atinge, como que anestesiada, insensível, ela não sente dor alguma, o corpo não sente calafrios como sinal do medo diante do fogo. Contudo, isso não é apresentado como positivo pela narradora: essa suspensão de sentimentos, a

---

⁸³ “Große Landschaft bei Wien”, in: *Die gestundete Zeit*. In: Ingeborg Bachmann – Werke. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen, v.1. Organizador: Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. Editora Piper, Munique, 1993. p.59-61.

⁸⁴ Originalmente publicado em *Anrufung des Großen Bären*, citado aqui na edição das obras completas, volume 1, p.109-110. Além de em *Kindheitsmuster*, o poema é citado na íntegra pela autora em suas conferências de Frankfurt, de 1983 (cf. WOLF, VeE: 129-130) e parcialmente na carta “Rückäußerung – Auf den Brief eines Freundes”, publicada no volume compilatório *Auf dem Weg nach Tabou* (1994), página 277.

insensibilidade é justamente o que ela não procura para si, já que ela não pode evitar ser arrebatada pelo luto (“Und von Trauer nicht übermannt?”), e também não pode ignorar o fio negro da morte, do luto, que inesperadamente vê diante de si: “Ein dunkler Faden schießt in das Muster ein. Unmöglich, ihn fallen zu lassen. Ihn aufzuheben beinah noch zu früh.”

Na pasta 560 do arquivo de Christa Wolf, na página 259 do manuscrito, pode-se observar ainda como as citações de *Erklär mir, Liebe*, aparecem com uma diagramação que as destaca como citações, na forma de um poema, ao qual de fato pertencem, e que o trecho citado no manuscrito é maior que na versão publicada, corresponde a uma estrofe completa:

sollt ich die kurze schauerliche Zeit
nur mit Gedanken Umgang haben und allein
nichts Liebes kennen und nichts Liebes tun?
Muß einer denken? Wird er nicht vermißt? (AK: P. 560, p. 259)

Não apenas a citação do poema é maior neste trecho, como reaparece outras vezes ao longo do capítulo, além de conter ainda citação de trechos de poemas do ciclo “Lieder auf der Flucht”, os quais ficaram fora da versão final. Aparentemente, Wolf havia pensado inicialmente em um capítulo com ainda mais trechos de poemas de Bachmann e citações menos sutis, tendo optado por uma maior integração dessas citações ao texto, as quais podem passar imperceptíveis ao leitor que desconhece a obra da austríaca, seguindo, contudo, o mesmo exemplo de incorporação das citações feito por Bachmann, ou seja, incorporando no texto frases de outro autor como se fossem suas próprias e, assim, ressaltando o vínculo com o contexto original, a relação subjetiva de quem pode ver o escrito do outro não como citação, mas como a formulação dos próprios sentimentos e pensamentos.

O mesmo poema reaparece na conferência sobre poética de Frankfurt, quando Wolf o cita na íntegra e o classifica como “[...] ein Gedicht der Bachmann, das ich seit langem kenne und liebe” (VeE: 127). Nessa ocasião ela usa Bachmann para opor o pensamento feminino e masculino enquanto duas formas de agir no mundo, a última a dominante, excludora da primeira, a qual ela tenta resgatar. No trecho presente no manuscrito, Wolf inclui a pergunta do eu-lírico do poema, ou seja, se ele deve preencher o tempo curto e terrível apenas com pensamentos e nada sentir, nada amar, assim como a salamandra que caminha insensível através do fogo, ao que responde negativamente. Há uma crítica ao pensamento desvinculado da vida, ao racionalismo exacerbado, o qual levaria ao enrijecimento dos sentimentos exemplificado na imagem da salamandra, que nada sente, atravessa o fogo sem pânico, como que anestesiada, em oposição à natureza multifacetada e ativa, apresentada no poema. Aquele que se ocupa apenas com pensamentos perde a sensibilidade, o que é para a autora inadmissível: “Dies, scheint mir, will das Ich und das Du des Gedichts, die ich mir gern

zusammen denke, als Preis für Unversehrbarkeit nicht zahlen: fühllos sein.” (VeE: 129) O estado de intensiva reflexão isolada da realidade, a objetividade árida fizeram a salamandra do poema perder a sensibilidade, em outras palavras, o que tornaria alguém humano.

O verso sobre a salamandra que nada sente é retomado mais uma vez por Wolf em uma carta ao amigo Volker Braun, escrita em Santa Monica, em 26.3.1993, quando fora bolsista do Getty Center em Los Angeles, mesma época na qual seus arquivos como IM vieram à tona e que se deram os episódios trabalhados em *Stadt der Engel*. Trata-se de uma carta-ensaio ou uma espécie de poema em prosa, no qual há diversas citações, tanto suas quanto de outros autores e também da bíblia. Com uma diagramação textual que aproxima alguns trechos desta carta à forma de um poema, tem-se claramente algo mais que uma carta: trata-se de um texto pessoal, mas pensado para uma possível publicação, cujo título é “Rückäußerung – Auf den Brief eines Freundes”, e que foi publicada no volume compilatório *Auf dem Weg nach Tabou* (1994). Ao tratar da dificuldade em lidar com essa experiência dolorosa da colaboração, escreve:

Den Finger auf die Wunde
doch da liegen schon so viele Finger
Der NEUE MENSCH scheint
die gläserne Frau zu sein

ICH SEH DEN SALAMANDER DURCH JEDES FEUER GEHN
KEIN SCHAUER JAGT IHN UND ES SCHMERZT IHN NICHTS

Mit meiner Haut, Volker
muß etwas nicht in Ordnung sein
Es ist so schwer gehaßt zu werden (WOLF 1994: 277)

Novamente a salamandra aparece como a figura insensível, que nada sente, mas no contexto dos ataques que sua imagem pública sofrera, agora a metáfora parece ter sido ligeiramente modificada: diante da dor em ser odiada, da ferida na qual muitos colocam o dedo, a salamandra em sua insensibilidade é quase invejada, a mulher de vidro, pois insensível, é o novo ser humano no qual ela deve se transformar para sobreviver à crise.

A salamandra é um ser mítico ligado ao elemento fogo. Manuel Martín Sánchez, em seu estudo de personagens mitológicos, afirma que de acordo com o *Liber de Nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*, escrito pelo alquimista Paracelso no século XVI, elas aparecem entre os espíritos elementares, ao lado das ondinas (da água), dos silfos (do ar) e dos gnomos (da terra)⁸⁵. Desse modo, elas estariam em oposição ao outro ser mítico a aparecer no texto de Bachmann citado por Wolf: Undine, que habita as águas e simboliza este elemento. Poder-se-ia pensar que assim como Undine está para a água, escuro,

⁸⁵ SÁNCHEZ, Manuel Martín. *Seres Míticos y Personajes Fantásticos Españoles*. EDAF, 2002, pág. 197.

subjetivo, feminino, a salamandra está para o fogo, claro, objetivo e masculino. Enquanto Undine sente, sofre e por fim se vai, por não aguentar a situação em que se encontra, a salamandra passa insensível pelas adversidades, não sofre, não se transforma, nada a abala. E por não se “queimar” – apenas a mão queimada pode escrever sobre o fogo –, não pode transformar suas vivências em experiências perde sua subjetividade, a qualidade de sujeito.

Anteriormente, fora apresentada a ligação de Bachmann com Wittgenstein e sua filosofia da linguagem, além da crença da austríaca no poder transformador das palavras e fora dito que há uma citação de Wittgenstein no oitavo capítulo de *Kindheitsmuster*, analisado aqui. Trata-se, contudo, de uma citação modificada: “Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man allmählich zu schweigen aufhören.” (KM: 235) Wolf, no capítulo dedicado à Bachmann, recorre ao filósofo austríaco por ela admirado, citando uma de suas máximas, extraída do último trecho do *Tractatus logico-philosophicus*, mas de forma adaptada. A frase original seria: “Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen”, ou seja, a linguagem não daria conta de tratar de todos os fenômenos. Já para Wolf, é preciso falar de tudo, ainda que a linguagem, como empregada no cotidiano, não seja apta a tratar de todos os assuntos – e em *Lesen und Schreiben* trata desse aspecto ao falar da dificuldade dos físicos em comunicar suas pesquisas e descobertas – e se assim é, cabe ao escritor encontrar novas formas para tal. Ou ainda, por mais que uma temática seja dolorosa, desagradável, justamente por isso deve-se falar dela, escrever, só assim pode-se fazer com que seja integrada à personalidade, à trajetória individual e coletiva e, assim, superada.

A máxima adaptada do filósofo complementa a introdução um episódio particular, do qual precisa tratar, a saber, o rosto cinzento como cinzas do pai (“das aschgraue Gesicht des Vaters”): “Es muß geredet werden. Erzählt muß werden von des Vaters aschgrauem Gesicht [...]” (KM: 234), e ainda, pouco depois: “Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man allmählich zu schweigen aufhören. Wir kommen auf das aschgraue Gesicht des Vaters.” (KM: 235) Nos dois casos trata-se do mesmo episódio, de como o pai, durante um dia de folga após ter sido convocado para a guerra, apesar dos seus 42 anos, recebe um telefonema de um amigo de sua unidade de infantaria, Leo Siegmann, o qual conta como no dia anterior cinco reféns poloneses foram executados por enforcamento, e ainda completa com o lamento de que Bruno Jordan não estivera lá com eles. Ao desligar o telefone, Nelly vê no espelho o rosto do pai em choque, cinza da cor de cinzas, e compreende como a guerra pode ser repugnante e como o pai sente-se desconfortável por fazer parte disso. Sete anos depois, após o fim da guerra e o retorno do pai, que fora levado como prisioneiro para uma prisão russa, o

rosto cinza reaparece, mas não mais como lembrança nítida da criança, mas sim como constatação da adulta, a qual, ao relacionar-se com as lembranças durante a escrita do texto, pode finalmente chegar a experiências mais profundas sobre o pai: “Heute erst bist du imstande zu sehen, daß das Gesicht jenes Novembertages, das Nelly für Sekunden im Flurspiegel sah, sieben Jahre später ausgeprägter wieder hervortrat, als er aus der Gefangenschaft kam” (KM: 244).

Vale notar ainda que a escolha do adjetivo “aschgrau” para caracterizar o rosto do pai, e não apenas pálido, também é motivada pela epígrafe de Bachmann para o texto, sobre a mão queimada que escreve sobre o fogo: o rosto da cor de cinzas do pai traz para sua aparência externa a vivência interna, como a guerra o marcou de forma profunda, a descida ao inferno deixando cicatrizes visíveis, fazendo ecoar na memória da narradora, ao tratar dos dois episódios nos quais o rosto do pai aparece da cor de cinzas, a frase que ele dissera após o telefonema de Leo: “So etwas ist nichts für mich” (KM: 236), ou seja, apenas após experienciar a guerra na sua forma concreta, pode posicionar-se e falar disso de forma autêntica. Até então a posição de comerciante bem sucedido na pequena cidade em que moravam, apenas ouvindo no rádio sobre os conflitos e entrando para o partido por simples comodidade, visando lucro para seus negócios, não era realista. Era viver a guerra como espectador passivo, por isso também não podia fazer julgamentos realistas ou mesmo falar de forma autêntica do ocorrido, ainda não havia “queimado a mão”.

Na sequência do episódio referente ao telefonema, segue-se mais uma citação de Bachmann: “Sie [Nelly] schlug die Augen nieder und verriet sich nicht. Kein Sterbenswort, ihr Wort. – Weiter. Entblößung der Eingeweide.” (KM: 237) A frase descreve a reação de Nelly ao ouvir a conversa dos pais e foi extraída de um poema de Bachmann “Ihr Worte”, de 1961, dedicado à escritora Nelly Sachs, o qual se encerra justamente com a frase “Kein Sterbenswort, Ihr Worte!” (BACHMANN, Ingeborg. *Gedichte 1957-1961*, in: Werke 1. p.163) O poema fora escrito, como Bachmann declara em diversas entrevistas⁸⁶, após uma longa pausa sem ousar escrever poemas, o que só volta a fazer ao encontrar uma forma adequada, nova para tal, a saber, a da desconfiança das palavras:

“Ihr Worte” habe ich geschrieben, nachdem ich mich fünf Jahre lang nicht mehr traute, ein Gedicht zu schreiben, keines mehr schreiben wollte, mir verboten habe, noch so ein Gebilde zu machen, das man Gedicht nennt. [...] Ich weiß noch immer

---

⁸⁶ Como declara em entrevista de 1961, (in KOSCHEL:1983, 25), de 1963 (idem, 40), depois novamente em 1964 (idem, 46) e 1965 (idem, 61). Se observarmos os ciclos de poesias da autora compilados no primeiro volume de suas obras completas, ou seja, entre os poemas publicados antes da morte da autora, percebe-se que as pausas na produção lírica ocorreram em diversos momentos de sua trajetória: ela para de escrever lírica em 1953 e retorna em 1957, depois há uma pausa entre 1961 e 1964, seguida de nova pausa em 1967.

wenig über Gedichte, aber zu dem wenigen gehört der Verdacht. Verdächtige dich genug, verdächtige die Worte, die Sprache, das habe ich mir oft gesagt, vertiefe diesen Verdacht – damit eines Tages, vielleicht, etwas Neues entstehen kann – oder es soll nichts mehr entstehen. (“1961(?) – N.N.” p.25.26, in KOSCHEL 1983: 25)

Dois anos depois, após nova pausa, ela esclarece mais uma vez o motivo de parar de escrever do seguinte modo: “Ich habe aufgehört, Gedichte zu schreiben, als mir der Verdacht kam, ich ‘könnte’ jetzt Gedichte schreiben [...]. Und es wird eben kein Gedicht mehr geben, eh’ ich mich nicht überzeuge, daß es wieder Gedichte sein müssen und nur Gedichte, so neu, daß sie allem seither Erfahrenen wirklich entsprechen.” (“Januar 1963 – Kuno Raeber”, p.39-44 in KOSCHEL 1983: 40) Das duas citações, percebe-se como para Bachmann escrever poemas é quase uma missão. Escrever não resulta apenas de um desejo arbitrário, não é uma questão de poder (können) e sim de precisar (müssen). A necessidade de escrever vem da constatação de que há o amadurecimento necessário para a produção de algo novo, de algo que dê conta da nova experiência a ser transmitida. Todo o resto, a produção automática de poemas visando apenas à publicação, deve ser vista com desconfiança.

O tema da busca por uma nova linguagem como modo de encontrar uma nova forma de atuar no mundo já foi mencionado como ponto em comum para as duas autoras, Wolf e Bachmann: continuar usando a mesma linguagem, as mesmas estruturas narrativas, é perpetuar o atual sistema de valores, é servir-se da ordem patriarcal e seus conceitos, sua forma de organizar o mundo, logo, legitimando-a. Voltando ao poema “Ihr Worte”, o qual inaugura a fase produtiva de Bachmann após a pausa forçada, ele é iniciado com o seguinte verso: “Ihr Worte, mir nach!”, ou seja, o eu lírico parece dar uma ordem às palavras, para que elas o obedeçam, a ele se submetam, e continua: “Worte, mir nach,/ daß nicht endgültig wird/- nicht diese Wortbegier/ und Spruch auf Widerspruch!” (BACHMANN, Werke v.1, p.162)⁸⁷. O eu lírico convidaria as palavras a não cederem ao impulso do falar irrefletido, e pensando nas duas entrevistas citadas, a causa desse silêncio e oposição ao simples “falar” seria o desejo de, após o silêncio reflexivo poder-se chegar a algo novo, revitalizando assim a linguagem.

Wolf trata novamente e de forma breve do poema citado de Bachmann em um discurso de agradecimento por ocasião do recebimento do “prêmio Nelly Sachs”. Ao ler os poemas da escritora Nelly Sachs, a qual, por ser judia, sobreviveu ao Holocausto exilando-se na Suécia, Wolf pergunta-se sobre como continuar empregando a palavra “humano” nos dias de hoje. Para responder à questão, recorre à Bachmann e sua homenagem a Sachs em “Ihr

---

⁸⁷ “Ingeborg Bachmann – Werke. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen, v.1”. KOSCHEL, Christine; WEIDENBAUM, Inge; MÜNSTER, Clemens (orgs.). Editora Piper, Munique, 1993.

Worte”, no qual, como apresentado, a austríaca tematiza justamente sua repulsa diante das palavras, sua desconfiança frente às ferramentas da cultura ocidental pós Auschwitz, ao escrever como resultado do domínio de técnicas a serem mecanicamente repetidas. Após citar o mesmo trecho do poema de Bachmann que aparece em *Kindheismuster* e mencionar o “Wort-Ekel” (WOLF 2006: 84)⁸⁸ que dá o tom ao poema da austríaca, conclui: “Wir mißtrauen unseren Werkzeugen, die jener Kultur gedient, die sie mitgeformt haben, welche Auschwitz hervorgebracht hat.” (idem) Para a alemã, em sua declaração por ocasião do recebimento do prêmio, em 2006, Sachs também teria encontrado um modo próprio de falar, pois apesar das dificuldades, calar-se não parece ser a alternativa adequada: “Nelly Sachs muß sprechen, damit doch die menschliche Stimme erklingt in einem ‘zum Schweigen gesteuerten Weltall’.” (WOLF 2006: 84) Assim como Bachmann e ela própria, também Nelly Sachs precisou encontrar uma nova linguagem, pois não podia calar-se e a linguagem usual empregada sem problematização seria uma forma de confirmar e perpetuar uma ordem que deveria antes ser transformada: “Nelly Sachs hat eine solche Sprache geschaffen, sie hatte die Kraft und den Mut, das Nicht-Sagbare doch in die Sprache zu holen.” (WOLF 2006: 88) A autora mais uma vez tematiza a necessidade de dizer o que não pode ser dito, de não calar-se, o que pode ser entendido tanto sobre o viés da filosofia da linguagem, como aponta o uso que Wolf faz de Wittgenstein, quanto devido à censura na RDA.

O capítulo oitavo se encerra com uma cena familiar e idílica: a protagonista com a mão na nuca do marido, o qual se compraz em apoiar a cabeça na mão da esposa, o irmão canta, assovia e a filha balança a cabeça no ritmo da música, ao que cita novamente Bachmann: “Nichts Schönres unter der Sonne, als unter der Sonne zu sein.” (KM: 248), verso retirado do poema “An die Sonne” (*Anrufung des Großen Bären*, in Werke 1, p. 136-137), de 1956, uma verdadeira ode ao sol e sua ação benéfica sobre o mundo e os seres humanos:

Ohne die Sonne nimmt auch die Kunst wieder den Schleier,
Du erscheinst mir nicht mehr, und die See und der Sand,
Von Schatten gepeitscht, fliehen unter mein Lid.

Schönes Licht, das uns warm hält, bewahrt und wunderbar sorgt,
Daß ich wieder sehe und daß ich dich wiederseh!

Nichts Schönres unter der Sonne als unter der Sonne zu sein... (Werke 1: 136)

Aqui, louva-se o sol, o calor, o verão e liga o desaparecimento do sol à escuridão e ao fim da arte. Ele influencia ativamente a vida, a visão é louvada e é possível graças à luz solar.

---

⁸⁸ WOLF, Christa. “...der Worte Adernetz” – Nelly Sachs heute lesen (1999). In: *Der Worte Adernetz – Essays und Reden*. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 2006. p.83-94.

O episódio narrado, somado ao poema, parecem sugerir a possibilidade de reconciliação entre ser humano e realidade, aponta para a manutenção da esperança.

Voltando ao início desta seção, ao mencionar os manuscritos da autora arquivados na Akademie der Künste, foi afirmado que o capítulo é classificado em umas das anotações de Wolf na pasta 598 do arquivo como: “Hang zur Authentizität nimmt zu. Doppelsinn des Wortes”. Após verificar como ela usa trechos da obra de Bachmann de modo a consolidar a autenticidade do texto, pode-se pensar que o significado duplo da palavra autenticidade, em torno do qual o capítulo deveria ser estruturado, torna-se mais claro pelo exemplo dado inicialmente do contraste da frase de Nelly e de Goebbels. Ambas são autênticas, mas uma podendo ser comprovada por gravações e materiais concretos, a outra, a da criança, constituindo-se no tipo de autenticidade subjetiva para o qual não há provas ou modo de comprovação objetivo, por meios de dados externos a serem apresentados, restando ao leitor aceitar o que é apresentado como autêntico, ainda que nunca possa ter acesso ao íntimo da narradora para poder comprovar definitivamente o afirmado. Aceitar o que a narradora apresenta como autêntico torna-se possível se levarmos em consideração a retórica baseada na metatextualidade que é construída por ela ao longo do romance, ou seja, por tentar apresentar uma precisão quase fantástica ao afirmar e refutar a veracidade do narrado, ao sinalizar ao leitor graus de credibilidade ao apresentado, tentando sempre diferenciar entre a certeza absoluta diante de um fato narrado e a probabilidade de poder ter sido de um modo e não de outro, mesmo a completa insegurança e incerteza, ou desconhecimento de um dado, tudo isso acarreta antes uma credibilidade da narradora e menos uma desconfiança. Ao leitor fica a impressão de uma transparência e empenho sincero em informar-lhe o que realmente ocorreu.

As citações de Bachmann a se espalharem pelo capítulo auxiliam na encenação de uma simultaneidade do processo de escrita e da vida, como se tais estruturas se correspondessem, como deseja a narradora em citação anteriormente apresentada – “Im Idealfall sollten die Strukturen des Erlebens sich mit den Strukturen des Erzählens decken: Dies wäre, was angestrebt wird: phantastische Genauigkeit” (KM: 354). As anotações na margem do manuscrito em sua penúltima versão, a qual corresponde em grande parte à publicada, parecem indicar uma correspondência de fato entre escrita e o que a autora vivia, lia e ouvia no momento, de modo, que a morte de Bachmann apareceria quase como simultânea à escrita do capítulo. Essa correspondência, contudo, pode fazer parte da encenação da narradora de transferir ao texto o processo de sua criação. Como observado na introdução deste trabalho, as datas das pastas presentes no arquivo obedecem à classificação

da própria autora, não houve trabalho posterior de reorganização ou de checar as informações apresentadas – não se alega aqui uma falsificação de Wolf, apenas que há uma classificação baseada na aceitação, sem contestação, da data presente na margem do manuscrito, a qual seria apenas aproximada. Jörg Magenau, biógrafo da autora, confirma o caráter encenado das datas presentes no romance:

Es ist, als habe Christa Wolf nach einem festen Ankerplatz in der verstreichenden Zeit gesucht, indem sie immer wieder präzise Tagesdaten nannte, um so den Umschlag des unmittelbaren Erlebens in Erinnerung festzunageln. Alle Unterbrechungen des gewöhnlichen Alltags, die die Schreibposition veränderten, sind deshalb tagebuchartig im Roman skizziert. Die Daten selbst – vom 3. November 1972, dem Tag, an dem sie zum wiederholten Mal ein leeres Blatt einspannte, um von vorn zu beginnen, bis zum 5. Mai 1975, als sie, fast vier Jahre nach der Polenreise, verkündete, an ein Ende gelangt zu sein – sind willkürlich gesetzt. Tatsächlich fand beispielweise die Lesereise in die Schweiz, von der in Kindheitsmuster im Jahr 1974 berichtet wird, erst im Oktober 1975 statt. (MAGENAU 20002: 250)

Aqui Magenau chama a atenção para um desejo de imediatez, de não-mediação, “unmittelbar”, que a encenação do processo de escrita motiva, o que poderia também ligar-se à autenticidade buscada pela autora: no primeiro capítulo desta tese já havia sido apresentado o desejo de uma não intermediação, de um acesso direto à experiência, à vida, como uma das formas assumidas pela busca de autenticidade nas artes, no caso de Wolf, de sua autenticidade subjetiva, a qual, também por meio de uma encenação da construção do texto, tenta atingir autenticidade – encenação, pois uma transferência direta desses processos para o romance não é possível, e as datas são inseridas de acordo com a necessidade subjetiva da narradora, não de modo objetivo.

Voltando à ligação de Bachmann com a autenticidade subjetiva almejada, a austríaca, como apresentado anteriormente, é vista por Wolf como uma autora engajada, cuja obra se liga diretamente ao momento histórico-social de sua produção, mas a qual não abre mão de sua subjetividade, de sua voz pessoal. Sua autenticidade não objetiva, se contrapõe, na dualidade apresentada anteriormente, à do comentário de Goebbels, à autenticidade documental, e se alinha com aquela que permite classificar o comentário de Nelly também como autêntico. Em seu capítulo oitavo, ao tratar do tema guerra, a narradora mostra que os dois tipos de autenticidade, a documental e a subjetiva, serão necessárias, deverão aparecer uma ao lado da outra, se contrapondo e se complementando. Mas embora a autenticidade documental também seja necessária ao seu relato, é a subjetiva que auxiliará o leitor a de fato estabelecer uma relação com o tema, já que dados frios não são suficientes. É a autenticidade subjetiva como vista em Bachmann a buscada: a da figura de *Malina*, que narra a partir da experiência, a de Undine, que parte por não compactuar com o mundo, das personagens que

falham, sucumbem, pois o *Happy End* seria artificial diante da situação insatisfatória. A figura da salamandra insensível passando pelo fogo sem nada sentir, ecoa nos textos de Wolf como o tipo de comportamento a ser evitado, como oposto à autenticidade buscada, de quem é afetado intimamente e profundamente pelas experiências.

2.3. Trata-se de lembrança, há muito meu tema: *Stadt der Engel*

Stadt der Engel oder *The Overcoat of Dr. Freud*, de 2010, é publicado, à semelhança de *Kindheitsmuster*, como um romance e tem seu texto precedido pela mesma advertência de que todos os personagens, com exceção de figuras históricas, e os eventos narrados, seriam invenção. Novamente, é fácil a qualquer leitor que conheça Wolf ou a qualquer alemão que viveu a *Wende*, reconhecer nos fatos apresentados a trajetória da autora. Nas palavras de Weidemann, a narradora-personagem “lebt bis in kleine Details hinein das Leben ihrer Schöpferin, das Leben der Schriftstellerin Christa Wolf, 81, der Autorin von *Kassandra*, *Der geteilte Himmel* und *Nachdenken über Christa T.*” (2010) O conteúdo autobiográfico do texto é tão claro, que grande parte dos críticos em suas resenhas, ao se referirem aos episódios do enredo, não falava em “protagonista” ou “narradora”, mas em Christa Wolf.⁸⁹

A ação principal também se concentra em uma viagem: uma estadia de nove meses como bolsista em um centro de estudos em Los Angeles – assim como a autora, a qual foi bolsista no “Getty-Center for the History of Art and the Humanities” na mesma cidade e no mesmo período narrado. Se anteriormente a viagem para a terra natal sinalizava um retorno ao passado em busca da criança que fora, agora a viagem para Los Angeles a distancia da terra natal: sai do Oriente e vai para o Ocidente, para os Estados Unidos, símbolo de uma cultura oposta à da RDA. A distância, contudo, implica novamente em autoconhecimento e a ação é de novo cortada de forma não cronológica e associativa por descrições de outro momento temporal, dessa vez a vida na RDA. Enquanto no livro de 1976 via-se a adaptação de Nelly no pós-guerra, o aprendizado da criança que só conhecia a ditadura nacional-socialista, pois nela nascera e crescera, agora a narradora-personagem tem de se adaptar à vida na sociedade capitalista após a queda da ditadura socialista, o que também se mostra problemático, pois vivera no país desde sua criação até sua queda.

A protagonista tem ainda de enfrentar seu passado e a opinião pública devido ao fato de ter sido informante da Stasi por um curto período de tempo no fim dos anos cinquenta, fato que, para sua surpresa, fora completamente esquecido por ela. O jogo de pronomes continua,

---

⁸⁹ A esse ponto volta-se de modo mais aprofundado e detalhado no próximo capítulo, quando os textos do *corpus* são analisados sob o viés da autoficção.

embora de forma menos complexa se comparado a *Kindheitsmuster*: agora não há mais o uso escasso do “eu”, o qual predomina na narrativa, sinalizando ao leitor a narradora da ação principal e a do momento da escrita – as duas aparecem unidas pelo *ich*, ao contrário do livro anterior, no qual cada nível era bastante diferenciado dos outros –, enquanto o *du*, marca o nível temporal dos acontecimentos passados na ex-Alemanha Oriental até o momento da leitura de seus arquivos (*Opferakte* e *Täterakte* logo após o fim do regime), rememorados pela narradora-personagem durante a ação (início da década de noventa) e no momento de escrita, quase duas décadas depois.

O texto é cortado por várias citações de apontamentos escritos pela própria narradora durante sua estadia em Los Angeles e que são inseridos no momento da escrita, cortando o texto de modo semelhante ao que faziam as notícias de jornal e notas relacionadas ao evento do momento da escrita presentes em *Kindheitsmuster*. Há ainda no texto uma intensa ocupação da narradora com Brecht e outros intelectuais que emigraram para a Califórnia, especialmente com Thomas Mann, o qual serve para a personagem como um modelo e contraponto: modelo, pois ele também estivera em Los Angeles para fugir da situação em seu país, no caso, a ditadura nacional-socialista, e não tencionava voltar à Alemanha ao fim da guerra, gerando polêmica pelas duras críticas feitas aos que lá ficaram – tanto aos intelectuais, quanto ao povo em geral, os quais nada teriam feito diante da política vigente e seus crimes – e contraponto, pois Wolf se distancia de Mann e se coloca antes do lado dos criticados pelo escritor por não terem deixado o país ou terem se oposto claramente. Wolf, bem como a narradora-personagem de seu texto, estava nos Estados Unidos enquanto na Alemanha desenrolava-se o escândalo da descoberta da colaboração como informante da Stasi no final da década de cinquenta – dado autobiográfico, dentre muitos, a unir a autora Wolf à sua escritora ficcional do romance, lembrando que a narradora-protagonista de *Stadt der Engel* pretende-se escritora de um livro homônimo, cujo processo de escrita o leitor acompanha. Na distante Califórnia, a figura histórica e a literária tentam entender o motivo de terem se esquecido de fatos tão relevantes, procuram trabalhar o escândalo e superar as inúmeras críticas recebidas. Aí começa o confronto com seu passado.

2.3.1. Eu, você e nosso passado.

O jogo com diferentes pronomes usados para indicar diferentes níveis temporais merece uma maior atenção, pois se pode notar algumas especificidades no modo como a técnica aparece no último livro da autora, se comparado ao que fizera em *Kindheitsmuster*.

A primeira ocorrência da segunda pessoa do singular, *du*, para tratar de si mesma enquanto agente do passado localizado quase que exclusivamente antes da *Wende*, ocorre já nas primeiras páginas do texto, quando lê num dos jornais à disposição no Getty Center em Los Angeles as críticas duras de um colega literato, o qual conseguira abandonar a RDA antes do colapso, aos intelectuais que não fizeram o mesmo, que permaneceram na parte oriental da Alemanha. A queixa incluía também o fato de a revolução de outubro de 1989 ter transcorrido de forma pacífica, para ele “cabeças deveriam ter rolado” (SdE: 22), ao que a narradora comenta: “Ich erinnerte mich – und ich erinnere mich noch heute – an deine Erleichterung, als dir am Morgen des 4. November 1989 rund um den Alexanderplatz in bester Stimmung die Ordner mit den orangefarbenen Schärpen entgegenkamen, auf denen stand: KEINE GEWALT.” (SdE: 22) Nesse ponto começa o diálogo consigo mesma a respeito do período, diálogo que será mantido durante todo o relato.

O alívio sentido ao ver o cartaz pedindo por não violência contradiz a crítica do colega quanto ao modo pacífico como decorreram os eventos. A narradora continua: “Du konntest nicht wissen, ihr alle wußtet nicht, daß auf den Dachböden öffentlicher Gebäude Unter den Linden kompanieweise Volksarmee stationiert war, mit scharfer Munition. Für den Ernstfall.” (SdE: 23) Munição a ser usada, no pior dos casos, contra os civis que protestavam. A revolução, como se nota pela citação, não foi tão pacífica assim. Em seu aguardado romance sobre a RDA, no qual o público esperava uma manifestação clara da autora sobre o regime, agora que tinha liberdade e distância para falar, é exposto a vida na RDA, na visão da narradora, como realmente fora, pois para os que estavam fora do país chegavam notícias desencontradas, faltavam informações sobre o que lá ocorria. “Por que preferiram a ditadura à emigração?” é uma questão com a qual a protagonista – e a autora – se via confrontada constantemente; a crítica por ter permanecido veio da imprensa, da opinião pública, até dos colegas que emigraram e de repente parecem ter esquecido a violência, os riscos de rebelar-se, a repressão vivida na RDA.

Nos trechos acima citados pode-se observar ainda outros elementos relevantes para a análise, como o uso recorrente de certas frases, as quais funcionam como fórmulas que se repetem ao longo do texto e o estruturam, como é o caso da frase que inicia a citação, “Ich erinnerte mich – und ich erinnere mich noch heute” (SdE: 22). A fórmula é repetida diversas vezes, seja no presente ou no passado (*Präteritum*), ela parece organizar o relato, ou seja, as memórias, em camadas temporais, diferenciando o que foi lembrado e pensado no momento da ação do que o foi no momento da narração – diferenciação relevante para o trabalho com

os diversos momentos temporais, por um lado, separando-os, dando contornos mais claros aos processos mentais, por outro, colocando-os lado a lado no texto e fazendo com que se confrontem e reproduzam ao máximo possível o complexo processo associativo que é o lembrar-se, o qual não se dá de forma linear e organizada no tempo, mas cuja palavra que talvez melhor o defina seja simultaneidade. Tais fórmulas são também visíveis nos diários de Wolf, de modo que é possível aproximar a estrutura do romance a dos diários.

No caso da citação, temos a protagonista narrando detalhes de sua chegada ao Getty-Center, no qual passaria nove meses. Pouco antes do trecho mencionado, ela apresenta o *lounge* desse centro na Califórnia, onde estavam à disposição dos bolsistas jornais de diversos países. Enquanto explica ao leitor o funcionamento do lugar, lembra-se do artigo lido ali e da repreensão do colega aos que não imigraram. A repreensão, a seu ver infundada, leva-a de volta a outubro de 1989. No mesmo trecho há ainda uma digressão sobre o tecido com o qual foram feitas as roupas usadas por uma colega italiana, também bolsista no centro, digressão irrelevante para o fato a ser narrado, mas significativa por ilustrar o modo como o cérebro funciona: não se tem controle sobre o fluxo mental, um fato associa-se a outro e implica sua lembrança e assim como a roupa da amiga italiana é feita de patchwork, ou seja, de retalhos de tecido costurados lado a lado, assim também é o tecido da memória, feita de lembranças e fragmentos de lembranças vindos dos mais diversos contextos e unidos em uma nova trama. Assim, no breve trecho citado, têm-se implicados três momentos temporais diferentes, os quais se encontram na escrita, a qual se torna um lugar privilegiado para a lembrança: já no início do trecho, pelo uso dos tempos verbais diferentes, “erinnerte” e “erinnere”, temos a mesma pessoa, lembrando-se duas vezes do mesmo episódio, mas primeiro em 1992, nível da ação principal, marcado pelo uso combinado do pronome “eu” e do tempo *Präteritum*, e depois em algum momento dos anos 2000, o momento da escrita, nível marcado também pelo uso do “eu” e do tempo presente. O terceiro momento, marcado sempre por “você”, o episódio de 1989, está implicado nos dois momentos anteriores.

O uso de tempos verbais e pronomes tenta retratar de forma autêntica como as lembranças, matéria instável e em constante transformação, apresentam-se para quem se lembra: se por um lado o uso do *Präteritum* aproxima o *ich* da ação principal do *du* anterior à *Wende*, distantes temporalmente apenas três anos, por outro o *du*, segunda pessoa, distancia esse passado dos outros dois momentos, o da ação principal e o da escrita, os quais, apesar dos cerca de 15 anos a separá-los, estão unidos pela primeira pessoa, pelo “eu”, indicando uma proximidade de posições: a narradora, em dois momentos diferentes após o fim da RDA

e após a leitura de seus arquivos (os quais se ligam à vida na RDA), reavalia suas posições ideológicas, seu comportamento. Essa reavaliação pode dar-se de forma solidária consigo mesma, como no trecho apresentado, o qual mostra o perigo real e riscos envolvidos na revolução, não tão pacífica quanto se pensava, pois se deu num país onde resistir não era uma opção livre de riscos; assim como esse distanciamento pode resultar em ironia. Segundo Lejeune (1975: 17), a troca de pronomes é um recurso comum a textos autobiográficos, o fenômeno apareceria em discursos que o narrador dirige a si próprio, à pessoa que foi, seja para criticar-se, encorajar-se, condenar-se, etc.⁹⁰. O uso implica distância entre o narrador e o sujeito narrado, uma tensão. Vejamos um exemplo no qual o recurso implica antes em ironia e distanciamento que em solidariedade: o episódio é chamado pela própria narradora de “Die Gefängnisanekdote” (SdE: 219) e consegue um efeito risível e de autoironia incomum aos textos de Wolf. O fato ocorreu em meados da década de 1950, quando a narradora, então com 26 anos – supérfluo lembrar que seria a mesma idade de Wolf na época do ocorrido –, e uma ajudante mais jovem, recebem autorização para ir à Berlim Ocidental entregar panfletos e ajudar o partido comunista local nas eleições. Os materiais a serem distribuídos estavam devidamente carimbados, comprovando a legalidade do que fariam:

Ich erinnere mich an die kurze S-Bahnfahrt gen Westen, eine Richtung, die ihr sonst meiden solltet. [...] Du blättertest das Agitationsmaterial durch und fandest es entsetzlich primitiv. Aber da half nun nichts, es wäre dir nicht eingefallen, zu tun, wie andere Agitatoren taten: Das Material in den nächsten Papierkorb werfen, dich ein paar Stunden am Ku’damm herumtreiben und dann zurückfahren in den Demokratischen Sektor. (SdE: 220)

Aqui já é visível certa ironia: os cidadãos da RDA não eram fanáticos cegos, de modo que o caráter primitivo do panfleto é logo percebido, com quase arrependimento por ter aceitado a tarefa, pois não havia mais como desistir. Outros teriam jogado os papeis no lixo, ou seja, mesmo os que não eram críticos o suficiente para perceber o caráter primitivo da propaganda, não eram suficientemente engajados para cumprir a tarefa – dois mitos em relação à Alemanha Oriental são aqui questionados. O vocabulário é irônico, o uso do jargão da RDA para relatar esse episódio distante no tempo é cômico, como o fato de referir-se sempre à colega que a acompanhara como “die junge Genossin”, a si mesma como “Agitorin”, se comparado com o desfecho do relato, servem para acentuar o humor.

As duas jovens recém chegadas na RFA, já nos primeiros minutos de panfletagem, lamentam que ninguém as tenha informado “die banale Regel der Illegalen” (SdE: 220): em

---

⁹⁰ Sobre o caráter autobiográfico dos textos analisados e os gêneros adotados, será discutido mais exaustivamente no terceiro capítulo da análise. Lejeune e sua teoria sobre autobiografia são, contudo, introduzidos aqui, pois não se perde de vista que os livros são vistos por crítica e público como possuindo caráter claramente autobiográfico.

um prédio, a panfletagem é feita começando do último andar, descendo em direção ao primeiro, o que facilitaria a fuga, caso necessário. Como fizeram o contrário, ao descender os andares após o trabalho, a polícia as esperava no térreo, e, por azar, um dos panfletos não estava carimbado, colocando-as de repente na ilegalidade. Cômica e irônica é a descrição do comportamento adotado a partir da captura. Já de início, enquanto esperava na delegacia, narra o seguinte: “Und genau erinnere ich mich an den kleinen Jungen, fünf, sechs Jahre alt, der im Rinnstein hockte und Papierschiffchen schwimmen ließ. Wie er zu euch aufblickte, die Situation blitzschnell erfaßte und rief: Kommunisten! Alle aufhängen! Und wie du im Vorbeigehen stolz zu ihm sagtest: Da werdet ihr aber viel zu tun haben.” (SdE: 221) Nessa passagem, o abismo entre o *ich* e o *du* permite a autoironia, rir de sua reação ao confrontar um garoto de cinco anos, de modo que as injúrias grotescas proferidas pela criança – “enforcem todos os comunistas” – acentuam a ironia que o adjetivo “stolz” adquire nesse contexto, o orgulho que caracteriza sua atitude, ao enfrentar uma criança que brincava com barquinhos de papel, pelo contrário, dá antes um tom ridículo à conduta. O episódio todo é irônico e tanto seu comportamento, quanto o da criança têm um toque de comicidade. Novamente tem-se a repetição da fórmula “ich erinnere mich”, intensificando a impressão de veracidade do relato⁹¹, mas cuja escolha do vocabulário – no caso principalmente o adjetivo “stolz” – acrescenta a autoironia adquirida pelo ato de lembrar-se que ressignifica a experiência.

Durante a revista, uma policial encontra o documento de identificação escondido na meia da narradora, a qual rapidamente o arranca das mãos da policial e o rasga: “So macht man das, du wußtest es aus Büchern und Filmen [...]. Du vernichtest also das Papier, mit dem du dich hättest legitimieren können.” (SdE: 223) Atitude copiada de filmes e livros, talvez manuais desenvolvidos na RDA sobre o tema, o que não diminui a inexperiência e dificuldade de agir, e o comentário irônico e repreensivo por ter destruído – não vê sentido na sua ação – os documentos com os quais poderia ter se legitimado. Ao receber uma cela sozinha, trata logo de traçar os próximos passos, tudo como aprendido anteriormente na sua cartilha de como ser uma agitadora política: “Aus der Literatur wußtest du, daß man als Häftling konspirative Kontakte mit den anderen Häftlingen aufnehmen mußte.” (SdE: 227) A personagem parece ter lido todo o manual do prisioneiro político e agora sente obrigação de colocar a teoria aprendida em prática. A ironia afeta, de certa forma, a qualidade da memória, enquanto uma “história verdadeira”, e a transforma em um conto divertido a ser reproduzido,

---

⁹¹ Será tratado, ainda neste capítulo, sobre a utilização de recursos com esse fim específico.. Recursos esses que fazem com que as fórmulas anteriormente aludidas de organização do relato ganhem significado. O episódio é de fato autobiográfico e será novamente citado nesta tese ao tratarmos da autoficção.

a ficcionaliza, e sobre esse ponto volta-se o próximo capítulo dessa tese. A anedota é terminada com a seguinte avaliação:

Wäre “dogmatisch” das richtige Wort, frage ich mich, um die Person zu kennzeichnen, die du damals warst? Kompromißlos. Konsequent. Radikal. Das wären auch so Worte, die mir einfallen. Und vor allem: Im Besitz der Wahrheit, was ja unduldsam macht. The overcoat of Dr. Freud. Und wenn ich den Mantel umdrehte? Das Innere nach außen kehrte? Eine Be-Kehrung beschreiben würde, aufhören könnte, unduldsam gegen mich selbst zu sein? Gerade jetzt? Dachte ich. Wann sonst, wenn nicht jetzt. Aber es war nicht möglich. (SdE: 228)

A protagonista tenta analisar a si mesma e a seu comportamento na época, com o qual não parece mais se identificar, do qual é mesmo capaz de rir e ironizar. Contudo, encontra alguns traços de caráter que continuam, que ela mantém em relação à época do episódio narrado. Um desses traços seria a intolerância, por exemplo, que, conforme as esperanças na RDA foram desaparecendo e a “verdade” da qual tinha posse, passa para o outro lado, o lado dos vencedores, voltou-se contra si mesma: ela acredita que sua intolerância é agora mais consigo mesma que com outros, causando-lhe enorme sofrimento, como se percebe ao longo do relato – a colaboração com a Stasi e o esquecimento desse episódio causam depressão, doenças físicas, estado de profunda melancolia, crises advindas dessa intolerância para consigo. Após afirmar esse traço de personalidade, sua intolerância e radicalidade, o agir consequente com suas opiniões, introduz de repente no relato a segunda parte do título da obra: *The overcoat of Dr. Freud*. Refere-se ao mesmo tempo ao título do texto em que a narradora trabalha e ao motivo do sobretudo de Freud, presente nesse título, e que aparece ao longo do livro sempre relacionado ao episódio de vergonha, da culpa que a opinião pública lhe atribui, simbolizando um confronto consigo, um desnudamento, o qual sabe que será ao mesmo tempo doloroso, por ter de encarar fatos sobre si mesma tidos como indesejáveis, mas ao mesmo tempo libertador devido ao autoconhecimento adquirido.

A troca dos pronomes acarreta ainda em construções e jogos temporais que, poder-se-ia dizer, beiram a esquizofrenia, tornando o diálogo consigo mesma algo estranho, transformando a si mesma em outra pessoa, quase irreconhecível. Isso se deve à perplexidade em relação ao passado, como no seguinte trecho: “In meiner Erinnerung, die ich mühsam heraufgeholt hatte, kamen eines Tages zwei junge Männer in dein Büro in der Redaktion der Zeitschrift, bei der du arbeitest” (SdE: 201). Quando, falando de como foi contatada pela primeira vez pela Stasi, os dois homens que a procuraram entram “no teu escritório”, mas vê a cena na “minha lembrança”, há uma cisão na personalidade. Ainda na seguinte passagem: “Ich versuchte Francesco das Gefühl zu beschreiben, mit dem du auf jenen Innenhof einbogst, um den herum fünfstöckige eintönige Bürohäuser im Quadrat standen” (SdE: 179), ou ainda:

“Ich schilderte ihm, wie du von Tag zu Tag bedrückter wurdest, den Augenblick herbeisehntest, in dem du endlich die Akten zurückgeben und Feierabend machen konntest”. (SdE: 182) O modo como descreve essa ocupação com o passado documentado mostra como isso se dá de modo penoso. Ela anseia por sair dali, tirar folga desse embate como se tira folga de um trabalho obrigatório e cansativo. Nos dois casos, não se tem apenas um diálogo consigo mesmo, há uma terceira pessoa a quem a narradora conta o que outra pessoa – ela mesma – fizera e sentira. A impressão de distanciamento, de cisão da personalidade é potencializada.

O “eu” quer descrever, na verdade, a si próprio o que sentira, pois essa pessoa do passado é também para ele, no presente, estranha, ou esse momento, no qual se dará a revelação da colaboração com a Stasi é justamente o momento no qual se dará a cisão, no qual a narradora descobrirá uma parte de si e do seu passado que esquecera completamente, que até então não existia para ela e que terá, de alguma forma, de integrar na imagem atual de si.

Ao conversar com Francesco, bolsista italiano com o qual convive no Getty Center, apresenta antes um relato que é uma tentativa pessoal de reconstruir uma experiência para si própria, o que fica ainda mais claro na seguinte passagem, ao questionar-se sobre a sensação negativa que sentira ao ler as pastas do arquivo, *Opferakte*, escritas por observadores e espiões sobre ela e o marido: “Aber was war das schlechtende Gift, das du aus diesen Akten einatmetest und das dich so lähmte? Damals konntest es du nicht benennen. Jetzt weiß ich: Es war die brutale Banalisierung eures Lebens auf diesen hundertten von Seiten.” (SdE: 183) E aqui vale destacar que a experiência se completa apenas posteriormente, no momento da escrita: quem se dá conta do fato de ser a banalização da vida íntima do casal o que mais incomodava nos arquivos, não é nem o *du* que os lê, nem o *ich* que relata o episódio a Francesco, mas o *ich* no momento da escrita, como indica o verbo usado no presente. Como apresentado para *Kindheitsmuster*, *Nachträglichkeit* aparece novamente como um conceito importante para a construção da experiência. A própria escrita supera a banalização dos documentos, dá uma dimensão pessoal ao que os arquivos retratam friamente.

Diferente de *Kindheitsmuster*, o jogo com pronomes aqui vai além das relações temporais e dos conflitos internos, e abrange também conflitos externos, relações de poder, forças que se opõem. Por exemplo, o uso do pronome *sie*, da terceira pessoa do plural, para indicar os antagonistas da narradora, tanto a mídia na época, que a atacou pelo episódio IM e no contexto da *deutsch-deutscher Literaturstreit*, quanto principalmente o aparelho em vigor na RDA, composto pelo partido e seus mecanismos de opressão. A primeira vez que o procedimento é usado para as autoridades políticas na RDA, o pronome aparece entre aspas:

trata-se do relato de uma mala extraviada em uma viagem, a qual continha documentos, manuscritos, diários, que “eles” não deveriam achar – “‘sie’ nicht finden sollten” (SdE: 95) –, os quais nunca foram encontrados. A narradora não especifica quem seria esse *sie*, mas o contexto deixa claro tratar-se dos órgãos responsáveis pela censura, os quais não deveriam desconfiar do teor desses papéis, já que estavam colocados displicentemente na mala, justamente para que não parecessem importantes.

Posteriormente, esse coletivo indefinido que se opõe à protagonista aparece novamente de forma insinuada, quando durante a leitura de um poema do barroco Paul Fleming, sem falar abertamente, mas apenas por meio de menções rápidas, inclui no texto o problema que a atormenta ao longo da narrativa, o qual não apenas a abala emocionalmente, como se manifesta por meio de doenças físicas, ou seja, a colaboração como IM da Stasi na década de 50. No momento da leitura do poema, ainda não havia revelado essa colaboração, a qual será exposta posteriormente, mas que vem sendo aludida em diversas passagens desde o início da narrativa, de modo que ao leitor conhecedor da trajetória da autora, as alusões são bastante claras, como se pode ver no seguinte trecho, no qual comenta sobre o que teria encontrado ao lado do poema de Fleming em sua mesa: “[...] gleich neben dem Gedicht hatten in deiner Schreibtischschublade die kleinen Beruhigungspillen [...], mit denen du dich unempfindlicher machen wolltest gegen die Auseinandersetzungen mit den Leuten, die du noch für deine Leute hieltest” (SdE: 156) Sem mencionar o episódio da culpa que a atormenta, nem o conteúdo dos jornais e fax recebidos de Berlim, apenas seu efeito negativo sobre a narradora é relatado, de modo que a narrativa ganha em tensão crescente.

O público da autora já sabe qual será o desfecho dessa tensão, não há ilusão ou mistérios quanto ao teor da confissão. Aliás, desde o momento no qual esse leitor (e pensa-se aqui no leitor alemão comum) escolheu comprar o exemplar visto na prateleira da livraria e, mesmo antes de abrir o livro e ler as primeiras linhas, ele sabe tratar-se do aguardado romance de Wolf, no qual ela finalmente trabalhará literariamente suas experiências após a *Wende*, sua visão da RDA e tratará do episódio mais polêmico de sua trajetória: ter observado alguns colegas e ter escrito alguns relatórios para Stasi na condição de IM (*informeller Mitarbeiter*). Por causa desse conhecimento é possível ao leitor preencher o significado de “die Leute”, com quem há o confronto, ou seja, por um lado a opinião pública alemã, a qual a acusa impiedosamente e com a qual também há um confronto, mas principalmente o partido, ao lado do qual já estivera – “die du noch für deine Leute hieltest” –, mas que a abandonara de forma traiçoeira.

O “sie” representa no texto todo o aparelho e o partido da RDA, o texto apresenta a ruptura definitiva com o regime, o desligamento consciente do partido e do governo, apresentado como um grupo homogêneo na terceira pessoa do plural, o qual se opõe a ela, a sua família e aos intelectuais que buscam algo novo, apresentados na primeira pessoa do plural: o antagonismo “nós contra eles” se instaura na narrativa. Em outra citação, usando novamente o pronome de modo coletivo, refere-se a seus opositores da seguinte forma: “[...] du solltest etwas zugeben, was du nicht zugeben konntest, sie gaben nicht nach, du auch nicht, da wußtest du plötzlich: Nein. Ich will nicht dasselbe wie die. Und das war eine bittere und befreiende Einsicht”. (SdE: 156s.) Muito apropriadamente, não é o “eu”, que tem de confessar algo, mas o “você”, a ponte que liga o *ich* ao *du*, quem é no presente e quem fora, não pode ser reconstruída, a incompreensão e perplexidades são visíveis. O que se sabe, é que nem o *ich* nem o *du*, nem a narradora no passado, nem a do presente querem o mesmo que esse “eles”, esse coletivo sem rosto, não definido claramente, mas depreendido pelo leitor e sempre negativo, que parece encarnar os responsáveis pelo regime, o aparelho dos que fizeram a RDA funcionar. O não querer ter nada a ver com esse *sie* é ao mesmo tempo amargo e libertador. Amargo, pois acreditara nessa sociedade até o último momento, lutara cheia de esperanças por esse ideal, apesar do peso, assumira seu papel de educadora e porta-voz do seu povo – o último papel tem de reassumir na Califórnia, onde é vista como representante das duas Alemanhas –, de pregar os ideais do socialismo. A ruptura, contudo, também é libertadora: o peso é suspenso, torna-se uma pessoa comum, apenas uma autora.

A narradora a encarnar o *du* não estava, contudo, sozinha. Os conflitos representados pelo novo jogo de pronomes não se restringem a querelas exclusivas da narradora-protagonista, do *du* e do *ich*. Há algo novo em *Stadt der Engel*, há um coletivo, não apenas das forças antagonistas, mas ainda dos intelectuais que estavam ao seu lado, os quais se opõem à parte ruim do regime, e o pronome usado para representar esse novo grupo, no qual a narradora sempre se inclui, é o *ihr* – em *Kindheitsmuster* o *ihr* é usado para referir-se aos integrantes da viagem que está no centro da narrativa, servindo apenas como forma de identificar os protagonistas, sem qualquer função especial, ao contrário do que se verá para *Stadt der Engel*. Por vezes a segunda pessoa do plural é usada na ação principal para se referir aos alemães orientais em geral, grupo que a narradora vê-se de repente no dever de representar, para o qual se torna, sem que isso seja sua intenção, porta-voz, tendo constantemente de responder a perguntas “Und ihr? fragte jemand. Die Ostdeutschen?”

(SdE:130) Mas, como se nota, o *ihr* com esse significado é utilizado por outros personagens da trama, ao lhe perguntarem sobre a ex-RDA, não por ela mesma ao tratar de si.

Contudo, o mais comum nesse jogo de posições antagônicas é usar o *ihr* para travar um diálogo com o passado, seja consigo mesma e o marido, seja consigo e os intelectuais e artistas que a apoiaram e que foram também oprimidos por esse coletivo, de modo que o desdobramento do conflito *du/sie* é o *ihr/sie*. Um exemplo: a narradora se lembra de um episódio de 1976 que, embora não nomeado diretamente, trata-se sem dúvida da expatriação de Wolf Biermann da RDA e da carta de protesto assinada por diversos intelectuais, inclusive Gerhard e Christa Wolf. Nesse contexto, afirma: “Und daß sie den Sänger, den sie aussgebürgert hatten, manche wütend, manche ratlos, manche feige, und ihr sagtet: Doch, oder: Nein, je nachdem, ob ihr euch taktisch oder offen verhielt [...]” (SdE: 160). O *sie* coletivo, sem personalidade definida, sem rosto ou nome, covarde, pois não identificável, um perigo constante, opõe-se sempre às ações desse *ihr*, definido pela ação, engajamento social, também pelo medo devido à opressão sofrida, coletivo caracterizado de forma positiva como célula de mudança social. Levando-se em conta o contexto da RDA, ao qual pertencem os episódios lembrados, deve-se ver a oposição de dois coletivos diferentes: o coletivo socialista hegemônico contra o coletivo socialista dissidente, no qual ela se encaixa.

Ao ler seus *Opferakte*, os arquivos de quando ela e o marido foram espionados por diversos informantes, descobre ter sido observada por um amigo próximo e, apesar do desapontamento, a raiva dirige-se antes a esse aparato anônimo: “Da du diesen Freund gut kanntest, hattest du zum ersten Mal die Gelegenheit, eine Erklärung dafür zu suchen, wie sie ihn dazu bringen konnten, euch zu bespitzeln. Ohne seine Schuld hatten sie ihn nicht in der Hand. Aber warum hat er euch nicht einen Wink gegeben?” (SdE: 181) Aqui fala claramente em “culpa”, *Schuld*, pois se trata do outro, do amigo que a espionara, ao passo que para si mesma fala antes no mal estar, na injustiça da perseguição, na perplexidade e vergonha diante do esquecimento, nunca abertamente em culpa – também não é dada uma satisfação aos espionados do porquê o fizera, como parece exigir do amigo espião.

É visível ainda como esse coletivo anônimo é quase demonizado, ao ser caracterizado como responsável por colocar o amigo, sem ele ter culpa real por isso, contra o casal, que preenche na passagem o *ihr*. O trecho, com o jogo de pronomes *ihr/sie/er*, tenta reproduzir a teia, para usar a forma pregada pela *subjektive Authentizität*, que é a realidade: há um jogo de poderes, de forças que se opõe, e um jogo com as diversas camadas temporais e o modo como isso se apresenta na mente da narradora, na qual o *du* (1989) olha os arquivos e sente nojo do

que lê e lembra dos fatos ocorridos num outro momento, num passado anterior. Quando esse *ich* (em algum momento entre os 70 e 80) é espionado por um *er* a serviço de um *sie*, o episódio pertence à narrativa de *ich* (1993), o qual, ao contar a Francesco suas experiências, certamente não o faz usando a segunda pessoa do singular, isso fica por conta da narradora que tenta narrar todos os momentos anteriores e reorganizá-los, o *ich* localizado em algum momento entre 1994 e 2010.

A bipartição da narradora em *ich* e *du*, operada no momento da escrita, poderia ser vista como resultado de um processo narrativo que faz do texto o lugar constituído justamente para tal bipartição. Nesse sentido é mais autêntico, mais privilegiado que a própria experiência, pois apenas no texto as diversas facetas da realidade conseguem encontrar-se, não apenas os fatos superficiais que vivemos e sobre os quais não refletimos ou de cujas ligações, de cuja teia, não estamos conscientes. Contudo, é preciso lembrar que, assim como afirmado para *Kindheitsmuster*, o presente imiscui-se constantemente no passado, aqui também isso é feito e fica claro no intrincado jogo com os pronomes, o qual assume outra função, além de compor os fios da complexa teia narrativa: trata-se de introduzir no texto uma polarização entre protagonista e antagonistas, de persuadir o leitor quase de forma maniqueísta de quem é o herói e quais são os verdadeiros vilões, ou culpados.

Além do uso dos pronomes com uma força ampliada, enquanto em *Kindheitsmuster* eles indicavam relações temporais e por sua vez de afinidade da narradora com seu passado ou de distanciamento, em *Stadt der Engel* a função é ampliada e expressa relações de poder e antagonismos. Outra característica a distinguir as duas obras, ainda no que se refere ao uso de pessoas gramaticais, é o modo como o pronome “eu”, *ich*, é usado. O *ich* em *Kindheitsmuster*, embora quase nunca presente explicitamente no texto, fica implícito como a pessoa que narra. Já *Stadt der Engel* é uma narrativa do “eu”, o qual se espalha ao longo de todo o texto, o que condiz com o próprio título da obra, com sua referência a Los Angeles, centro da psicanálise nos anos 30 e 40 e, não por acaso, a alusão a Freud, uma vez que o intuito de superação pela escrita, a qual se aproxima aqui do método psicanalítico de superação do trauma por meio do diálogo – e a narradora do livro confessa poder prescindir de terapias no momento de dificuldade pelo qual passa por ter na escrita um substituto para tal, por ser a escrita sua forma de sobreviver. A própria autora Christa Wolf afirmara o mesmo em entrevistas.

Não só o “eu” dominando o texto aponta para a intenção psicanalítica de autoconhecimento: um personagem é criado para ajudar no processo. Trata-se de Peter Gutman, ensaísta judeu-alemão, que também é bolsista no centro, o qual se torna o principal

interlocutor da personagem: sempre a ouve, aconselha, instiga, questiona, aparece sem ser chamado nos momentos de dificuldade. Enquanto para os outros personagens – e o número deles é muito grande – é difícil ao leitor distinguir se poderia se trata de uma criação ou de alguma figura histórica, com a qual a autora se relacionara na época, no caso de Gutman (o nome por si só já parece uma criação), tem-se a impressão de tratar-se realmente de uma figura ficcional, o amigo que faz por vezes o papel de psicanalista e de consciência – não surpreende que ele seja a última pessoa para quem a narradora conta de sua colaboração enquanto IM junto a Stasi, mesmo sabendo que ele já lera um dos fax chegado de Berlim com a informação. O adiar falar abertamente do assunto com Peter Gutman parece um mecanismo de autoproteção, de enganar a si mesma, de medo de encarar a realidade.

2.3.2. Construção do momento da escrita: ação e narrativa da ação

Diferentemente de *Kindheitsmuster*, no qual os momentos temporais eram claramente sinalizados por pronomes – os dois dias de viagem da ação principal por “du” e o momento da escrita também pelo “du” e por um “eu” implícito –, aqui isso não ocorre: os quase 15 anos desde a ação principal, a viagem e estadia nos EUA, e o momento da escrita, localizável entre 1993, após retorno à Alemanha, e 2010, ano de publicação do livro, são unidos pelo pronome “eu”. O momento da narrativa e da ação não aparecem mais como distintos. Em *Stadt der Engel* a indeterminação temporal sinaliza tratar-se de um nível sem contornos e características claramente definidos, se comparado ao nível da ação principal marcado pelos conflitos, e especialmente se comparado com o modo como o mesmo nível aparece em *Kindheitsmuster*, no qual o momento da escrita é bem marcado, tanto politicamente quanto pelas críticas e questionamentos desse *ich*, além de ser temporalmente mais delimitado.

No livro de 1976, como analisado, o momento de escrita ganha contornos nítidos como época de continuação da barbárie apresentada na infância de Nelly: dados concretos, notícias, artigos citados com fonte dão de forma clara um quadro da política e geografia externas, o que, salvo algumas exceções, não ocorre em *Stadt der Engel* – aqui os materiais citados são antes de caráter privado, como cartas e diários. Esse *ich* do nível da narração não exclui menções aos acontecimentos políticos do seu presente, como as guerras do Iraque e do Golfo, os ataques de 11 de setembro, as crises financeiras, contudo, o número dessas observações é reduzido se comparado ao apresentado em *Kindheitsmuster*.

O último romance de Wolf é claramente um livro do “eu”, o qual domina o presente, o nível da escrita. As observações feitas nesse momento são antes de caráter pessoal, seja da

narradora que, conhecendo a história narrada pode antecipar o destino dos personagens, seja da pessoa madura que pode analisar o próprio comportamento, e principalmente, da narradora que pode discordar de sua própria memória – função compartilhada com a de *Kindheitsmuster*. Não há necessidade de trocar o pronome dos dois níveis, pois as diferenças na percepção entre os dois momentos resultam não de um conflito consigo mesma, mas antes de um fato natural: o tempo transcorrido. Esse tempo, o olhar retrospectivo de quem conhece o desfecho dos fatos, que faz com que veja o passado que “wie ein gut beleuchtetes, durchschaubares Gelände vor uns, eigentlich hinter uns liegt” (SdE: 149) e por isso oferece a distância necessária para a avaliação, vantagem em relação a quem vive o fato: o não envolvimento direto possibilita à narradora do tempo presente reorganizar sua percepção, o que marca o texto por observações como: “von heute aus gesehen, scheint es mir” (SdE: 151), “jetzt weiß ich” (SdE: 183), “und erst sehr viel später, vielleicht heute erst, verstehe ich” (SdE: 205), “erst jetzt merkte ich” (SdE: 258).

Tratam-se de mudanças de percepção que não entram em conflito com a personalidade, por isso dispensam o uso do *sie* ou do *du*, como no livro anterior, e que também não parecem ser mudanças no sentido apresentado de *Nachträglichkeit*, de experiências feitas posteriormente, mas apenas a mudança de percepção pelo conhecimento adquirido com o tempo, ganho pelo distanciamento. Por exemplo, ao comentar no contexto de uma reunião com um grupo de judeus nos Estados Unidos o desemprego na parte oriental da Alemanha após a reunificação, devido ao qual trabalhadores não têm nada a fazer além de ler o jornal: “denn da las er – und liest er noch heute, was ich nicht wissen konnte, als wir bei dem Chinesen saßen und ich den anderen sagen sollte, was in Deutschland los sei –, er las und liest noch heute die Arbeitslosenzahlen um die zwanzig Prozent [...]” (SdE: 38). No trecho há novamente a densa trama temporal e de percepções, de nexos mentais, procurada por Wolf com seu estilo particular de escrita: ao afirmar que o desempregado lia e lê o jornal, acrescenta um dado do presente, o qual é imperceptivelmente incorporado ao diálogo do “eu” do passado, que agora vai repetir com o “eu” do presente “er las und liest”, frase duas vezes dita, mas em dois momentos diferentes. Pouco depois, há a observação: “Damals war ich noch sparsamer im Umgang mit dem Wort BARBAREI, heute liegt es mir auf der Zunge.” (SdE: 38-39) Mudança irreconhecível da personalidade, como no caso da narradora e da criança de *Kindheitsmuster*? Não, apenas outra percepção dos fatos adquirida com o curso dos próprios acontecimentos – se atualmente não economiza a palavra “barbárie”, é por que os novos

tempos também não economizam em barbárie, o que houve foi apenas uma adequação da narradora.

Além de pontuar essas mudanças sutis de percepção adquiridas naturalmente devido ao transcorrer do tempo, o nível da narração é ainda dominado por considerações sobre o próprio ato de narrar, inclusive, bem específicas sobre as condições de trabalho, como quando comenta do seu cronograma de escrita interrompido por uma notícia vista na televisão: “Heute hindert mich ein Fernseherlebnis daran, sofort und ohne zu zögern niederzuschreiben, wofür dieser Arbeitstag vorgesehen war: das Auftauchen der Gesichter jener meist alten Männer gestern zu später Stunde auf dem Bildschirm.” (SdE: 176) O evento planejado para ser narrado naquele dia é seu período como informante, IM, e a leitura de seus arquivos após o fim do regime, narração que faz poucas páginas após essa citação.

O que a impede de continuar o trabalho de escrita, o programa de televisão visto na noite anterior, mas que ainda atua em seu humor, trata-se de um documentário sobre a CIA, no qual agentes atuantes no mundo inteiro a serviço do governo americano nos anos 60, 70 e 80, tornam público que 20.000 vietnamitas foram mortos a mando do governo, que havia ordem de morte contra Patrice Lumumba, Martin Luther King e Fidel Castro, que a queda de Allende no Chile fora um plano americano e que todos os presidentes no poder souberam das ações da CIA – note-se que os alvos mencionados são socialistas/comunistas, são os opositores do governo americano durante a Guerra Fria, os nomes com os quais a autora e a RDA se identificava. Ou ainda quando comenta um documentário visto na televisão, no momento da narração, o qual trata de como Charlie Chaplin fora fortemente perseguido pelo FBI, o que resultou em quilômetros de arquivos (SdE: 267). O caso a faz recordar do fato de o próprio presidente Reagan, que antes de ser eleito também fora ator, “seine Kollegen als FBI-Informant ‘T-10’ bespitzelt und verraten hatte” (SdE: 267). O vocabulário é o mesmo usado para tratar dos crimes cometidos pela Stasi: *Akte, bespitzeln, verraten, Informant*. Para tornar a comparação ainda mais impressionante, cita as palavras de Hoover, agente que conduziu os arquivos sobre Chaplin: “Der Kommunismus ist eine böse Lebensform, sie breitet sich epidemisch aus. Sie unter Quarantäne zu stellen wird unvermeidlich sein.” (SdE: 267) A frase, citada ironicamente, ressalta o grotesco da situação política, dos dois lados que se atacam, mas que para tal utilizam os mesmos métodos, logo, não se diferenciam essencialmente um do outro.

É ainda interessante notar que já em *Kindheitsmuster* os EUA apareciam como um dos alvos prediletos da narradora, sendo que grande parte das notícias e manchetes incluídas no

nível da narração, o presente daquele texto, referem-se a esse país, ou às guerras e golpes – Vietnã e Chile – nos quais eles se envolveram. Em *Stadt der Engel* o processo é intensificado, e as notícias incluídas nesse nível referem-se quase que exclusivamente aos EUA. Não apenas por ser o lugar da estadia de nove meses narrada, mas também por ser o contraponto escolhido para a apresentação da extinta RDA, ser o alvo de contraste do país no qual a narradora/autora depositara suas esperanças e ao qual dedica agora, após tanto tempo e espera por parte de seus leitores, sua consideração. As notícias incluídas no nível da narrativa sobre os EUA são quase sempre negativas: são as menções à Guerra do Golfo, ao 11 de setembro, à crise financeira, à Guerra do Afeganistão, às eleições. E esse contraste não é exclusividade do presente, das crises e guerras após 1993, a aproximação crítica é feita também pela narradora da ação principal, que convive com mendigos, índios sem direitos, guetos de negros e latinos, tudo o que desconhecia na RDA, o que não impede comentários que aproximem os dois países, mas sempre sob um viés negativo.

Essa aproximação entre a RDA, no caso ao lado da União Soviética na Guerra Fria, e os EUA capitalista no bloco oposto, pode ser vista ainda no seguinte trecho, quando comenta o fato de uma amiga sua de Moscou querer tentar publicar um dos livros da narradora na União Soviética, o que só poderia ser feito, segundo o chefe da editora, caso alguns trechos fossem retirados, pois apresentavam o exército vermelho de forma muito crítica. O comentário da narradora a esse respeito: “aber die Szenen konntest du nicht herausnehmen, so wie du die Szenen über den Vietnamkrieg der Amerikaner nicht hattest herausnehmen können, die der amerikanische Verlag streichen wollte.” (SdE: 290) Ou seja, a narradora chama a atenção para o fato de que se havia censura na ditadura socialista, também havia censura na democracia capitalista. A comparação, contudo, que mais aproxima os dois Estados “opostos”, vem na seguinte passagem, quando comenta sobre um casal de amigos americanos que trabalham na campanha para eleição de Clinton:

Die beiden, [...] erklärten mir, wie schwer es Liberale, nicht zu reden von Linken! in den letzten Jahren gehabt hätten, einen angemessenen Job zu finden, wie stockig und niederziehend, auch denunziatorisch, die Atmosphäre in den öffentlichen Ämtern, bis in die Universitäten hinein, geworden sei, wie man habe abwägen müssen, mit wem man noch offen sprechen konnte, und daß junge Leute wie sie überhaupt keine Perspektive gehabt hätten, ohne sich bis zur Selbstverleugnung anzupassen. Davon höre man im Ausland wohl wenig? – In der Tat, sagte ich. (SdE: 26)

No comentário dos colegas bolsistas, o país não aparece de forma muito diferente da imagem clássica que se tem da ditadura socialista, com perseguições, assédio moral, sanções aos vistos como inimigos e ainda há o uso da palavra “denunziatorisch”, propositalmente escolhido, por tocar no ponto fraco da RDA e estar intimamente ligada ao conflito central do

enredo. Um último incidente relacionado à censura nos EUA é o caso do cineasta Daston Trumbo ter sido colocado na lista negra do governo, por ter se recusado a denunciar os colegas comunistas no governo McCarthy, o que significava automaticamente proibição de trabalho, ou seja, censura, além de ter passado dez meses na prisão (SdE: 274) – o que não difere muito da censura e proibição de publicar sofrida por colegas seus na RDA.

Apesar dos aspectos políticos comentados, a análise até aqui apresentada reforça o fato de tratar-se de um texto dominado pela primeira pessoa, e o efeito obtido pela manutenção do pronome no nível da ação principal e da narração é demonstrar continuidade, não há estranhamento, questionamento e desconfiança em relação às próprias atitudes, como expresso pelo *du*, o qual sinaliza o diálogo e questionamento, como no caso dos episódios referentes à RDA, único período aqui a ser reavaliado. Mesmo assim, o estranhamento em relação a si mesma não é tão acentuado quanto o resultante do uso da terceira pessoa do singular usado em *Kindheitsmuster*. Além disso, o uso do *ich* confere ao texto um caráter muito mais pessoal e íntimo, mais espontâneo, capaz de provocar até autoironia, praticamente ausente no livro anterior. Segundo Anna Kuhn: “What fundamentally distinguishes *Stadt der Engel* from *Kindheitsmuster* is its extensive use of first person narration, a shift that imbues the text with an intimacy and spontaneity absent in *Kindheitsmuster*” (KUHN 2011: 165-166) O resultado é mais íntimo, mais visceral e menos cerebral, o que é apontado já no título das obras: a intenção de *Stadt der Engel* e sua menção a Freud é uma análise do eu, a de *Kindheitsmuster*, oferecer um modelo de infância típico para toda uma geração – ou apresentar a trama de uma infância, numa outra acepção da palavra “Muster”, os nexos por trás de personalidade. A matéria também difere: enquanto *Kindheitsmuster* trata de uma experiência coletiva e de uma culpa que, na verdade, se auto-imputa, pois fora uma criança na época da guerra, logo, nada pode ser dela cobrado, em *Stadt der Engel* a experiência é individual, assim como a culpa atribuída pela opinião pública é agora muito mais concreta.

Um balanço é feito pela própria narradora-protagonista, a qual parece aludir aos dois livros analisados quando diz: “Um wie vieles leichter war es doch, dachte ich, über die Verführungen einer Kindheit Rechenschaft zu geben als über Verführungen der späteren Jahre.” (SdE: 219) É preciso notar, contudo, que enquanto a opinião pública tenta lhe atribuir uma culpa a ser confessada, ela evita o termo, e fala aqui em “Verführungen”, as sedução às quais fora submetida, coloca-se de certa forma como vítima das circunstâncias. Outro ponto que contribui para deixar o relato mais pessoal é o fato de que assim como em *Kindheitsmuster* e em concordância com *subjektive Authentizität*, a obra mobiliza, para

reproduzir a complexa trama não linear da memória, diversos gêneros textuais, mas a diferença que acentua o caráter pessoal do texto, focado no “eu”, é o fato de prescindir da citação de textos considerados objetivos, como artigos de jornais, manchetes, trechos de livros de História, de glossários, textos científicos sobre a memória, para concentrar-se em gêneros subjetivos e introspectivos, que têm um sujeito em seu centro, como poemas, cartas e diários, tanto da narradora, quanto de outros personagens ou figuras históricas como Thomas Mann – quando muito limita-se a comentar o que vira na televisão, que assistia com muita frequência em sua estadia em LA.

Voltando às funções do *ich* no nível da escrita, foi observado que uma de suas principais funções é organizar a memória a ser transmitida e, atrelado a isso, tornar o processo de escrita o mais transparente possível, de modo que não apenas as diferentes camadas temporais, que atuam umas sobre as outras, encontrem-se no lugar privilegiado criado para tal, ou seja, o texto, como também torna visível o modo como o conteúdo é narrado, organizado, como se realizam as pesquisas que estruturam a narrativa, como é formada a trama de acontecimentos não lineares, simultâneos, associados uns aos outros. Essa trama criada para tentar manter de modo realista o caráter da memória, é composta tanto pela narração de episódios, quanto pela narração do próprio narrar, e a diferença entre as duas narradoras unidas no pronome “eu”, a da ação principal e a da narração, reduz-se ao uso do tempo verbal no passado e no presente, respectivamente. Isso fica bem visível no uso constante de algumas fórmulas ao longo de toda a narrativa, cuja repetição ajuda a estruturar o texto e a identificação das diversas camadas temporais e das relações da narradora com os fatos narrados. Fórmulas como “es fiel mir ein” e “ich erinnerte mich” (9, 61, 106, 110, 142, 189, 202, 255, 266, 268, 296, 298, 313, 320, 333, 338), para um nível, e “es fällt mir ein” e “ich erinnere mich” (10, 11, 36, 43, 57, 80, 151, 175, 183, 210, 221, 227, 236, 257, 261, 266, 273, 292, 305, 333, 345, 361, 364), para o outro – lembrando que a listagem não é exaustiva e que algumas expressões aparecem mais de uma vez na mesma página.

Chama a atenção o fato de serem as fórmulas no presente, ou seja, as que caracterizam o nível da narração, logo, a percepção da narradora sobre o passado narrado, em número maior que as expressões no *Präteritum*, ou seja, ligadas ao nível da trama central e às sensações da narradora no momento da ação. Isso mostra, novamente, como em *Stadt der Engel*, ao contrário de *Kindheitsmuster*, o nível da narradora é fortemente marcado pelo “eu” e pelas experiências pessoais de percepção e reavaliação do vivido – mas não tanto de experienciar de fato, como no outro livro. O confronto com o passado, a memória, são

essenciais para o texto e são os motivos a darem as diretrizes de *subjektive Authentizität* e da sua busca por novas formas de narrar – formas que deem conta justamente dos atos de lembrar e esquecer, par indissociável, declarado por Wolf ser seu grande tema, bem como pela narradora de seu último livro: “Es geht um Gedächtnis, es geht um Erinnerung: Mein Thema seit langem, verstehst du.” (SdE: 202)

Outras fórmulas repetidas ao longo do texto e que tentam estruturá-lo são: “wie weiter?” (SdE: 192, 193, 331), “was noch?” (SdE: 277), “was mußte noch geschehen?” (SdE: 240). Elas indicam a indagação de, diante de um tema delicado, como continuar a narrar, ou, uma vez que para ela narrar é sobreviver, como, diante da crise, continuar a viver?

Após deixar a casa do amigo Peter Gutman, o qual por meio de diversas indiretas tentara abordar o tema dos arquivos que a atormenta, a narradora escuta deste como despedida o conselho “Be carefull” (SdE: 192). Mesmo assim evita confrontá-lo e finalmente revelar-lhe o teor de suas preocupações. Nesse momento lemos o seguinte trecho: “Wie weiter? Eine Pause entsteht, breitet sich aus. Der übliche Verdacht, daß die Schreibarbeit an ihr Ende gekommen ist, weil es mir nicht gelingt, die Schranke des ‘Nie sollst du mich berühren’ zu durchbrechen, und weil dann das Schreiben keinen Sinn hätte.” (SdE: 192). Aqui a pergunta indica tanto a dúvida do que fazer, como continuar sua vida, mas também a dificuldade em continuar a narrar, em achar o modo correto para tratar de tema tão delicado, mas necessário: não há sentido em escrever, se não for para expor-se, confrontar-se, sentir dor – lembrando da introdução desse texto, escrever sobre si é e precisa ser sempre dolorido.

“Wie weiter? Die Gefahr kommt näher, höre ich, während ich dies schreibe, auf allen Sendern.” (SdE: 331) O perigo a que a narradora se refere aqui é o terrorismo. A indagação se dirige tanto à narradora-protagonista da ação principal, quanto à do momento da escrita, e ao mesmo tempo questiona como continuar a narrar, e como continuar a viver, como será o futuro. A fórmula une texto e vida, viver é doloroso e escrever precisa sê-lo.

Essas perguntas que estruturam o relato e questionam a direção narrativa a ser tomada – o que implica ainda na direção da vida –, trazem para o texto de forma clara o nível da escrita e os processos que nele ocorrem. Contudo, há outros elementos a desempenharem papel semelhante. O trabalho do escritor é constantemente incluído na narração, seja por mencionar livros que a narradora já publicara – e isso significa mencionar os romances e ensaios da autora Christa Wolf, como *Kassandra* (SdE: 230), *Was bleibt* (SdE: 203), *Kindheitsmuster* (SdE: 219, 313) –, seja por incluir na trama considerações claras sobre os processos de escrita, como debater o título do livro (SdE: 155), comentar a ordem em que os

personagens serão apresentados (SdE: 29, 151), o que será narrado primeiro ou depois (SdE: 158)⁹². Já que a narração é feita retrospectivamente, pode-se antecipar ou adiar a narração de certos fatos: a matéria e os mecanismos utilizados para construir o relato são sempre incluídos no próprio relato. Um trecho bastante interessante nesse sentido, e que se adéqua muito bem ao que vem sendo apresentado até o momento à sua visão da prosa ideal, é o seguinte:

Der Hauptvorteil einer Krise sei es, den von ihr Befallenen in Zweifel zu stürzen. Zum Beispiel: Die uralte Tatsache, daß von allem, was gleichzeitig geschieht und gedacht und empfunden wird, in dem linearen Schriftzug auf dem Papier nicht gleichzeitig die Rede sein kann, macht mir plötzlich wieder so zu schaffen, daß der Zweifel an der Wirklichkeitsstreue meiner Schreibearbeit sich zu schierer Schreibunmöglichkeit auswachsen kann (SdE: 30)

O trecho vem logo após ter conversado ao telefone com o marido em Berlim, conversas essas que muitas vezes falam de uma espécie de culpa e vergonha, de forma velada remetendo ao episódio IM que ainda será revelado. A crise relacionada a um episódio pessoal de extrema importância para a narradora desencadeia uma crise narrativa: há algo a ser narrado, mas não há os meios adequados para fazê-lo. Crise que, como indica o “wieder” na citação, já ocorrera, a crise advinda da constatação de que a realidade complexa, simultânea, só pode ser apresentada linearmente no papel, fazendo com que perca seu realismo, tornando os fatos retratados artificiais. Crise na representação cuja solução teria sido os recursos narrativos ligados a *subjektive Authentizität* e apresentados até aqui. Estes recursos visam trazer os diversos níveis temporais e da memória para o papel, tentando conservar ao máximo possível, apesar das limitações naturais da escrita, o realismo dos processos mentais envolvidos, estilo de escrita que tentaria prescindir da linearidade ao máximo possível – apesar de ser impossível qualquer escrita não-linear –, em favor da simultaneidade, do modelo da teia, incluindo em seu texto o contexto político-social, os pensamentos tidos no momento da ação e no momento da narração dessa ação, de modo que os diversos momentos narrados aparecem intimamente ligados, tanto pela causalidade externa, quanto interna. Contudo, a nova crise pessoal coloca em cheque o que vinha fazendo até o momento, questiona seu trabalho, “Schreibearbeit”, e a impossibilidade de continuar a escrever a ameaça. Importante notar, que a impossibilidade de continuar a escrever liga-se diretamente à impossibilidade de

---

⁹² Esse tipo de discussão já estava presente em *Kindheitsmuster*, no qual também se apresenta como o título do livro foi escolhido (KM: 52), entre outros debates e explicações sobre sua composição, como analisado anteriormente.

continuar a viver e é isso que se vê no texto: uma narradora atormentada, deprimida, passando por uma profunda crise, a qual não sabe como continuar sua vida e carreira.⁹³

Comentário semelhante pode ser visto em outro momento: “Daß der Gedankenstrahl die Zeitschichten rückblickend und vorausblickend durchdringen kann, erscheint mir als ein Wunder, und das Erzählen hat an diesem Wunder teil, weil wir anders, ohne die wohltätige Gabe des Erzählens, nicht überlebt hätten und nicht überleben könnten.” (SdE: 13) A simultaneidade, a capacidade da mente humana de abarcar diversos momentos temporais ao mesmo tempo, de passear entre presente, passado e futuro os quais aparecem na memória não linearmente organizados, mas implicados, ligados um ao outro, é admirada, chamada de milagre, e compartilhada pelo narrar, o qual, na sua forma ideal, deveria ser capaz de fazer o mesmo, para assim assegurar a sobrevivência do indivíduo que narra.

Mais uma vez, pelo carácter ensaístico do texto, a narradora do romance se confunde com a autora. Logo após essa consideração teórica, a narradora dá um exemplo da simultaneidade dos pensamentos e memórias afirmada: “Zum Beispiel kann man sich solche Gedanken flüchtig durch den Kopf gehen lassen und zugleich in dem Konvolut blättern, das ich am Morgen auf dem Tisch meines Apartments vorfand, eine ‘First day survival information’ des CENTER für alle Neuangekommenen.” (SdE: 13) Ao mesmo tempo em que analisa no manual de sobrevivência do centro, como será seu cotidiano no novo local, pensa na função do narrar – e as palavras “überleben” e “survivor” parecem ser o ponto de partida a desencadear as considerações.

Outro ponto que liga o texto à visão de Wolf da prosa iniciada década de 70, refere-se à capacidade da literatura como instrumento de ação social. Ao ler um artigo sobre física, a narradora afirma que o narrar compartilha com esta uma “Zerstörungslust”, no caso da física como átomos em determinadas reações destroem um estado original, no caso da literatura:

Das erleichtert fast mein Gewissen, denn auch der Erzähler zerstört unvermeidlich einen “ursprünglich Zustand”, indem er Menschen nüchtern beobachtet und das, was zwischen ihnen vorzugehen scheint, auf das gefühllose Papier überträgt. Aber diese Zerstörungslust, sage ich mir, hält sich ja die Waage mit der Schaffenslust, die neue Personen, neue Beziehungen aus dem Nichts entstehen läßt. Und was vorher da war, muß gelöscht sein. (SdE: 43)

Destruir um estado anterior, e, em contrapartida, construir um novo por meio do ato de narrar, sobre isso a narradora é categórica: o que havia antes precisa ser apagado. Curioso ainda é o modo como inicia suas considerações sobre o texto, ao afirmar que isso quase

---

⁹³ Crise semelhante é visível nos diários da autora a partir de 2000, como pode ser conferido ao longo de *Ein Tag im neuen Jahrhundert*: com o agravamento de sua condição física, com a proximidade da morte, ocorrida em 2011, também a escrita aparece como desnecessária.

“alivia a consciência” – mais uma vez o episódio central, o caso IM, parece estar implícito, sem descartar o valor do texto como forma de trabalhar tantos outros estados problemáticos. O importante aqui é que o narrar é apresentado como ligado intrinsecamente à própria vida. É o meio pelo qual a sobrevivência é assegurada, é o meio de obter um novo estado de coisas e assim aliviar a consciência, é instrumento de modificação da realidade, e se o foco aqui, ao contrário de *Kindheitsmuster*, não é tanto modificação da realidade social, mas sim da pessoal – o que não descarta a primeira, embora o foco tenha sido transferido de uma para a outra e o nível da narração esteja agora saturado pelo “eu”, mais que pelo contexto político social.

Voltando a analisar as pontes entre ação e narrativa da ação, presentes desde o início do relato, vale à pena analisar o primeiro parágrafo do livro, o qual revela muito do que se encontrara e tem sido analisado até aqui.

AUS ALLEN HIMMELN STÜRZEN

Das war der Satz, der mir einfiel, als ich in L.A. landete und die Passagiere des Jet dem Piloten mit Beifall dankten [...]. Ich weiß noch, daß ich mir vornahm, diesen Satz später zu benützen, wenn ich über die Landung und über den Aufenthalt an der fremden Küste, der vor mir lag, schreiben würde: Jetzt. Daß so viele Jahre beharrlichen Versuchen vergehen würden, mich auf rechte Weise den Sätzen zu nähern, die diesem ersten Satz folgen müßten, konnte ich nicht ahnen. Ich nahm mir vor, mir alles einzuprägen, jede Einzelheit, für später. (SdE: 9)

O primeiro parágrafo é extremamente revelador, contém diversos motivos a aparecerem ao longo do romance. A frase que inicia o romance, além de remeter por meio da palavra “céus” ao título do livro, *Stadt der Engel*, e ao nome da cidade onde se passará a ação principal, Los Angeles, parece fazer um jogo com o a expressão popular “Aus allen Wolken fallen” para assim traçar já de início a situação da personagem. O ditado popular, cair das nuvens, que também funciona em português, refere-se ao fato de alguém que de repente tem de sair de uma situação confortável para confrontar-se com a realidade, que é pego de surpresa por um fato, normalmente negativo, além de fornecer uma imagem do que acabara de acontecer concretamente, o pouso de um avião. A personagem, contudo, não cai das nuvens, mas despenca dos céus: a expressão é intensificada pela troca de nuvens (*Wolke*) para céus (*Himmel*), e cair (*fallen*), para desabar, ser arremessado (*stürzen*), logo, a surpresa é muito maior que o normal, o choque é maior, a realidade que a espera é completamente diferente daquela com a qual estava acostumada – os pares de opostos são RDA/USA, Oriente/Ocidente, socialismo/capitalismo, mundos antagônico e até a pouco em conflito, em dois blocos opostos na Guerra Fria. A frase adéqua-se muito bem à situação de choque e confronto com a nova realidade – também com o conflito que agora toma conta dela, advindo justamente da nova situação resultante das mudanças recentes, pela nova configuração sócio-

política após o fim da RDA a possibilitarem o contato com os arquivos até então desconhecidos.

A adequação da expressão aos fatos por ela vividos é percebida como tão grande, que a personagem decide-se lembrar da frase empregada no momento conscientemente para a narração posterior – narração futura que também já é uma intenção consciente. A intenção de gravar no cérebro determinado detalhe ou episódio, de lembrar-se conscientemente, é constante, como apresentado em *Kindheitsmuster* e nesse texto diversas cenas são acompanhadas dessa intenção de querer lembrar para narrar (SdE: 115, 342), ou seja, de forma consciente a narradora procura lutar com o que seria natural, o esquecimento, tenta ir contra o fato de que não é possível um controle totalmente ativo do que é esquecido ou lembrado. A intenção de narrar, já contida no momento da ação, estrutura conscientemente as experiências. O querer memorizar “cada detalhe” para mais tarde narrar, não é apenas um desejo de lembrar-se de forma intencional, mas algo que acarreta medidas e escolhas concretas no momento da ação e na construção textual, as quais são explicitamente apresentadas no texto ao leitor. Essa intenção de viver conscientemente para lembrar e assim narrar aparece mesmo nos diários publicados da autora, em momentos em que confessa ter se esquecido de viver o dia conscientemente e por isso sentia dificuldades com a narração posterior: “Ich habe den Tag also nicht bewußt erlebt und merke heute den Unterschied.” (“Montag, 27. September 1976”, *Ein Tag im Jahr*: 219)

Uma das atitudes relacionadas ao desejo de controlar a memória de forma ativa é o ato de guardar materiais a serem usados em suas pesquisas para escritos futuros:

Ich würde den Zeitungsartikel meines Kollegen kopieren und ihn zu anderen Ausschnitten und Kopien in das Regal in meinem Apartment legen, ein Stapel, der schnell wuchs, den ich über den Ozean mit zurücknehmen würde, per Luftfracht, um ihn zu Hause auf ähnliche, allerdings ungleich größere Stapel zu legen, unnütze Staubfänger, die aber irgendwann einmal gebraucht werden könnten, um eine Erinnerung zu stützen, der ich sonst nicht trauen würde. Nicht mehr trauen könnte. Für den Notfall. Obwohl mir bewußt war, daß das Gedächtnis, welches die Zeitungen mir lieferten, für meine Arbeit höchstens den Wert einer Prothese hatte. (SdE: 24)

As pilhas de jornais auxiliam a memória, a qual não é confiável – e o mote de *Kindheitsmuster* continua em *Stadt der Engel* –, contudo, e novamente assim como em *Kindheitsmuster*, a história linear e organizada, objetivamente transmitida pelos jornais, pode ser apenas uma representação da superfície, visão exterior da realidade, por isso tem o valor de uma prótese, um substituto artificial do original. A história que interessa às narradoras de ambos os textos não é a dos jornais, mas a dos indivíduos com todas as suas contradições, incoerências e lacunas, e justamente por isso mais real. Mesmo assim, esses suportes externos

são utilizados em auxílio da grande tarefa por trás da narrativa analisada: tentar reproduzir o mais fiel possível a trama individual das lembranças. Além disso, não se pode negar o fato de, mesmo tais recursos externos não podendo ser vistos como substitutos da memória pessoal, esta pode sim ser ativada e ligar-se a suportes externos.

Outros documentos ao quais se recorre no momento da escrita são seus diários, nos quais a narradora pode se apoiar para reconstruir o passado (SdE: 13), e textos redigidos na época, anotações diárias às quais chama sempre de *Tagesprotokoll*: tratam-se de textos redigidos em sua máquina de escrever para documentar seu cotidiano – “meine Tage hier getreulich und ausführlich zu dokumentieren” (SdE: 29). Tais protocolos serão mais um auxílio à memória e são citados constantemente: notas escritas em caixa alta, as quais parecem comentar, ainda que indiretamente, a ação e especialmente refletir o estado de espírito da narradora ou trazer à tona pensamentos e verdades aos quais ela conscientemente não teria acesso. Como é o caso já da primeira entrada desses protocolos, a qual começa com o ditado chinês de que é possível trocar de cidade, mas não de fonte, ou seja, não importa para onde se vá, algumas coisas permanecem iguais, ao qual se segue o comentário: “UND WIDERSPRICHT ES NICHT DEM LOSUNGSWORT, DAS MICH HEIMLICH HIERHERBEGLEITET HAT UND DAS ANSCHEINEND DISTANZ HEISST” (SdE: 30). Esse protocolo dos primeiros dias no novo país, ao mesmo tempo que contradiz o teor do que vem sendo até o momento apresentado – novas experiências, adaptação, choque cultural, ou seja, troca de cidade, logo, vida nova –, dá a tônica do que será o livro: uma narradora na distante Califórnia, mas que traz dentro de si a pátria e os problemas a ela ligados, a distância não é suficiente para afastá-la dos conflitos e experiências ligados à RDA, de modo que trata-se de um romance, apesar do título remeter a Los Angeles, na verdade, sobre a RDA.

Sobre essas inserções em caixa alta por todo o texto, as quais comentam a ação, elas são apresentadas pela narradora como uma espécie de *insight*, lampejos de ideias que lhe ocorrem durante a sua estadia na Califórnia e que são anotadas em seu caderno, de modo que tratar-se-ia de material autêntico. Contudo, o modo como comentam aspectos específicos da ação narrada, levam o leitor a questionar-se quanto a sua espontaneidade autêntica, sobre o acaso que estaria por trás desses fragmentos e supor se não seriam antes inserções próprias do *Erzählzeit*, construídas para aparentarem espontaneidade.

Os protocolos diários, os quais fazem a ligação entre passado e presente, tem como início do processo de documentar essas percepções os anos de 92/93, na Califórnia. A narradora diz ter todos esses protocolos diante de si ao escrever (em algum momento dos

2000), olha-os enquanto escreve e os consulta. Essa necessidade de recorrer a materiais concretos para apoiar algo abstrato – memória –, aparece ainda em inúmeras outras passagens. Outro exemplo pertinente pode ser conferido no seguinte trecho: “Jetzt versuche ich mich zu erinnern, was alles ich Peter Gutman an jenem Abend erzählt habe, suche in allen möglichen Schubladen nach einem bestimmten Aktenstück, das meine Erinnerung untermauern würde” (SdE: 58). O leitor pergunta-se, se realmente se trata de um arquivo e de gavetas reais, ou se seria uma metáfora para a memória e seus mecanismos de armazenamento, seus diversos compartimentos na forma de gavetas. A primeira hipótese confirma-se com a continuação da leitura, quando ela de fato encontra tais arquivos: “Und während ich mir das alles in Erinnerung rufe und eine Serie von Bildern vor meinem inneren Auge abläuft, habe ich nun auch das Schriftstück gefunden, nach dem ich gesucht habe, natürlich in dem Koffer mit den Kopien unserer Stasi-Akten [...]” (SdE: 59). O documento procurado, no caso, iria ajudá-la a lembrar-se de um amigo russo que tinha em comum com Peter Gutman.

Passagens semelhantes espalham-se por toda a narrativa, passagens nas quais a narradora parece pretender dar ao seu relato a veracidade e comprobabilidade de documentos concretos, os quais estão disponíveis à consulta, sempre que preciso. Muitos dos documentos mencionados são identificados de forma não problemática com documentos em posse da própria Christa Wolf, como a mala com os *Opferakte*, mencionada algumas vezes. Esses documentos acompanham a narradora durante os diversos níveis da narrativa, ajudando a uni-los no relato. Função semelhante tem a “pasta vermelha” contendo as cartas dirigidas à amiga Emma, como em: “Der rote Aktendeckel lag griffbereit im Regal neben dem wachsenden Zeitungsstapel – heute liegt er in einer Schublade, in der ich noch Erinnerungsstücke an Emma aufbewahre” (SdE: 64). A pasta, na qual as cartas eram guardadas, liga aqui o ano da estadia na Califórnia ao do relato, e é vista de forma duplicada, pela narradora da trama principal e pela da escrita. Ou ainda: “Ich sitze, anderthalb Jahrzehnte, nachdem die Frage mir gestellt würde, in meinem Arbeitszimmer vor einem dicken Stapel von Manuskriptblättern [...]” (SdE: 234) e “Ich habe jetzt die Mappe gefunden, auf der 1989/90 steht und in der die Texte versammelt sind, die du in jenem zwei, drei Monaten geschrieben hattest” (SdE: 266).

Em outro trecho que remete à mesma temática, afirma:

In den Papierstapel, die ich über den Ozean mit nach Europa gebracht habe, herrscht natürlich die Gegenwartsform. Immer wieder vergesse ich das, was ich den verschiedenen Fassungen entnehme, in die Vergangenheitsform zu übersetzen. Das alles ist Vergangenheit: Der Tag, an dem wir endlich unser Vorhaben ausführten und in den Süden, nach San Diego fuhren, wo ich an einem Kiosk für mexikanische Kunst die Holzschlange kaufe, der einige Glieder fehlten, die jetzt auf meinem Schränkchen mit Erinnerungsstücken liegt und mich an den Dialog mit der Verkäuferin erinnert. (SdE: 277)

A narradora remete-se novamente à pilha de manuscritos que tem diante de si e que a auxilia a estruturar a memória, além de falar de uma cobra de madeira comprada em um quiosque em San Diego, a qual a acompanhou até a Europa e encontra-se diante de si no momento da escrita. Ao ser observada, desencadeia lembranças na narradora: é necessário recorrer a materiais concretos, a fim de garantir a eficiência desejada para o relato do passado. No trecho há ainda uma consideração sobre um ponto já analisado, mas essencial para o texto e sua visão da prosa: a dificuldade em lidar com os diversos níveis temporais e como estes se apresentam na memória – além de novamente aqui o nível do presente da narradora configurar-se como lugar claramente da narração, no qual os processos de escritas são tornado transparentes, no qual, fazendo uma ponte entre romance e ensaios de Wolf, as convicções literárias da narradora, e da autora, são compartilhadas com o leitor. A narradora comenta que os papéis que a auxiliam na reconstrução do passado, esses diários e notas escritos enquanto estivera na Califórnia, estão todos escritos no presente, o qual ela várias vezes esquece-se de substituir por um tempo no passado, ao retrabalhar tais memórias. Aparentemente a narradora perde-se em seus próprios pensamentos e a força com que esse passado atua sobre si é tão grande, que se confunde, na mente que rememora, com o presente.

Em alguns trechos da obra essa confusão temporal pode realmente ser percebida pelo leitor. Por exemplo, quando lê, na Califórnia, trechos do diário de Thomas Mann, no qual o autor quer saber se Goethe se perguntava se não seria melhor suspender a liberdade de pesquisa e arte em um Estado, o qual era não mais instrumento do interesse privado, que deixá-las na dependência deste. A narradora então indaga, quem perguntaria isso hoje, quem teria ainda coragem de mencionar tais fatos. “Jetzt, mehr als anderthalb Jahrzehnte später, lese ich ähnliche Fragen in manchen Zeitungen, hervorgetrieben von einer KRISE, die eigentlich ein Zusammenbruch ist, auf den ich in einer fernen Zukunft gefaßt war.” (SdE: 127) O uso dos tempos aqui causa grande estranhamento, pois trata o passado como se fosse o presente e o presente/futuro como passado: hoje, mais que uma década e meia depois, ela lê tais questionamentos e diz que foi pega pela crise num futuro distante. A identificação com o momento da ação principal é tão grande, que analisa o futuro – o presente dos 2000 – a partir do ponto de vista do passado, do início dos 90. Essa dificuldade em lidar com o presente e passado é afirmada ainda em outro ponto, quando expressa o problema em narrar retrospectivamente, “VOM ENDE HER ERZÄHLEN” (SdE: 28), quando já conhece o final, quando o passado é uma paisagem bem iluminada (SdE: 149), tem suas desvantagens, corre-se o perigo de parecer-se mais ignorante do que realmente se fora (SdE: 28), justamente o que

a narradora quer evitar nessa narrativa que busca a confiança do leitor em relação, se não ao narrado, à intenção por trás do narrar. O mesmo problema, expresso quase que nas mesmas palavras, é visto em sua obra ensaística (cf. LuS: 9) e em seus diários (*Ein Tag im Jahr*: 594), mostrando como a obra da autora apresenta uma continuidade.

Outro exemplo dessa busca por veracidade e credibilidade do relato por meio de escritos que o apóiam, é vista ao relatar um sonho – e sonhos aparecem ao longo de todo texto – e dizer que anotara o sonho narrado, por isso sabe dos detalhes exatos. Ao anotar o sonho evita “einen so aufdringlichen, leicht durchschaubaren Traum zu erfinden” (SdE: 269) – trata-se de um sonho no qual seus membros, um a um, são serrados, até sobrar apenas o cérebro, o qual também desaparece, até seu nome desaparece, e uma voz diz: assim deve ser. Parece sinalizar o medo da morte, de desaparecimento da escritora que fora, cuja imagem pública está ameaçada. Logo, escrever, o que é necessário para viver, também está em risco, a vida da pessoa privada, não só da autora personalidade pública, está ameaçada.

Mas se por um lado há no texto uma tentativa constante de assegurar a confiabilidade do narrado, seja por expressões que assegurem isso (*ich erinnere mich*) ou por recorrer a documentos concretos, não é raro o procedimento inverso: desconfiar da própria memória e desabilitar o que diz. Por exemplo, quando visita a casa de Schönberg, o qual também emigrara para Los Angeles, e conversa com os filhos do músico sobre o incidente em torno de *Faust* e a representação da música dodecafônica na obra de Thomas Mann, a protagonista pergunta-se se o livro *Buddenbrooks* realmente estava na estante da casa paterna, como vê claramente em sua memória, podendo descrever mesmo sua posição na segunda prateleira, atrás dos livros de Karl Albrecht, Edwin Erich Dwinger e Hans Grimm – livros, aliás, nomeados por título, dando a impressão de uma memória irrepreensível. Contudo, o que segue contradiz essa impressão: “Ich mußte mich irren, sagte ich mir wieder; denn dann hättest du sie doch damals schon gelesen, weil du alles Gedruckte lasest, was dir in die Hände kam” (SdE: 340). Toda a certeza dada à afirmação pela riqueza de detalhes é derrubada por ela mesma, ao questionar a veracidade do lembrado – e esse questionar-se quanto à confiabilidade da própria memória, curiosamente, assim como os recursos que visam a garantir sua confiabilidade, têm como função dar credibilidade ao exposto, uma vez que mostram como a narradora é capaz de distinguir o que se lembra com clareza do que não, e está disposta a sinalizar isso ao leitor. Admite para algumas experiências sua dificuldade em se colocar nos sentimentos da época (SdE: 149), ou diz claramente não poder se lembrar.

2.3.3. A narradora e suas tentativas de reconstrução da memória

Como visto, são diversos os recursos utilizados para apoiar a memória e tentar garantir a credibilidade do relato, fato decisivo por tratar-se de um romance no qual Wolf, mesmo negando a identidade autor-personagem, trata de um episódio de sua trajetória pessoal decisivo, sua participação como IM junto à Stasi e, especialmente, o esquecimento alegado quanto aos fatos, logo, é um livro que novamente tem em seu centro a memória dolorosa, reprimida – até em seu centro “físico” o episódio aparece em posição de destaque, localizado nas páginas 178 a 187 de um livro de cerca de 400 páginas. Nesse momento em que analisa-se os recursos utilizados para construir a teia, que é o modelo do romance, faz-se necessário investigar como algumas considerações sobre a memória aparecem nessa trama.

A narradora, ao tentar ser fiel aos processos mentais individuais, ao dizer que seu tema é há muito a memória, não visa assegurar ao seu leitor uma memória sem defeitos, mas justamente por buscar a autenticidade, inclui no texto o esquecimento, o engodo, próprios dela. Como já analisado, o relato aparece estruturado por diversas fórmulas que se repetem exaustivamente, fórmulas como “ich erinnere” ou “ich erinnerte”, “ich weiß noch”, o que não descarta o uso, contudo menos frequente, de outras como “ich weiß nicht mehr” (SdE: 90, 257), “ich erinnerte mich nicht” (79, 134) “ich habe es vergessen” (221), e ainda fórmulas como “Es mußte sein”, “es muß sein” (SdE: 115, 150, 348).

Outro recurso interessante, o qual também visa manter a rede de processos mentais por trás de um episódio narrado, é modalizar a experiência, tentando mostrar ao leitor da forma mais honesta possível como fatos são armazenados no cérebro, não apenas como diferentes episódios são diferentemente lembrados, mas como passagens de um mesmo episódio recebem maior ou menor atenção do indivíduo que os vivencia, logo, serão mais ou menos claramente recordáveis. Vejamos o seguinte exemplo:

Sicher habe ich mir an jenem Abend etwas zu essen gemacht, wahrscheinlich vor dem Fernseher gesessen, während ich aß, und erst dann meinen indischen Beutel, den ich zu Ruth mitgenommen hatte, geöffnet. Wahrscheinlich war es spätabends. Den großen weißen Umschlag, auf dem mein Name stand, sehe ich noch vor mir (SdE: 318).

O uso de “sicher” e “wahrscheinlich” evita o aspecto romanesco do narrador que domina a matéria e pode narrar, sem ressalvas, de fatos extraordinários a episódios rotineiros. A certeza só é afirmada diante do envelope, que mesmo no momento da narração, 17 anos depois, ainda é visto claramente, devido à importância do seu conteúdo – finalmente a revelação de quem fora L., autora de cartas escritas à amiga da narradora, Emma, objeto de sua pesquisa. O processo narrativo aqui procura reproduzir e ser o mais fiel possível ao que se

passa com a memória humana. Como salienta Rüdiger Pohl, sobre episódios que têm de alguma forma destaque na longa cadeia da memória autobiográfica de um indivíduo, seja por constituírem-se em experiências traumáticas ou por ligarem-se a um determinado afeto, por serem vistos como importantes por quem se lembra, pode-se afirmar o seguinte “dass zentrale Informationen bei emotionalen Ereignissen besser behalten werden als bei neutralen Ereignissen und dass das Umgekehrte für periphere Informationen gilt” (POHL 2007: 76).

A narradora é até irônica em relação ao imperativo de lembrar-se, reclamado por seus contemporâneos (cf. o já citado ensaio sobre a autobiografia de Grass), como no seguinte trecho: “ICH KANN NUR HOFFEN, DASS ICH NICHT IN DIE LAGE KOMME, ALL DIESEN UNSCHULDIGEN MENSCHEN MIT IHREN LÜCKENLOSEN REINEN GEDÄCHTNISSEN ETWAS ÜBER ERINNERN UND VERGESSEN ERZÄHLEN ZU MÜSSEN” (SdE: 96). De modo irônico fala de todos os “inocentes” com memórias irrepreensíveis, sem lacunas. Sua ironia vem do fato de ela própria ter de lutar contra o esquecimento, ela sabe melhor que ninguém das dificuldades em lembrar-se. A ironia da narradora denuncia ainda ser a culpa por esquecer-se antes uma culpa lhe imputada injustamente por uma sociedade que apenas acusa, sem ver de forma realista que lembrar e esquecer são involuntários – ainda que, como já afirmado, enquanto autora, tente ir na direção contrária e queria se lembrar conscientemente para escrever. Lacunas e culpa não lhe são exclusivos, o que parece lhe ser exclusivo é o modo honesto com o qual tenta lidar com isso. Em uma entrevista dada por ocasião da publicação do livro, ela toca nesse ponto, do que a sociedade espera, de modo irrealista, dela e de sua memória enquanto autora, ou seja, que suas lembranças sejam irrepreensíveis: “Wenn man dies als Autor in Zweifel zieht, wenn man beim Erinnern eines konkreten Ereignisses unsicher ist, wenn man Zweifel hat, dann wird das als ein Ausweichen angesehen oder sogar als Versuch, die Unwahrheit zu sagen.” (GANSEL, 2014: 355) Aqui fica claro como ela refere-se ao que aconteceu com relação ao episódio IM e como tratara disso em seu aguardado *Stadt der Engel*.

Outro aspecto que afasta o relato do que se esperaria de um romance tradicional e dá maior verossimilhança ao texto é a recusa em narrar diálogos, os quais nunca aparecem entre aspas, são sempre reproduzidos de forma indireta e ainda é afirmado:

In eines der Gespräche, von denen jene letzten Wochen, jetzt, im Rückblick, erfüllt zu sein schienen, ich könnte sie als ein fortgesetztes Gespräch sehen, nicht beschreiben, denke ich bedauernd, Gespräche scheinen mir aus dem flüchtigsten Stoff von all unseren Erfahrungen zu sein, flüchtiger selbst als manche Gedanken, denn schon am nächsten Morgen, als ich das, was mir vom vergangenen Tag in Erinnerung war, notieren wollte, waren mir nur ein paar Stichworte geblieben. (SdE: 327)

O procedimento, caso fosse realizado, daria ao texto um aspecto romanesco, artificial, o qual é justamente o que se procura evitar. Aqui novamente é mencionado o procedimento de anotar pensamentos e fatos diários para uso como apoio à memória e ao relato, bem como o processo de construção do texto é exposto: anotar esses pensamentos e diálogos o mais rápido possível, a fim de conservar ao máximo os detalhes, pois o tempo é fator crucial na conservação de certas memórias. Contudo, no caso de diálogos, matéria mais fugaz que os próprios pensamentos, torna-se tarefa impossível, de modo que trabalha apenas com algumas notas e apresenta como conversa contínua, pois é assim que aparece no pensamento, o que na verdade seriam momentos diversos. Mesmo em seus diários, a autora se queixa da dificuldade em reproduzir conversas, como nesse comentário ao manuscrito do texto autobiográfico *Sommerstück*, em seu diário de 27 de setembro de 1978: “Ich wollte die Sätze, die sie [as amigas retratadas no livro] sagten, einsaugen, festhalten, nicht vergessen” (*Ein Tag im Jahr*, 264s.), mas sabe não ser possível.

Esquecer, modificar, reelaborar as memórias e apresentar uma versão que não é fiel à original é o que admite, é o que fazemos o tempo todo. A memória normalmente não se prende a detalhes como horário, dia, ações insignificantes rotineiras, as quais são rapidamente esquecidas ou condensadas mentalmente em uma única lembrança, uma única cena representativa de algo ocorrido diversas vezes. O episódio só será lembrado de forma singular, se for de alguma forma relevante para quem narra. O diálogo com o também bolsista Francesco, ao relatar o caso IM, confessar o que a afligia desde a sua chegada, é lembrado como evento singular pela narradora, seu contexto é bem reconstruído, as sensações que o acompanham, o transcorrer das horas, a iluminação do ambiente; já os diálogos ocorridos nos últimos dias de estadia no centro aparecem como um único bloco indistinto. Aqui vê-se, ainda que a autora não tematize isso abertamente no texto, como o relato se divide em eventos pertencentes ao que Katherine Nelson separa em três tipos de memória: “generic event memory”, a lembrança de rotinas, do que se repete e é lembrado de modo indiferenciado; “episodic memory”, a lembrança de eventos isolados, sem relacioná-los com outros ou com a trajetória do indivíduo; e “autobiographical memory” a integração da experiência na trajetória individual (NELSON apud WELZER 2002: 93).

De interesse para a interpretação dos dois textos que integram o *corpus* dessa tese são as relações entre memória episódica e autobiográfica. A memória episódica é aquela relativa a um evento específico, ligado a um tempo e espaço, e embutida das sensações pertinentes a tal evento. No caso de uma criança, ela é capaz de guardar episódios em detalhes, os quais não

são, contudo, necessariamente incorporados à trajetória individual, à memória autobiográfica, a qual indica uma relação mais estreita e pessoal com esses episódios:

Der Übergang von episodischen zu autobiographischen Erinnerungen ist nämlich [...] eingebettet in eine Interaktionsstruktur, in der die erwachsenen Bezugspersonen auf vielfältige, aber genaue Weise die kindlichen Berichte darüber, “was geschehen ist” und vor allem, was davon berichtenswert ist, formen und bestätigen. (WELZER 2002: 95)

No caso da lembrança da conversa com Francesco tem-se um evento pertencente à memória autobiográfica da protagonista, narrado devido a sua importância para o desenvolvimento da personalidade da narradora, um momento decisivo na trama de *Stadt der Engel*, ao passo que o que fora narrado ao italiano, o conteúdo central dessa memória autobiográfica, ou seja, a colaboração junto à Stasi como IM, parece não pertencer à memória autobiográfica, e sim, e para surpresa da narradora e de seus interlocutores, à episódica, no sentido de que ela é lembrada como episódio isolado, fechado em si, e, ainda assim, com diversas lacunas. Ainda que Welzer pareça se referir à memória episódica no trecho citado antes como algo preponderante na criança, já que a memória autobiográfica, como afirmado anteriormente, só se desenvolve plenamente na adolescência do indivíduo, ao passo que o adulto é capaz de integrar essas memórias em sua trajetória, usa-se o termo aqui para mostrar como um episódio fechado pode ser rememorado pela narradora adulta sem com isso conseguir operar a conversão para a memória autobiográfica, sem conseguir reconstruir o afeto por trás do narrado neste evento.

Em *Stadt der Engel*, a necessidade de tematizar glossários e artigos científicos sobre a memória, como visto em *Kindheitsmuster*, enquanto apoio aos processos empreendidos no texto, desaparece, bem como para a adulta não há mais sentido em diferenciar o que seria uma memória autêntica, aquilo que se lembra por si mesma, da lembrança adquirida a partir de relatos de terceiros, como era pertinente para a criança, pois auxiliava a narradora na identificação do afeto e importância conferidas aos eventos rememorados. O que se vê no livro de 2010 é antes a necessidade, não de resgatar a origem de determinados fatos, como fora o caso de Nelly, a fim de entender porque a criança pensava e sentia de uma forma e não de outra: em *Stadt der Engel* é o trabalho psicanalítico que ganha espaço. A narradora se mostra interessada na psicologia e na psicanálise como formas de compreender como nos esquecemos, como nos relacionamos com a experiência. O reprimido e o recalcado ganham espaço e em torno desta temática é apresentado o episódio-IM, o mais problemático do texto.

O episódio é narrado de forma objetiva, sem sentimentos que o liguem emocionalmente aos eventos, que deem ao leitor uma pista de quem fora a narradora, do que

sentira, do que a motivara a agir como agiu. Qualquer sentimento esboçado na narração é obtido a posteriori, *nachträglich*, no espaço construído no texto para a reelaboração da experiência:

In meiner Erinnerung, die ich mühsam heraufgeholt hatte, kamen eines Tages zwei junge Männer in dein Büro in der Redaktion der Zeitschrift, bei der du arbeitest, und wollten eine belanglose Auskunft von dir, die diese Arbeit betraf. In den Akten steht, sie hätten dich auf der Straße abgefangen. Daran erinnere ich mich nicht. Sie gaben sich als das aus, was sie waren: Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit. (SdE: 201s.)

Aqui não é defendido o total esquecimento do ocorrido: ela se lembra, embora “mühsam” indique como isso é penoso, seja por se tratar de uma lembrança incompleta, seja por ser um tema delicado. A narradora é capaz de descrever o que ocorrera em linhas gerais, ainda que alguns detalhes de sua memória destoem do registrado nos arquivos. Não importa se o primeiro contato se dera na rua ou em seu escritório, eles se apresentaram como pessoas trabalhando para a Stasi desde o início, ou seja, ela não nega ter tido conhecimento a respeito de com quem estava lidando, mas tudo parece sem importância, a informação que queriam era “belanglos”, insignificante. O encontro se dera em seu escritório, ou seja, houve testemunhas. E mesmo que tenha se dado na rua, como consta nos arquivos, trata-se de um espaço público, nada teve de secreto, tudo colaborando para a insignificância que a lembrança adquiriu, o que contribuiu para seu esquecimento – e os personagens com quem fala sobre o caso defendem o esquecimento devido à não-importância e não a uma repressão devido ao trauma. Enquanto ao italiano Francesco fora capaz apenas de mencionar o primeiro contato com os arquivos, o relato de fato é feito à amiga Sally, americana, talvez pela situação possibilitar o refúgio da língua estrangeira como espaço ideal para a confissão, e continua da seguinte forma:

Mir fiel ein, daß du diese beiden Männer, die sich Heinz und Kurt – oder so ähnlich – nannten, noch zweimal getroffen hattest, einmal, entsann ich mich jetzt, wohl in der Nähe der U-Bahnhofs Thälmannplatz, worüber ihr redet, weiß ich nicht mehr, sagte ich zu Sally, es waren kurze und in meiner Erinnerung unerhebliche Begegnungen, über die ich übrigens zu Hause sprach, das hatte ich ihnen gleich angekündigt. Angenehm waren sie dir nicht, das weiß ich noch, aber man wußte ja, daß diese Leute beinahe jeden aufsuchten, der in irgendeiner Funktion war, das war schließlich ihr Job, und es belastete dich nicht. Übrigens, warst du bald los. Und als dann nach der “Wende” bei uns die Jagd auf Informelle Mitarbeiter in den Akten begann, kam mir nicht eine Sekunde der Gedanke, dies könnte auch mich betreffen. Ich fühlte mich ganz unbelastet, verstehst du das, Sally. (SdE: 202)

“Mir fiel ein”, “entsann ich mich jetzt” reforçam como o espaço do texto é configurado como o lugar para experienciar o que as estruturas sociais, a realidade exterior não haviam possibilitado. Embora admita não ter se esquecido do episódio, apenas o narrar a coloca em contato com certos detalhes e aspectos deste. Mas o que o leitor, envolto no movimento crescente de tensão criado pelo livro, espera ser uma confissão, não o é: não fala

de culpa, mas antes mostra como o episódio fora pouco importante, inofensivo, “unerheblich”. Ela generaliza a experiência – todos em sua função foram procurados pela Stasi, era normal na época. A narradora admite se lembrar de ter alertado os dois homens de que falava em casa, com o marido, sobre o teor dos encontros. Contudo, vê-se obrigada a admitir também que não se lembra no momento da narrativa do teor desses encontros, justamente o que interessaria ao público saber. O conteúdo das conversas, um dos aspectos mais importantes e esperados, é omitido. A vergonha de ter falado (mal) de colegas escritores com essas pessoas parece impedir uma confissão sobre aquilo que o leitor realmente quer saber, como ela se relacionou pessoalmente com a tarefa. Isso não será trabalhado, apenas a aparência externa da situação.

A protagonista pode narrar o que ocorreu, como quem tem uma câmera a captar as imagens, a ação externa, mas não é capaz de relacionar-se de modo mais profundo com essa ação, não pode focalizar internamente a si mesma, para usar a linguagem da análise da narrativa, sendo uma narradora quase extradiegética de uma situação na qual esteve envolvida. Antes, ao relatar a Francesco o primeiro contato com seu *Täterakte*, descreve o que vira ali nos seguintes termos: “Deine Schrift in einem offenbar harmlosen Bericht über einen Kollegen, Bericht zweier Kontaktleute über drei oder vier ‘Treffe’ mit dir und die Tatsache, daß sie dich unter einem Decknamen geführt hatten”, e esse relato “claramente inofensivo”, “harmlos”, como o classifica, era suficiente para colocá-la numa outra categoria de seres humanos (SdE: 186). Mas se não é capaz de se lembrar do teor das conversas, do que tratavam nos encontros, também não apresenta ao leitor uma fonte objetiva, ou seja, o que os relatos no arquivo continham. Wolf tentara se antecipar ao escândalo inevitável e publicara seus arquivos enquanto perpretadora, assim como trechos de seu arquivo de vítima espionada, logo, é fácil a qualquer leitor ler o conteúdo desses arquivos e tirar suas próprias conclusões – e ver, como afirma Weidermann ao FAZ, que nada há lá: “jeder kann darin nachlesen, dass ihr aus diesen Berichten kein ernsthafter Vorwurf gemacht werden kann.” (WEIDERMANN, 2010, s.p.). Logo, ao se esperar um confronto da narradora com o conteúdo dos arquivos, o que não ocorre, esperava-se um confronto subjetivo, uma relação pessoal com os fatos, não informações concretas, as quais já se possui e nada acrescentam ao episódio.

No texto vê-se como o caráter inofensivo atribuído por ela ao evento, o qual fora tão desimportante que quase o esquecera, fez com que ela não se sentisse atingida pela caça às bruxas em curso no país após a reunificação, o que contrasta com a perseguição, o sofrimento a ela impingido, a culpa que a opinião pública tenta lhe atribuir, causando-lhe dor, doenças

psicossomáticas, depressão. Um dos gerentes do Getty Center queria ouvir sua versão para a história, pois tinha de justificar sua presença como bolsista perante seus superiores. Ela, contudo, não precisava deixar o centro, pois eles apoiam seus convidados: “Vor Jahren habe man sogar einmal einen Wissenschaftler gehalten, von dem sich herausstellte, daß er nicht ganz unbedeutend in einer Nazi-Organisation gewesen sei. Ich hatte große Mühe, einen bösen Lachanfall zu unterdrücken.” (SdE: 238) O ridículo da comparação de si com um nazista é sentido pela protagonista, que tenta segurar o riso. A comparação faz com que a repercussão do episódio destoe ainda mais do modo como ela o relata, como insignificante.

Voltando a Welzer, o pesquisador da memória explica ainda que:

Die emotionalen Aspekte der Vergangenheitserzählung sind vor allem deshalb entscheidend für die Entwicklung des autobiographischen Gedächtnis, weil sie die Form der Erinnerung von dem (positiven) Bericht über das, was passiert ist, zu der (reflexiven) Erzählung über das, wie es einem selbst dabei ergangen ist, erweitern. (WELZER 2002: 98)

A carga emocional, a importância dada pelo sujeito a determinado evento é decisiva para que ele seja incorporado à memória autobiográfica, assim como o contexto social. O episódio IM é aos poucos lembrado na narrativa, mas sempre narrado de modo distanciado, como se tivesse ocorrido com uma outra pessoa, não com a narradora que o rememora, ou seja, ele não foi incorporado à memória autobiográfica e as tentativas de fazer essa integração da vivência em experiência falham. Em nenhum momento a narradora é capaz de ultrapassar a barreira que a separa do outrora vivido, é como se esse evento pertencesse ao que Larsen chama de “narrative Erinnerung” (apud Pohl: 45)⁹⁴, ou seja, algo que eu vejo e me toca de modo pessoal, mas não se relaciona necessariamente ao “eu”, como seria o caso, por exemplo, ao se tomar conhecimento de alguma grande tragédia na televisão – e essa “memória narrativa” faria com que a narradora parecesse uma expectadora de si ao tratar deste episódio.

Para que um evento da memória episódica se torne parte da autobiográfica⁹⁵, como afirmado, estão em jogo diversos fatores: que o contexto social aponte para a relevância do evento e que o indivíduo veja o fato como relevante para sua trajetória, para assim fazer com que ele saia do relato sobre o que aconteceu e entre no campo da narrativa reflexiva, de como o narrado afeta o narrador. O que é lembrado depende ainda em muito de como o indivíduo se vê: esquece-se, reprimi-se o que não condiz com a imagem que o eu atual tem de si. Esquece-se também o que não é ativado pela memória, o que não é tema de conversas, o que não se

---

⁹⁴ POHL, Rüdiger. *Das autobiographische Gedächtnis: die Psychologie unserer Lebensgeschichte*. Stuttgart: Kohlhammer, 2007. p.1-78.

⁹⁵ Embora parte da crítica pareça usar memória episódica e autobiográfica como sinônimos, aqui opta-se por ver a primeira subordinada à segunda, como se depreende do texto de Welzer citado.

liga a uma emoção forte. Tudo que é visto como quebra de rotina, como fato importante, é normalmente lembrado, mas parece que nenhum desses requisitos liga-se ao episódio da colaboração junto a Stasi. Segundo Pohl, é difícil falar-se em esquecimento de experiências traumáticas – e o caso aqui sem dúvida não é de um trauma –, ele afirma ainda ser pouco provável que alguém se lembre de ter esquecido e prefere falar antes em épocas nas quais não se tematizava determinada vivência, de modo que tem-se a impressão de se ter esquecido completamente, quando na verdade tudo estava lá, apenas não fora verbalizado, não fora tema da comunicação (POHL 2007: 77).

A narradora percebe em seu relato que não houve um esquecimento total desse fato, ele estava lá o tempo todo, ainda que as emoções ligadas a ele tenham sido quase totalmente perdidas. Ela tenta argumentar o calar-se sobre os eventos com as duas hipóteses apresentadas anteriormente para que uma experiência seja excluída da memória autobiográfica: explicação ancorada no contexto social e a da interpretação pessoal do fato como não importante. Segundo a narradora, na época todos eram procurados pela Stasi, logo, não fizera nada incomum dentro do seu contexto social. Além disso, não vira importância na época ao que fizera, logo, o fato ficara sem tematização. Com a queda do muro e o fim do regime, tem de retrabalhar isso em um novo contexto social que impede sua antiga postura.

Quanto a outras lembranças, em *Stadt der Engel* vê-se, como já afirmado, não uma apresentação científica do funcionamento da memória, mas exemplificações dos modos pelos quais uma lembrança é ativada, na visão da narradora, seja por um determinado dado externo, visto ou ouvido – “Mich überspülte eine Erinnerungswoge, ausgelöst durch das Wort ‘Moskau’. Die Erinnerung an meine letzte Moskau-Reise im Oktober 1989 [...]” (SdE: 72) –, ou a memória responsável por dados irrelevantes do cotidiano, de eventos genéricos: “Ich hatte in jene Gehirns pur, die für Alltagsverrichtungen zuständig ist, das Busliniennetz von Santa Monica und Los Angeles eingespeist und die Benutzungsanweisung für die Universitätsbibliothek” (SdE: 62). Identifica uma memória dos sentimentos: “Inzwischen habe ich erfahren, daß das Gefühlsgedächtnis sich nicht abhärtet, sondern an der Stelle, in die ein Gefühl einmal tief eingeschnitten hat, empfindlich bleibt” (SdE: 162). Logo, o lugar marcado pelo medo que sentira desde a infância continua sensível, de modo que ela se questiona se, apesar dos anos que a separam do medo original a marcar o cérebro, ela teria se tornado ainda mais medrosa. Sabe ainda que a memória funciona através de imagem cuja gatilho nem sempre é claramente percebido, logo, fala para essas memórias que parecem soltas, motivadas por um dado nem sempre perceptível a primeira vista ao leitor, em

“Erinnerungsbild” (SdE: 76, 210). A memória apresentada nos dois romances não parece implicar em uma sistematização rigorosa entre os tipos de memória como apresentadas pela ciência ou teóricos como o citado Welzer.

Em *Kindheitsmuster* ainda tenta-se separar entre o que vê como lembranças autênticas subjetivas e o que vem de documentos e de terceiros, ou seja, separa o que fora por ela vivenciado diretamente do que vem do exterior. Não importa se trata-se de memória episódica, autobiográfica ou a “generic event memory” de Nelson, ou ainda de fragmentos de lembranças vagos, de teor sensorial, essas seriam as lembranças vistas no texto como autênticas contra os documentos, os quais são precisos e transmitem informações corretas, mas não são autênticos do modo por ela almejado. Neste romance há ainda a alusão a uma memória moral, que quer recuperar para si e seus contemporâneos. Em *Stadt der Engel* os documentos inseridos têm antes a função de comentar o contexto histórico na ex-RDA em contraste com os EUA, mas não estão mais lá para o confronto pessoal, assim como as teorias científicas sobre a memória desaparecem e dão lugar à psicanálise, o viés privilegiado neste texto para o confronto com o lembrar-se e o esquecer-se.

Por fim, há a total falta de memória, que nada tem a ver com o aparente esquecimento do episódio IM e é o que chama de *blackout*: tivera dois ao longo da narrativa, ambos motivados por uma crise de culpa e ambos se apresentam na forma de um exercício obstinado de memória que se configura em uma enumeração exaustiva – o primeiro *blackout* constituiu-se numa noite de angústia, na qual enumera todas as canções que conhecia deste a infância, no segundo, todos os rios que de algum modo tiveram relação com sua trajetória –, seguida de um período de inconsciência, logo, sem memórias.

Outro procedimento adotado é o de desmascarar “unglaubliche Erinnerung[en]”, como quando descreve um episódio, para o qual afirma: “Es folgte bei mir eine Erinnerung, die sich unmöglich auf ein wirkliches Erlebnis beziehen konnte, die aber so hartnäckig war, daß ich es ihr glauben möchte”. (SdE: 338) Pelo caráter inverossímil da memória, fica patente: ela é algo sobre o qual não dispomos de total controle, por mais que a narradora queira alterar isso ao querer lembrar-se conscientemente de um episódio, nem sempre é possível, logo, tenta assegurar a lembrança por meio de apoios e suportes concretos. Quer se lembrar conscientemente, mas não pode, fala de eventos dos quais tem apenas uma vaga lembrança – “von dem ich mir doch nur noch einen schwachen Abglanz heraufrufen kann” (SdE: 115). Ela pensa em lembrar-se para sempre de algo, mas só se lembra da intenção de fazê-lo, “doch jetzt weiß ich nur noch, daß ich das dachte” (SdE: 368).

Por outro lado, faz questão de ressaltar que acredita ter certeza do lembrado, o que é feito pelas formas já mencionadas (*ich erinnere/erinnerte mich*), as quais podem aparecer de forma intensificada como: “*Ich hatte nichts vergessen*” (SdE: 292), “*ich erinnere mich deutlich*” (320). Às vezes a boa memória para fatos, os quais teriam antes todos os requisitos para serem esquecidos, necessita de uma explicação ao leitor, como quando inclui no relato até a canção que cantarolava inconscientemente ao preparar num determinado dia café em Los Angeles: “*Ich stand spät auf, es war ja Wochenende, ich machte mir ein ausgiebiges Frühstück, was sang ich dabei, unbewußt? Ich hatte gelernt, darauf zu achten, ich sang: ‘Ich hatt’ einen Kameraden’ [...]*”. (SdE: 139) Ao dar detalhes do funcionamento de sua memória, o que inclui ressaltar os esquecimentos e modificações, acaba dando maior credibilidade ao relato como um todo, não apesar dessas confissões, mas justamente por causa delas.

Um conceito relevante que visa explicar o funcionamento da memória e que aparece no romance e em alguns ensaios da autora Christa Wolf é o de “*blinder Fleck*”. No romance, aparece pela primeira vez após uma conversa com a amiga Sally, na qual o tema culpa é retomado. Após essa conversa, escreve em sua máquina de escrever, como de praxe em caixa alta “*DER BLINDE FLECK*” (SdE: 48). A narradora apresenta o conceito, o qual se refere a uma mancha no centro do campo visual, por isso não perceptível, mas a qual impediria uma visão total dos fatos. Recomendável seria “[ihn] ALLMÄHLICH VON DEN RÄNDERN HER ZU VERKLEINERN, SO DASS WIR ETWAS MEHR RAUM GEWINNEN, DER UNS SICHTBAR IST” (SdE: 48). A narradora questiona, contudo, se nós realmente queremos essa diminuição da mancha e aumento de visão, se não seria muito doloroso e perigoso (SdE: 48). O uso do *wir* generaliza a negação do desejo pelo (auto) conhecimento como algo não exclusivo da narradora, a qual desde o início da narrativa está atormentada por sentimentos de culpa, mas apresenta a ignorância parcial, a percepção enganosa e deficiente, como desejo de autopreservação de seres humanos em geral. A ignorância parcial parece não apenas desejável, mas inevitável: “*WIE MAN, WENN MAN MITTEN DRIN STECKT, DURCH KEINE ANSTRENGUNG DAS MUSTER ERKENNEN KANN, DAS UNTER DEN ERSCH EINUNGEN ARBEITET. WEIL DER BLINDE FLECK DAS ZENTRUM DER EINSICHT UND DER ERKENNTNIS ÜBERDECKT*” (SdE: 121). O comentário aparece após um diálogo desesperado sobre o país com um colega na época da RDA, diálogo que coloca a ideologia na qual acreditava como uma ilusão. O ponto cego aparece como uma deficiência inevitável da percepção, deficiência que apenas a distância poderia corrigir no ato de lembrar-se, a memória realizando seu trabalho de reorganizar a experiência e assim

alterando-a, bem como alterando as memórias destas – memória como modo de ter acesso a experiências inéditas, como visto sobre *Nachträglichkeit* na análise de *Kindheitsmuster*.

Além da narradora, apenas Peter Gutman usa o termo – o que é muito conveniente, já que o personagem-analista parece uma extensão da consciência da protagonista, logo, pode falar como ela. Após ter dado esmola a um negro cego e diante do mal estar da narradora, Peter parece tentar consolá-la, demovê-la do seu estado depressivo habitual: “Peter Gutman hielt mir vor, ich würde mich immer wieder über das altbekannte Problem des ‘blinden Flecks’ ereifern.” (SdE: 108) O ensaísta explica que todas as sociedades modernas, as quais foram fundadas tendo como base a colonização, a repressão, a exploração, “müsse, um sich ihr lebenswichtiges Selbstbewußtsein zu erhalten, bestimmte Teile ihrer Geschichte ausblenden und sich möglichst viele Teile ihrer Gegenwart schön lügen.” (SdE: 108) Logo, esse ponto cego seria inevitável para a sobrevivência. Gutman fala aqui de um problema social – miséria e mendicância nos EUA –, ao mesmo tempo tocando um problema pessoal da narradora, sua “blinder Fleck” referente ao passado na RDA, mas de modo a consolá-la. Apesar de sua ironia e ceticismo, o personagem-analista-consciência está sempre ao lado da protagonista, e se coloca contra ela apenas quando seu comportamento apresenta-se como autodestrutivo.

O conceito “blinder Fleck” aparece novamente em um texto de 2007 – aliás, época na qual trabalhava no romance –, chamado “Nachdenken über den blinden Fleck” (In: WOLF 2012: 72s.). No início do ensaio, Wolf fala da memória, que “Es ist seit langem mein Thema” (*ibidem*, 73), frase repetida quase literalmente no romance. No texto discorre sobre lembrar e esquecer e queixa-se de que na sua época é proibido esquecer-se, não é levado em consideração o fato simples e natural “daß wir über unsere Erinnerungen nicht frei verfügen und daß wir uns Vergessen nicht befehlen, es aber nicht bewußt verhindern können” (*ibidem*, 77). A crítica contra a cobrança social pela lembrança aparecera já no texto comentado na introdução deste trabalho, no qual apresenta a autobiografia de Grass, autor a sofrer com a mesma cobrança que ela, autor que reaparece no ensaio sobre a *Blinder Fleck*, de cuja autobiografia diz: “an vielen, gerade auch an wichtigen Stellen Erinnerungslücken zugegeben und gekennzeichnet und anderseits kurioses Material präsentiert, welches sein Gedächtnis aus unergründlichen Ursachen konserviert hat” (*ibidem*: 2012: 79) – processo que todos conhecemos e constatamos cotidianamente sobre nossas próprias lembranças, o que não diminui a perplexidade de os autores, Wolf e Grass, terem esquecido justamente o que esqueceram. Enquanto em *Kindheitsmuster* havia a crítica àqueles que não queriam se

lembrar, em *Stadt der Engel*, apesar da perplexidade, do “como pude esquecer?”, há a tentativa de ver o processo como ato humano e normal. Além disso, os exemplos analisados de *Stadt der Engel* já provaram que lembrar não é algo controlável, como mostram os momentos em que a narradora quer lembrar-se conscientemente, mas não consegue: a menos que tenha feito anotações sobre um episódio, não conseguirá lembrar-se apenas por assim o desejar. No ensaio, Wolf apresenta ainda uma explicação científica para o conceito que serve de base para suas considerações: trata-se do “ponto cego”, *Blinder Fleck*, a designar um obscurecimento do campo visual. O termo da fisiologia refere-se a:

[...] um lugar no campo visual que corresponde à falta de células fotorreceptoras no disco óptico da retina onde passa o nervo óptico. Uma vez que não existem células para detectar a luz nessa região do disco óptico, uma parte do campo de visão não é percebido. O cérebro preenche esse ponto com informações sobre imagens ao redor e com informações percebidas pelo outro olho, dessa forma o ponto cego normalmente não é percebido.⁹⁶

Usa um conceito da fisiologia de forma metafórica para indicar uma deficiência na percepção que nos impede de ver o que está no centro, o que é importante e pior, não nos tornamos conscientes dessa deficiência de percepção. Talvez apenas retrospectivamente, como analisado em citação de *Stadt der Engel* sobre *Blinder Fleck*, haja a consciência. No romance lê-se ainda: “Im übertragenen Sinn signalisiert er die Wahrnehmungsschwäche, oft Abwehr, einer Person – oder einer Gruppe von Personen – gegenüber bestimmten Realitätssegmenten, gern gegenüber moralischen Reizen” (SdE: 81). O aspecto moral parece retomar a memória moral de *Kindheitsmuster* – e nenhum de nós está isento desses pontos cegos, mecanismos de defesa contra verdades e opiniões que em algum momento nos são insuportáveis (SdE: 81). Esse mecanismo natural, quando domina um povo, pode torná-lo cego para injustiças e atos criminosos – e aqui se refere especialmente à Segunda Guerra.

O termo aparece ainda em um texto um pouco mais antigo, numa entrevista dada à Therese Hörnigk em 1987 e publicada em 1988 com o título “Unerledigte Widersprüche”. A entrevistadora pergunta a Wolf sobre a metáfora “blinder Fleck”, a qual a autora usara primeiro em um discurso ao receber o prêmio Büchner, depois em sua narrativa *Störfall* e procura saber, por que a metáfora assume papel tão significativo em seus textos. A resposta foi a seguinte: “Literatur kann ja den ‘blinden Fleck’ dieser Zivilisation, den Grund für ihre Destruktivität, ihre Liebsunfähigkeit, nur in persönlichen Geschichten umkreisen, mit denen der Autor [...] sehr nahe an sich selbst, an sein Versagen, seine Schuld, herangehen muß” (*Im Dialog*: 66). Aqui a autora fala do que fora negado à sua geração, um confronto direto com

---

⁹⁶ Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ponto_cego>. Acesso em 20.10.2012.

determinados fatos do passado – relativos à Segunda Guerra –, o confronto com uma realidade “schrecklich, verbrecherisch oder tief widersprüchlich” (idem, 66) e a literatura aparece como forma de ultrapassar barreiras pessoais e sociais, trabalhar a culpa, essas percepções não percebidas, o que não se quer/pode ver, de modo que o ato de narrar torna-se tanto mais difícil quanto necessário.

Blinder Fleck, como aparece nos ensaios e no romance, é algo, como muitos dos processos que envolvem seres humanos, contraditório: é por um lado necessário para a sobrevivência, um mecanismo de proteção contra o efeito destruidor de experiências negativas, por outro a recusa em lidar com certos problemas, a percepção errônea, podendo levar a um estado de alienação destrutivo, o qual o escritor procura combater por meio da literatura, empreendendo a dolorosa tarefa do confronto, do autoconhecimento.

3. Capítulo

“Manchmal hatte ich alles vergessen” – Christa Wolf entre fato e ficção

“Autenticidade Subjetiva”, como vem sendo demonstrado até aqui, é o termo pelo qual Wolf designa sua visão do que seria a prosa. Em uma entrevista de 1999, ela mostra como não abandonara o conceito e aborda o que chama de sua tese de trabalho, “meine Arbeitsthese von der ‘subjektiven Authentizität’” (*Die Zeit*, 1999: 2), quase trinta anos após a entrevista dada a Kaufmann, da seguinte forma:

Auf dieses Schema [realismo socialista] würde ich meine Bücher nicht reduzieren. Ich schrieb und schreibe schließlich keine politischen Traktate. Literatur arbeitet ja in allen Industriegesellschaften gerade den Entfremdungsprozessen und der Reduzierung des Menschen zum Funktionsträger, zum Konsumenten entgegen. Anders wäre die Wirkung meiner Bücher auch in den westlichen Ländern gar nicht zu verstehen. Auf *Kindheitsmuster*, das den Wurzeln und Wirkungen des Nationalsozialismus in einer deutschen Kleinbürgerfamilie nachgeht, bekam ich aus der BRD genauso viele Briefe wie aus der DDR. Was immer an politischen und historischen Prozessen mein Schreiben mit beeinflusste - meine Hauptarbeit bestand darin, meine Erzählweise zu finden, eine Poetik für mich zu entwickeln, die den Zeitstoffen, die mir zuwuchsen, gerecht werden konnte. “Moralische Instanz” - nun ja. Ich habe mir diese Rolle nicht ausgesucht, sie nicht “genossen”. Im Gegenteil, sie erhöhte den Druck der Verantwortung noch, die ich ohnehin empfand. Aber in einer Gesellschaft mit einer so beschränkten Öffentlichkeit, wie die DDR es war, schaffen Menschen sich Instanzen außerhalb der offiziellen Vorgaben. (*Die Zeit*, 1999: 3)⁹⁷

O parágrafo citado resume um pouco do que fora apresentado no capítulo anterior sobre visão de Wolf sobre literatura. Interessante notar que, apesar das diversas decepções sofridas após o fim da RDA, e mesmo tendo sua crença no papel do escritor e de sua obra enfraquecidos, continua a afirmar a função de mudança social da literatura em geral, não apenas na extinta Alemanha Oriental. No trecho, novamente afirma seu desejo de trazer para o texto as diversas camadas temporais e mostrar como elas atuam uma nas outras, de modo que o escrito se torna o lugar de transformação da vivência em experiência ativa. A autenticidade é alcançada ao tratar, no texto, da melhor forma possível, dos complexos processos que atuam no indivíduo – a subjetividade como complemento necessário para se obter autenticidade fica aqui implícito. Resta analisar aqui um último aspecto de sua “Subjektive Authentizität”, a saber, o modo como essa autenticidade exigida, apresentada sempre pelo filtro individual, implica em uma determinada postura em relação à factualidade do relato, em um modo particular de configurar o factual e ficcional em seus textos.

---

⁹⁷ LÖFFLER, Sigrid. “Ich will authentisch erzählen - Ein ZEIT-Gespräch zum 70. Geburtstag von Christa Wolf”. *Die Zeit*, N°12, 18.03.1999. Acesso em: 18.08.2014. Disponível em: <[http://www.zeit.de/1999/12/199912.interview_christ.xml](http://www.zeit.de/1999/12/199912.interview_christ)>.

Tanto a memória e os mecanismos de esquecer e recordar um determinado evento, quanto o modo como isso influencia a escrita, foram temas a acompanhar toda a trajetória da escritora Christa Wolf. A temática é um dos eixos em torno do qual ela construiu sua visão de literatura e continuará presente em toda a sua obra, especialmente em *Kindheitsmuster* e *Stadt der Engel*. Em uma entrevista dada por ocasião do lançamento de *Stadt der Engel*, a autora reafirma os problemas enfrentados ao lidar com a memória, a qual se modifica constantemente e à qual não se tem acesso como a um arquivo, onde estão armazenadas informações para consulta. Sobre as dificuldades em rememorar os fatos apresentados em seu romance de 2010, afirma:

Seit ich Tagebuch schreibe, ziemlich lange schon, bekomme ich immer wieder einen Schreck, wenn ich feststelle, was ich alles vergessen habe. Das ist mir besonders bei den Aufzeichnungen vom 27. September aufgefallen, also bei dem Band “Ein Tag im Jahr” wo ich von 1960 bis 2000 versucht habe, diesen einen Tag zu erinnern. Manchmal hatte ich alles vergessen. In Los Angeles gab es mit den Kollegen manchmal Gespräche, von denen ich dachte, die müsste man aufzeichnen, damit nichts verloren geht und man sie später vielleicht aufschreiben kann. Denn: Gespräche vergisst man am leichtesten. Das ist meine Erfahrung. (apud GANSEL, 2014: 357)⁹⁸

A memória trabalha constantemente nos fatos nela armazenados, não os disponibilizando tal quais ocorreram, mas apresentando uma nova versão a cada consulta, pois o sujeito transforma-se constantemente, assim como o “arquivo” individual, o qual recebe a cada dia novas informações, reprime algumas, modifica-as, condensa-as. Ao comparar as anotações em um diário – e a importância destes para o trabalho da autora fora apresentado anteriormente – com o lembrado, pode apenas afirmar, perplexa, como na citação acima e no título dessa seção: “Manchmal hatte ich alles vergessen.” Neste capítulo tentaremos observar a “poética da autenticidade subjetiva” sob um novo foco, diferente do já apresentado anteriormente, a saber, como essa poética implica uma problematização da classificação atribuída ao texto pela editora, bem como das advertências quanto à ficcionalidade dos fatos apresentados, incluídas pela autora.

A necessidade de realismo, ainda que um realismo bastante particular, pois subjetivo, coloca à autora uma aporia: o filtro subjetivo, por um lado, bem como as lacunas naturais da memória – as quais podem ser em grande parte explicadas justamente pelos mecanismos de repressão desse indivíduo a filtrar a realidade – dificultam tal realismo. Assim sendo, ficam alguns problemas a serem resolvidos em suas obras: como manter o imperativo de

---

⁹⁸ GANSEL, Carsten. WOLF, Christa Wolf. “‘Zum Schreiben haben mich Konflikte getrieben’ – ein Gespräch”. In: GANSEL, Carsten (org.). *Christa Wolf - Im Strom der Erinnerung*. V&R unipress, Göttingen: 2014. p.353-366.

autenticidade, reivindicado em seus preceitos para o que chama de “prosa moderna”, se às vezes nos esquecemos de tudo? Como completar as lacunas da memória? Tais esquecimentos diminuiriam a autenticidade do texto? Seria sua abordagem da memória uma das chaves para compreender como Wolf entende a ficcionalidade de seus escritos ou essa ficcionalidade se ligaria antes às estruturas narrativas adotadas?

Além disso, em *Kindheitsmuster* e em *Stadt der Engel* o leitor se depara com protagonistas e narradoras que se aproximam claramente da autora e de sua autobiografia. Contudo, ambos os livros trazem indicações editoriais em seu paratexto de que eles devem ser lidos como ficção ou a ausência de uma indicação clara torna o modo de leitura indefinido, ao passo que uma advertência da autora aponta uma chave de leitura ficcional: os textos são antecidos de uma ressalva a atestar a ficcionalidade das obras, dos eventos e personagens. A própria autora, em outro momento da entrevista citada acima, por exemplo, fala constantemente de sua *Ich-Figur* e de como o leitor não teria uma clara noção de que os elementos fictícios contidos no texto são muito maiores do que o por ele suposto (apud GANSEL: 353). Teria esse alegado esquecimento uma influência na classificação das obras como romances, logo pertencentes a um gênero ficcional, ao passo que o público e grande parte da crítica, conhecedores da obra e da trajetória da autora, tendem a fazer uma leitura factual desta? E se isso não é suficiente para ver uma obra como ficcional, pois esquecimentos são um *topos* do gênero autobiográfico, o que poderia ser classificado como ficcional em um texto ou até que ponto um desvio dos fatos, quando esses podem ser comprovados, pode ser um índice de ficcionalização e não uma versão pessoal dos acontecimentos?

Nem todas essas questões poderão ser respondidas neste trabalho, devido à limitação desta tese e à complexidade do fenômeno. O que será proposto a seguir é tratar de algumas dessas questões iluminadas pelo conceito de autoficção, o qual aparece como uma alternativa atraente diante do modo como o paratexto e advertência-prefácio do texto se relacionam com seu conteúdo, os primeiros apontando para uma ficcionalidade que o conteúdo pessoal, a trajetória demasiadamente específica das narradoras, de certa forma nega. Mas não apenas isso: uma leitura atenta revela em meio à aparência de credibilidade e fidelidade aos fatos obtidas pela autora, o uso de estratégias ficcionais de narração, como se verá em detalhes neste capítulo. Primeiramente será esboçada uma breve recapitulação da trajetória do conceito de autoficção, desde seu surgimento na década de setenta, procurando-se ao mesmo tempo tocar alguns dos problemas implicados na sua definição, para então passarmos a uma análise de *Stadt der Engel* e *Kindheitsmuster* tratando dos questionamentos implicados no conceito, a

saber, justamente a indefinição entre factualidade e ficcionalidade na literatura e os desenvolvimentos passados pelo gênero autobiográfico após sofrer influências das vanguarda e das neovanguardas nos anos sessenta e setenta.

3.1. “Ich wäre gern ein Gespenst. Adresse: Cà d’Oro, Canal Grande, Venezia”.

Transitando entre dois polos: autoficção.

A frase acima, citada entre aspas, inicia o artigo de Martina Wagner-Egelhaaf sobre autoficção. A autora vê nessa citação extraída de um texto autobiográfico de Wolfgang Koeppen chamado *Ich bin gern in Venedig warum*, uma espécie de programa do autoficcional, gênero que desde a década de setenta tem ganhado espaço entre autores e teóricos da literatura. Ao colocar lado a lado um fantasma, figura que representaria algo abstrato, não palpável, logo, o imaginário, ficcional, e um endereço concreto – nome de uma rua e cidade –, o qual daria à figura abstrata uma possibilidade de referencialidade, tem-se ao mesmo tempo algo não-referencial e referencial, ficcional e factual. Nas palavras da autora, há na figura do fantasma com endereço uma espécie de ambiguidade: “ein Wechsenspiel, ein Nebeneinander von Referenz und Erscheinung” (WAGNER-EGELHAAF 2008: 135).

Outra imagem usada por Wagner-Egelhaaf para descrever a essência de uma autoficção é extraída do *Hamlet*, de Shakespeare: trata-se agora do fantasma do pai de Hamlet, o qual, após ter sido envenenado pelo irmão Cláudio, aparece diante do filho trajando sua armadura e pedindo vingança. Nessa imagem fica novamente patente a ambiguidade pela qual a autora procura caracterizar o autoficcional: tem-se mais uma vez o fantasma, aparição passível de engano, que coloca em dúvida sua realidade, mas que está trajando uma armadura, artefato real, concreto, construído por um homem – novamente a ligação real e irreal, fato e ficção, o que pode ser comprovado e o que não tem referente concreto. Contudo, como a autora salienta, não se pode dizer ao certo se a armadura é algo pertencente ao mundo dos vivos ou se é ela também uma parte do fantasma, uma aparição, ao que ela, após apresentar a personagem de Shakespeare, conclui: “Autofiktionale Texte sind autobiographisch und fiktional zugleich – je nach Blickpunkt und Lektüreabsicht, aber am besten ist es, man belässt die Unterscheidung im spukhaften Ungefähr, ohne danach zu fragen, ob das reale Artefakt Rüstung ist – oder Geist.” (WAGNER-EGELHAAF 2008: 138)

O que Wagner-Egelhaaf conclui é uma das possíveis definições de uma autoficção, ou seja, um texto que pode ser lido como factual ou ficcional ao mesmo tempo, mas cuja principal característica é a indefinição, a impossibilidade de o leitor decidir sobre a

factualidade ou não do lido. A definição de autoficção não é um consenso entre a crítica, assim como a validade do gênero é contestada. O que, contudo, parece ser um consenso é a atribuição da introdução do conceito nos estudos literários ao francês Serge Doubrovsky, escritor, crítico literário e professor universitário⁹⁹.

O neologismo aparece pela primeira vez em 1977, como paratexto de seu livro *Fils*, no qual Doubrovsky, sobre a classificação genérica de seu texto publicado como “romance”, afirma:

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de fait strictement réel ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écritures d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique, Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, que espère faire maintenant partager son plaisir. (apud GASPARINI 2008: 15)

A citação apresentada, extraída aqui do livro de Gasparini sobre o tema, tornou-se uma das mais famosas do autor e reaparece em diversos estudos sobre a autoficção, resumindo em uma frase um tanto ambígua o programa de Doubrovsky para o gênero: ficção de eventos e fatos estritamente reais. O gênero autobiográfico é rejeitado pelo autor, pois seria um privilégio reservado a grandes personalidades, grupo no qual não se vê como pertencente, restando assim narrar sua vida em um livro classificado como romance, mas que na verdade é visto por seu autor não como tal, pois o relato é factual, restando assim a classificação “autoficção”.

Um ponto muito importante aqui é tentar compreender o que Doubrovsky entende por “ficção de fatos reais”. Num primeiro momento, poder-se-ia pensar que a ficção de eventos da sua vida pessoal implicaria uma liberdade para modificá-los, torná-los ficcionais, mas se observarmos outra citação do mesmo autor, fica mais claro não ser esse o caso. Trata-se de uma citação apresentada por Zipfel, o qual detectou na crítica literária ao menos três correntes distintas de compreensão dos textos autoficcionais. Vejamos primeiro o trecho que o autor apresenta do texto *Autobiographie*, no qual Doubrovsky explica qual seria exatamente o caráter ficcional de *Fils*:

---

⁹⁹ Sobre estudos da autoficção que atribuem a invenção, se não do conceito, ao menos do termo, a Doubrovsky, conferir os livros *Autofiction – une aventure du langage*, de Philippe Gasparini (2008), *L'Autofiction en théorie*, de Philippe Vilain (2009), bem como o artigo “Autofiktion – Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?” de Frank Zipfel (2009). Na introdução de Martina Wagner-Egelhaaf, “Einleitung: Was ist Auto(r) fiktion?” à compilação de textos sobre o tema *Auto(r)fiktion: Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, e na introdução de Elio Pellin e Ulrich Weber a um outro livro dedicado à temática, “...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs” – *Autobiographie und Autofiktion*, Doubrovsky é o ponto de partida, aliás, não apenas dos textos introdutórios, mas de diversos dos artigos presentes em ambas as compilações.

Non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également: dans ce texte, *je*, c'est encore *moi*. En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés. La part d'invention dite romanesque se réduit à fournir le cadre et les circonstances d'une pseudo-journée, qui serve de fourre-tout à la mémoire. (apud ZIPFEL 2009: 299)

Como se pode ver, Doubrovsky atribui uma identidade entre autor, narrador e personagem para o “eu” que fala em seu primeiro texto autoficcional *Fils*, de 1977, identidade essa que na famosa teoria autobiográfica dos pactos e contratos de leitura, de Lejeune, seria fundamental para caracterizar o gênero autobiográfico – embora para Lejeune o termo “romance” no paratexto seria uma clara oferta do pacto ficcional ao leitor, colocando o texto de Doubrovsky em uma aporia quanto ao contrato de leitura. Em seu comentário, Doubrovsky não apenas afirma essa identidade fundamental para o gênero, como também admite o teor factual dos detalhes do texto, ao dizer terem sido os lugares e eventos extraídos de sua própria trajetória, além de terem sido meticulosamente checados para assegurar sua veracidade. Até aqui, o leitor pode apenas atestar perplexo, que tudo se encaminha para tratar-se de uma autobiografia, o que o autor rejeita, como demonstrado na citação anterior, por não considerar-se importante o bastante para ser digno de uma, e, como se pode ver no trecho acima citado, não pode ser o caso também por a estrutura adotada para o texto ser vista por ele como “romanesca”, ou seja, o modo como o texto foi estruturado, tendo como ponto de partida um pseudo-diário a servir de moldura para o trabalho de memória, uma sessão de psicanálise como base para uma apresentação não associativa e acronológica dos eventos. Essa estrutura é o elemento a que pode ser reduzida “la part d'invention dite romanesque”. Diante disso, Zipfel conclui: “Jedoch war bereits in Doubrovskys erster Autofktion *Fils* (1977) das Fiktionale auf zwei Elemente reduziert: die paratextuelle Bezeichnung ‘roman’ und die Erzählweise [...]” (ZIPFEL 2009: 298).

Décadas mais tarde, tem-se novamente um comentário de Doubrovsky sobre a autoficção, agora em seu livro *Laissé pour conte*, de 1999, o qual recebe na capa a denominação “autoficção” e “romance”, e na contracapa a advertência assinada pelo próprio autor, a qual é usada também como texto de divulgação do livro, como se pode ver no site da editora Grasset:

Depuis trente ans, chaque fois qu'une page importante de ma vie a été tournée, je l'ai écrite. Ces textes, je les ai appelés romans, et ces romans, autofiction. Le terme a eu des échos.

A l'inverse de l'autobiographie, explicative et unifiante, qui veut ressaisir et dérouler les fils d'un destin, l'autofiction ne perçoit pas la vie comme un tout. Elle n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé qui ne coïncide pas avec lui-même.

Mes autres livres (mes autres vies), malgré cette dispesion, racontaient un moment de mon histoire, centrée sur une figure de Femme... ma mère et la suite depuis. “Je tue une femme par livre”, ai-je un jour cruellement écrit. C’est à présent mon tour: celui qu’il faut que je tue, c’est moi.¹⁰⁰

Aqui o autor amplia o conceito de autoficção: não se trata mais apenas de um texto escrito em um estilo acronológico e associativo, sobre a vida de uma pessoa (que se vê como) não importante, logo, não podendo estar no centro de uma autobiografia. Há outro elemento distintivo em relação à autobiografia: é a representação não de um todo, mas de um fragmento dessa vida e o sujeito que o escreve, ao contrário do autobiógrafo tradicional, não escreve a partir da serenidade da velhice a permitir uma apreensão de si e da sua sociedade como um conjunto harmonioso, pois esse sujeito é tão fragmentado quanto seu texto.

Já em uma entrevista dada a Philippe Vilain, também escritor de autoficções, citada por Philippe Gasparini em sua análise do gênero, Doubrovsky admite:

L’écriture est créatrice de fiction. D’une manière générale, on ne peut pas raconter littéralement sa vie. Rousseau dans le *Rêveries du promeneur solitaire* s’accuse d’avoir laissé son imagination courir trop dans les *Confessions* et dans le plaisir même d’écrire. Il n’a pas pu résister à certaines scènes à faire. Chez Chateaubriand, il serait facile de montrer ses erreurs volontaires, les épisodes qui n’ont jamais eu lieu... La conclusion ultime à votre question est que toute autobiographie est une forme d’autofiction et toute autofiction une variante de l’autobiographie. (apud GASPARINI 2008: 205)

Trata-se de uma entrevista que o autor francês dera em 2005 e como se pode ver, aqui há mais um elemento novo: toda autobiografia é uma autoficção e toda autoficção é uma variante da autobiografia. Qualquer tentativa de narrar algo implica em mecanismos de ficcionalização – afirmações que, na verdade, contradizem sua visão anterior de autoficção, na qual todos os episódios seriam estritamente factuais. Ao tratar da produção textual e das relações entre autobiografia e autoficção, Doubrovsky toca pontos bastante delicados da teoria literária, os quais têm ganhado destaque nas últimas décadas. Seus empreendimentos autobiográficos e o surgimento da autoficção se iniciam na década de setenta, a qual foi marcada pela proliferação de gêneros que têm um “eu” em seu centro e que tentam se afastar da autobiografia tradicional, a qual tinha em seu cerne uma visão de sujeito que não corresponde mais à visão presente na pós-modernidade. Esse ponto já fora abordado nessa tese ao tratarmos das neovanguardas nos anos sessenta e setenta, e da nova concepção de sujeito e da arte que ganham destaque nessa época, ou seja, um sujeito e uma arte não orgânicos, fragmentados, os quais não estão mais em harmonia com seu meio, mas em dissonância. Isso se reflete de certa forma na visão de Doubrovsky de uma escrita

---

¹⁰⁰ Disponível em <<http://grasset.fr/laisse-pour-conte-978224658041>>. Acesso em 01.02.2014.

autobiográfica não-cronológica e associativa, fragmentada. Uma escrita e uma vida, como citados anteriormente, que se constituem “qu’à des fragments disjoints, des morceaux d’existence brisés, un sujet morcelé qui ne coïncide pas avec lui-même.”

Outros pontos que ganharam destaque nas últimas décadas e que se refletem na visão do autor do que seria a nova escrita autobiográfica são a permeabilidade das fronteiras entre os gêneros e a dificuldade de definir o que seria uma escrita factual de uma escrita ficcional e mesmo se existiria uma diferença entre as duas, se faz ainda algum sentido diferenciá-las. E se em Doubrovsky ficção se reduz por vezes ao estilo narrativo adotado, esta não é a única forma de abordar um problema tão complexo.

A seguir serão apresentadas brevemente algumas das discussões relevantes para a compreensão da proximidade romance-autobiografia pressuposta pela autoficção, bem como das tentativas de definição deste termo, o qual é rejeitado por alguns teóricos e autores, e bem aceito por outros. Feito isso retornaremos aos textos de Christa Wolf para ver como a questão do ficcional se apresenta nos seus dois textos que servem de base para o *corpus*, tentando compreender o que ela entende por ficção, para assim talvez entender por qual motivo ela apresenta seus textos como ficcionais nas advertências a anteceder-los, ao passo que crítica e público tendem a lê-los como textos autobiográficos.

3.1.1. Algumas considerações sobre ficção

Boa parte dos críticos citados neste trabalho (cf. Zipfel 2009: 287, Gasparini 2008: 285s.), ao apresentarem suas contribuições para o estudo da autoficção, retomam Lejeune e sua teoria dos pactos. Philippe Lejeune e seu célebre texto *Le pacte autobiographique* parecem ser um dos pontos de partida não apenas para a maioria dos críticos que se ocupa do gênero autobiográfico, mas também para aqueles que tentam compreender a autoficção, uma vez que o novo gênero liga-se estreitamente à autobiografia, colocando-se na fronteira entre esta e o romance, tipos de textos que o pacto, o contrato de leitura proposto na teoria de Lejeune tenta diferenciar. Lembrando que Lejeune publica suas teorias sobre a definição da autobiografia e romance, texto factual e ficcional em 1975, ao passo que Doubrovsky cunha o termo em 1977. O teórico francês procura precisar o que definiria uma autobiografia como tal em oposição à literatura ficcional, chegando à conclusão de que não se deve procurar elementos textuais e estruturais característicos para o gênero, embora admita algumas tendências como uso da primeira pessoa, relato retrospectivo em prosa, logo, uso de tempos verbais no passado, etc. (cf. LEJEUNE 1975: 14s.).

A chave, para Lejeune, estaria no “pacto” estabelecido no texto entre autor e leitor, o chamado “pacto autobiográfico” – diferente do “pacto romanesco”, para a ficção –, cujo elemento essencial seria o nome próprio: o nome do autor na capa do livro somado a uma série de elementos paratextuais, referentes aos códigos de publicação, assegurariam a identidade entre autor, narrador e personagem (no caso ideal, protagonista), o que nos leva à equação Autor=Narrador=Protagonista (LEJEUNE 1975: 23s.), que, ao lado do pacto, ou contrato de leitura oferecido pelo autor ao leitor também no paratexto, seriam a condição central da autobiografia. Ao deslocar o problema para o contrato estabelecido entre as partes, contrato que está explícita ou implicitamente nos códigos de publicação mais que no próprio texto, Lejeune desloca também o foco do texto em si para elementos paratextuais, como o título, subtítulo, nome da coleção na qual o livro está inserido, nota do editor, observação na orelha do livro, prefácio, etc.

A equação citada acima, segundo Lejeune, somada aos códigos de publicação mencionados, é um dos pressupostos para o estabelecimento do pacto autobiográfico, fenômeno de recepção que indicaria ao leitor uma forma possível de leitura. Baseado na equação que garante a identidade entre autor, narrador e personagem, Lejeune cria um quadro dos diversos gêneros oriundos dessa relação de identidade, assegurada pelo nome próprio e pela designação do paratexto, uma das responsáveis pelo pacto proposto. A autobiografia tradicional seria o resultado da identidade de nomes entre as três partes, ou mesmo da ausência do nome do personagem, e do pacto autobiográfico proposto no paratexto, ou ainda da ausência de um pacto explícito. Claramente ficcional seria um texto onde o nome do autor e do personagem não coincidem e cujo pacto proposto seja romanesco. O autor admite a existência de alguns casos indeterminados, quando por exemplo o nome do autor e do personagem coincidem, mas o pacto proposto é o romanesco – caso da autoficção praticada por Doubrovsky, que talvez pudesse preencher a lacuna deixada em branco por Lejeune, se pensarmos apenas no paratexto, desconsiderando o fato de tratar-se de um texto, como afirmado pelo autor, que é fiel aos fatos –, ou quando é oferecido o pacto autobiográfico, mas o nome do personagem é diferente do nome do autor (LEJEUNE 1975: 28s.).

Genette em seu *Fiction et Diction*, de 1991, também traça um quadro das diferentes combinações dos elementos e discute os casos indeterminados e problemáticos da relação autor-narrador-personagem por meio de esquemas triangulares. Para a contradição de um texto no qual autor e personagem partilham a identidade, mas o autor não se identifica com o narrador, embora o narrador se identifique com o personagem (N=P e P=A, mas N≠A), utiliza

o termo autoficção, termo ausente nos esquemas de Lejeune: “Contradictoire, certes, mais ni plus ni moins que le terme qu’elle illustre (autofiction) et le propos qu’elle assigne: ‘C’est moi et ce n’est pas moi.’” (GENETTE 1991: 87)

Tais fórmulas resultantes das relações entre nome próprio e paratexto, no entanto, não são suficientes para o intérprete, apenas ponto de partida e precisam aparecer combinadas a outros critérios. Pode-se ainda questionar a validade da equação ao se colocar a pergunta sobre em que medida é possível afirmar a identidade autor, narrador e personagem. Genette admite que falar em identidade é um modo metafórico de tratar a questão, além de que as relações não poderiam ser reduzidas ao nome próprio e à pessoa gramatical escolhida, mas estariam presentes em um conjunto de diversas características na narrativa (GENETTE 1991: 86). Já o próprio Lejeune, mais de dez anos após a escrita do livro *Le pacte autobiographique* de 1975, ou seja, em 1986, retorna ao tema no artigo “Le pacte autobiographique (bis)”, e diz ter supervalorizado o pacto autobiográfico esquecendo-se de outros elementos como o conteúdo do texto e técnicas narrativas: jogo de vozes, focalização e estilo. O leitor perceberia de modo diferente um texto que focaliza a experiência de um personagem e o que focaliza a experiência de uma pessoa real. Trata-se, segundo o autor, de dominantes, pois a autobiografia tende a absorver técnicas experimentadas na ficção (LEJEUNE 2008: 80) – o que contradiz a crença de Doubrovsky de que técnicas antes romanescas seriam suficientes para ficcionalizar um texto. Além disso, o autor admite que falar em “pacto” sugere estarem ambas as partes envolvidas de acordo e assim tratar o público de forma homogênea, o que não é tão simples em literatura: o leitor pode aceitar ou não o pacto, ou interpretá-lo de forma diversa: o “pacto” oferecido por editora e autor no paratexto pode muito bem ser rejeitado pelo leitor – e não apenas Lejeune o reconhece, mas parte da crítica também pensa assim (cf. WAGNER-EGELHAAF 2006: 361 e SANDBERG: 359).

Em 2001, curiosamente, no texto “Le pacte autobiographique vingt-et-cinq ans après”, Lejeune volta novamente ao tema de suas pesquisas para agora dizer que afinal de contas o pacto autobiográfico não merece todas as críticas feitas por ele mesmo no texto de 1986, reafirmando a validade de muitas das ideias expostas no primeiro texto.

Se a teoria do pacto e do contrato de leitura tem ocupado Lejeune desde os anos setenta, a da autoficção aparece apenas de forma esporádica em seus escritos, como aponta Gasparini, o qual em seu *Autofiction – une aventure du langage* apresenta uma detalhada análise de como parte da crítica lida com o termo. Segundo Gasparini, Lejeune se limita em seus comentários lacônicos sobre o termo a reconhecer que ele impulsiona a reflexão e a

produção literária da atualidade (GASPARINI 2008: 289) e que “le néologisme a mis en évidence un phénomène digne d’intérêt” (idem, 288), sem, contudo, se ocupar mais detidamente da dimensão deste fenômeno.

Outra perspectiva da temática acerca do escrito factual e ficcional é dada por Dorrit Cohn em *The Distinction of Fiction*, no qual a autora procura traçar características formais distintivas de textos ficcionais, os quais seriam caracterizados por dois critérios, a saber “*uniqueness and differentiation*”. Como afirma já no prefácio de seu livro: “This singularity, as I will try to show, depends on differences that can be precisely identified and systematically examined” (COHN 1999: vii), e sustenta sua crença no fato que se a literatura pós-moderna utiliza-se de práticas que de alguma forma fingem apagar ou transgredir fronteiras de gênero, é por elas fazerem parte da nossa compreensão de literatura e da linguagem narrativa, ou seja, haveria mais elementos além do pacto de Lejeune a ajudarem o leitor a identificar se um texto deve ser lido como fato ou ficção. No sétimo capítulo de seu livro, o qual recebe o título “Signposts of Fictionality”, ao tratar sobre a diferenciação entre História e romance, é afirmado que só no nível do enredo, do conteúdo, ou em uma análise da estrutura e da forma de um texto não aprofundada, não seria possível distinguir os gêneros, sendo preciso ir além, ver outro nível: “ [...] the level of discourse, where [...] narratology can come into play to define highly differentiated formal features that do, in our daily reading practice, prevent histories from passing for novels and vice versa” (COHN 1999: 114).

Alguns índices típicos de ficcionalidade, a ultrapassarem a não-referencialidade do uso de figuras “históricas” inexistentes, de lugares irreais – sinais mais óbvios e fáceis de verificar –, referem-se à construção da narrativa e seriam, por exemplo, o uso do tempo presente histórico sem motivo real. O principal índice de ficcionalização, contudo, seria o emprego massivo da focalização interna dos personagens, da transcrição de monólogos interiores e de fluxo de consciência (*stream of consciousness*), além das alterações de focalização em textos ficcionais, ao passo que textos factuais que apresentam a vida interior dos personagens são marcados por uma sintaxe de “conjecturas e inferências” (*conjectural and inferential syntax*, COHN, 1999: 27), não sendo permitido ao narrador apresentar uma focalização interna que não de si mesmo, podendo apenas inferir o que se passa no íntimo dos outros personagens.

Cohn já havia se dedicado em outro livro às características formais de relatos ficcionais. Em seu *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, de 1978, no qual já colocara a representação da vida interior como característica de

textos ficcionais, ao afirmar que “le roman moderne privilégie les faits de conscience, mais aussi parce que la vie intérieure est, d’une manière générale, le domaine de prédilection du récit de fiction.” (COHN 1981: 10)¹⁰¹ O livro, como o próprio título já diz, se dedica à análise de fenômenos de focalização interna, como técnicas de retrospectiva, representação da memória, cronologia, monólogo interior, etc., além de uso de citação em suas diferentes modalidades, apresentação de diálogos, condensação e expansão temporais, etc. Tratam-se de diversas técnicas narrativas que sinalizariam ao leitor tratar-se em maior ou menor grau de uma ficção, pois um historiador ou alguém que se propõe a escrever um relato factual não teria acesso à vida interior, aos pensamentos dos ali representados, nem teria condições de reproduzir em discurso direto as falas destes. Alguns desses elementos são apresentados pela autora como responsáveis pela ficcionalização dos personagens apresentados em *In cold blood* de Truman Capote, o qual é afirmado por seu autor tratar-se de uma história real com figuras reais, mas que, segundo Cohn, se serve de elementos de ficcionalização: “[...] les pensées de Dick sont mises au jour et rapportées par une voix qui ne peut être que celle d’un narrateur omniscient, non représenté dans l’œuvre. En choisissant ce ton le journaliste Truman capote s’est du même coup mis en situation de romancier; il a ‘fictionalisé’ le rapport [...]” (COHN 1981: 17).

O caso de Capote é apenas mais um dentre muitos que jogam com as fronteiras dos gêneros: por um lado tem-se uma história cuidadosamente pesquisada pelo autor, o qual procura ao máximo manter a autenticidade dos fatos, por outro se tem um texto a valer-se de diversos recursos narrativos que, se não são exclusivos de textos ficcionais, são associados antes a estes. Vale contudo lembrar, que se muitos dos fenômenos analisados por Cohn em seu livro sobre a vida psíquica dos personagens do romance são inviáveis em um texto que se pretende factual – como o narrador onisciente, o qual se permite focalizar internamente os personagens representados –, outros elementos analisados por ela em *The Distinction of Fiction*, mesmo sendo mais comuns em ficções, podem sim ocorrer em textos factuais sem implicar em uma automática ficcionalização destes, como por exemplo, a narrativa acronológica e associativa, justamente o que Doubrovsky aponta, juntamente com o subtítulo “roman” na capa, como sendo os elementos ficcionais de *Fils*, seu primeiro livro autoficcional e modelo para o gênero, como visto anteriormente.

Gérard Genette também apresenta uma análise da distinção entre narrativas ficcionais e factuais em seu *Fiction et Diction*, citado anteriormente. Nesse estudo analisa de forma mais

---

¹⁰¹ O texto foi citado segundo a tradução francesa, à qual tive acesso durante esta pesquisa. A versão original foi publicada em inglês.

detida o tema da ficcionalidade, procurando ver as particularidades de um gênero que trabalha com enunciados da realidade, mas num texto cujo trabalho de estilo produz um resultado estético. O autor procura não apenas traçar uma distinção entre os gêneros, mas também do texto literário e do não literário, pois, de forma resumida, ao analisar um texto, o faz por dois eixos: o da forma e o do conteúdo. Ou seja, toda ficção é literatura – *fiction* aparece como critério constitutivo do literário – e toda literatura precisa ser trabalhada esteticamente, a *diction* do título, a poeticidade do texto (GENETTE 1991: 31s.). Assim, para um conteúdo factual, o qual não é *a priori* pertencente à categoria literatura, passar a tal, ele precisa dessa poeticidade, o que não necessariamente se liga à sua forma, pois segundo o autor, o conteúdo também pode provocar uma reação estética (GENETTE 1991: 37). Os textos que preencham o requisito da ficcionalidade ou o da esteticidade, ou os dois critérios, podem ser considerados obras literárias (GENETTE 1991: 38). Desse modo, textos factuais podem ganhar o status de literatura, mas não o de ficcionalidade: poeticidade não implica para o autor em ficcionalização. Zipfel, embora não concorde com Genette sobre a ficcionalidade como critério automático para dar a um texto o status de literatura, admite que a visão do francês abre espaço para um espécie de democratização da literatura (ZIPFEL 2009: 295), ao incluir nessa categoria a literatura de entretenimento e até alguns textos publicitários (idem, 296).

Deixando um pouco de lado o que define para Genette um texto literário e voltando à questão do que definiria um texto ficcional, o autor aponta em sua argumentação que John Searle seria um possível opositor de seu empreendimento, já que para o filósofo não haveria, *a priori*, qualquer propriedade textual, sintática ou semântica a distinguir um texto ficcional de um factual, pois em sua visão os textos ficcionais são simulações de textos reais, logo, se estruturam de forma semelhante aos seus modelos (apud GENETTE 1991: 68).

Genette, apesar de não descartar as conclusões de Lejeune de que seriam antes os elementos paratextuais a sinalizar o modo como o texto deve ser lido, vai além e no capítulo “Récit fictionnel, récit factuel” do livro citado, dá um breve panorama do problema e para tal concentra-se na análise da estrutura, identificando alguns fenômenos na construção textual mais recorrentes para um e outro tipo¹⁰². Para o autor, narração ficcional e factual não se distinguem, por exemplo, quanto à ordem em que os fatos são apresentados – um dos critérios apontados por Doubrovsky como responsáveis por tornar um relato ficcional –, sendo a ordem cronológica ou não uma ferramenta para ambos os tipos de texto. Fato e ficção não se distinguiriam ainda nem no tocante ao conceito por ele chamado de *vitesse*: velocidade

---

¹⁰² Genette analisa um texto segundo as categorias apresentadas por ele em seu *Figures III* (1972) e posteriormente revistas em *Nouveau Discours du Récit* (1983).

sincrônica à da História ou dos fatos, não é postulado de nenhum tipo específico de narração, sendo a escolha de fidelidade ao tempo do fato narrado condicionada às leis de economia e eficácia, bem como derivada da importância dada pelo narrador a certos episódios. Mesmo assim admite como índice de ficcionalidade a presença de cenas detalhadas e diálogos relatados por extenso e literalmente, pois tais procedimentos excedem de certa forma a verossimilhança e dão ao leitor a impressão de ficcionalização.

Além disso, o autor reconhece que já afirmara em outro momento – em seu *Figures III*, de 1972 –, parecer ser típico de uma autobiografia, logo, de um tipo de relato factual, a alternância entre cena e sumário, entre o que chama de “*récit itératif*” – narração que conta uma vez, de forma condensada, o que se produziu inúmeras vezes – e “*récit singulatif*” – narração que conta uma vez o que se produziu também uma única vez (cf. GENETTE 1991: 73). Tal escolha não seria, *a priori*, particular a um tipo de texto, no entanto, admite que Lejeune teria razão, em análise de Proust, ao ver o uso massivo do “*récit itératif*” como mais comum em textos autobiográficos, ao menos desde Rousseau e suas “*Confissões*” (GENETTE 1991: 75), ao passo que textos ficcionais se detêm mais no episódio singular – no caso de Proust, se trata de um romance autobiográfico cujo enfoque central é a questão da memória autobiográfica.

A chave da diferenciação entre textos factuais e ficcionais estaria mesmo na categoria chamada por Genette de *mode*: o acesso direto à subjetividade do outro, o uso, sem justificativa, de verbos de pensamento e sentimento atribuídos a terceiros, o uso do discurso indireto-livre, enfim, usando nomenclatura própria de Genette, a focalização interna de outros personagens num texto homodiegético seria possível apenas na ficção. A uma narração factual não estariam, porém, vedadas explicações psicológicas, mas estas devem ser justificadas pela indicação da fonte ou por marcas de incerteza e suposição. Ou seja, os índices claros de ficcionalidade são os mesmos apontados por Cohn. Após sua análise, o autor conclui dever-se atenuar a hipótese da diferenciação de regimes baseada, *a priori*, em elementos textuais, no entanto, um pouco de forma a conciliar as opiniões divergentes listadas em seu texto, aponta a existência de índices textuais, não só de ordem temática (como o caso óbvio de conteúdos impossíveis), mas também na construção textual, mais recorrentes em alguns tipos de texto.

Fica a questão de se esses elementos de construção da narrativa próprios, ou no mínimo mais recorrentes na ficção, seriam suficientes para tornar um texto ficcional, como o vê Doubrovsky. Gasparini, estudioso do gênero, afirma: “Si, par hypothèse, nous considérons que le roman autobiographique mélange à parts égales les signes d’autobiographie et de

roman, nous pouvons nous représenter l'autofiction comme un cocktail comprenant trois doses d'autobiographie pour une de roman.” (GASPARINI 2008: 300) O autor aqui coloca a medida de “uma dose de romance” contra três de autobiografia, para ressaltar como a autoficção está mais próxima da factualidade que da ficcionalidade, mas não entra em detalhes se essa “dose de romance” inclui também elementos formais ou se se refere apenas ao conteúdo não referencial. Já Dominique Noguez é mais incisivo e defende a máxima: “*Une goutte de fiction, tout devient fictif.*” (apud VILAIN 2009: 12) Noguez também não deixa claro se a ficção restringe-se apenas ao conteúdo, que parece ser o foco também da frase de Gasparini, ou engloba a forma do texto, mas estimula, de qualquer modo, um questionamento pertinente: o da qualidade da ficcionalidade de um texto, ou seja, se se pode falar em porcentagem aceitável de ficção, em diferentes níveis, ou mesmo se se deve analisar o teor desta, o papel do elemento ficcional em uma narrativa para decidir se ele torna todo o relato ficcional ou não. Disso deriva outra questão ainda mais central: a de como, e mesmo se é possível, decidir se algo é ficção ou não. Questão de grande importância para a “autoficção”, um gênero que se apresenta como estando em uma intersecção entre os dois polos, o ficcional e o factual, o romance e a autobiografia, e que coloca em xeque a própria existência dos gêneros, pois se não é possível diferenciar entre fato e ficção, entre gênero factual e ficcional, também não faz sentido tratar de autobiografia e autoficção como coisas distintas, ou dever-se-ia no mínimo rever a definição tradicional de gêneros como autobiografia e romance.

Sobre o tema ficção e fato nas narrativas, Jereon Dewulf¹⁰³, em uma apresentação na Universidade do Porto sobre Literatura e História, trata do que seria, em suas palavras, “a tendência pós-moderna de se banalizar o conceito de ficção” (DEWULF 2004: 211). O autor coloca-se como parte da resistência às ideias pós-modernas de que seria impossível diferenciar entre literatura e história, fato e ficção. Para tal, usa como exemplo justamente o já citado *The Distinction of Fiction* de Cohn, bem como *Truth, Fiction and Literature* de Lamarque e Olsen, ressaltando como em ambos os livros seus autores defendem que a existência de elementos a garantir o valor estético de um texto, elementos poetológicos, não o convertem automaticamente em ficção (DEWULF 2004: 212) e conclui que a forma não é mais “considerada um critério útil para se distinguir entre textos literários e não-literários ou ficcionais e não ficcionais” (DEWULF 2004: 212). Aqui se tem a impressão de que o autor não diferencia entre texto ficcional e literatura, colocando-os como sinônimos.

---

¹⁰³ DEWULF, Jereon. “E se toda a História fosse ficção? Reflexões sobre a utilidade da ficção como critério para distinguir literatura e história”. *Atas do Colóquio Internacional Literatura e História*. Porto, 2004, vol.I, p. 209-214. Acesso em 27.09.2014. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6803.pdf>>.

Há diversas outras teorias da ficcionalidade que tentam dar conta do problema por outros meios que não o da análise de elementos de construção da narrativa, como o fizeram Genette e Cohn, nem o baseado em elementos da recepção, o caso da teoria dos pactos de Lejeune. O pesquisador Eric Achermann em seu artigo “Von Fakten und Pakten”, apresenta outras teorias a se ocuparem com a representação da ficcionalidade em textos, como seria o caso de Nelson Goodman e sua teoria de mundos possíveis (“Theorie möglicher Welten”, no artigo citado, ACHERMANN 2013: 31). A teoria dos mundos possíveis baseia-se no sistema de referência, logo, em textos ficcionais não se encontrariam referência que corresponderiam em seus elementos 100% com uma determinada realidade, ou mundo. O autor comenta ainda a teoria dos atos de fala de Searle, bastante citada em estudos sobre a ficcionalidade, e que vê as afirmações feitas em textos ficcionais sempre entre parênteses e sob a chave do “como se” a modificar o significado primário, o caráter ilocutório do ato de fala. Nas palavras de Achermann:

Fiktionale Aussagen unterscheiden sich von normalen Aussagen dadurch, dass sie für die Sprechakttheorie charakteristische inquit-Formel ‘z sagt aus, dass...’, ‘x befiehlt, dass...’, ‘x verspricht, dass...’ durch den vorgelagerten Zusatz ‘y tut so, als ob x aussagt, dass...’, ‘z tut so, als ob x befiehlt, dass...’, ‘z tut so, als ob x verspricht, dass...’ (ACHERMANN 2013: 35).

Ainda segundo Achermann, outra teoria a tentar dar conta de como se reconhece ficcionalidade em um texto seria a teoria dos nomes próprios, a qual é defendida por diversos autores, como Mills e Kripke, citados em seu texto. A teoria procura mostrar como se constrói a relação de referencialidade em um texto a partir do nome próprio e o fato de ele se referir ou não e em que medida a algo no mundo extra-literário, evocando características diferenciadoras do seu referente (ACHERMANN 2013: 46s.).

Referência, mundos reais e imaginários, atos de fala, pactos, poeticidade: tratam-se de diferentes perspectivas a tentar, de diversas formas, dar conta do problema de como ficcionalidade é criada e recebida, e do que distinguiria “literatura” de “não literatura”, ou um texto factual de um ficcional.

Tratar das teorias que diferenciam ficção e não-ficção é um tema, como se pode ver a partir desta breve introdução, muito complexo e com desdobramentos em diversas áreas do conhecimento, não sendo o objetivo desta pesquisa debater os pontos fortes e as deficiências de cada uma dessas visões, pois a discussão aprofundada da problemática não é necessária para a análise proposta aqui da obra de Christa Wolf. O foco desta tese é abordar tanto a ficção, quanto a obra da autora sob uma perspectiva mais restrita e pertinente para seu caso específico: a da narratologia. Uma vez que Wolf foi uma autora a sempre se ocupar com a

questão do que se espera de um texto literário, chegando a desenvolver em diversos ensaios, em suas entrevistas e narrativas uma espécie de poética, uma teoria para a prosa por ela almejada, interessa ver o modo como sua visão particular de literatura determina o que seria considerado ficcional ou não, logo, como isso autorizaria um texto seu a ser visto como factual ou ficcional, autobiografia ou romance.

Uma vez que seus livros não são apresentados ao leitor diretamente como autobiografias, embora haja a tendência de tal recepção, o que se pode fazer é analisar sua estrutura narrativa e para tal interessam aqui os teóricos da literatura que se concentram na construção do texto, como Cohn, Genette e mesmo Lejeune, cujo pacto, embora desloque de certa forma o problema da factualidade-ficcionalidade para a recepção, continua implicando uma organização textual e elementos concretos no texto como forma de distinção. Esses autores se afastam das ideias de que tudo seria ficção, logo, não importando as estratégias empregadas ou a classificação genérica escolhida pelo autor, colocando assim um gênero factual, como a autobiografia, na categoria de literatura, de modo que os recursos desta podem ser mobilizados para a compreensão e análise de tais textos – ainda que Genette iguale ficção à literatura, o caráter ficcional não é o critério exclusivo para classificar uma obra como tal.

3.1.2. Para além de Doubrovsky: voltando ao conceito de autoficção e seu fundador

Toda a discussão que vem sendo resumida até aqui favorece o surgimento do conceito de autoficção na década de setenta – e, aliás, muitos dos textos teóricos citados surgiram nos anos setenta, assim como o conceito a ser analisado e a poética da própria Wolf. Para Gasparini a autoficção de Doubrovsky é o espaço apropriado para as reflexões sobre tais questões referentes à ficcionalidade e gêneros literários: “Sur le néologisme crée par Serge Doubrovsky en 1977 se sont progressivement cristallisées la plupart des questions que pose l’évolution actuelle du roman et de l’autobiographie.” (GASPARINI 2008: 7).

Anteriormente fora apresentado por meio de algumas citações extraídas de entrevistas e textos de Doubrovsky, o que o autor e inventor do termo autoficção entende como tal, ou seja, um relato factual, autobiográfico, a receber a designação “romance” devido à sua forma, a qual se vale de elementos de construção textual vistos pelo autor como pertencentes a textos ficcionais. Como visto, para parte da crítica (Cohn, Lamarque, Genette) não há elementos de construção textual exclusivos de um ou outro gênero, apenas tendências, as quais, contudo, podem ajudar na identificação e construção de hipóteses. Para tais autores é preciso afirmar ainda que a poeticidade, o caráter estético de um texto não seriam suficientes para tornar um

texto ficcional. Essa será a posição defendida nesta tese e à qual voltaremos posteriormente. Por enquanto, faz-se necessário voltar à definição de Doubrovsky para compreender em maiores detalhes o que o inventor do gênero vê como característica distintiva da autoficção em comparação a uma autobiografia ou um romance. Gasparini, a partir do estudo de diversas declarações de Doubrovsky sobre o tema, tenta resumir em dez tópicos o que o autor francês entende por autoficção:

- 1º – l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur;
- 2º – le sous-titre: "roman";
- 3º – le primat du récit;
- 4º – la recherche d'une forme originale;
- 5º – une écriture visant la "verbalisation immédiate";
- 6º – la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...);
- 7º – un large emploi du présent de narration;
- 8º – un engagement à ne relater que des "faits et événements strictement réels";
- 9º – la pulsion de "se révéler dans sa vérité";
- 10º – une stratégie d'emprise du lecteur. (GASPARINI 2008: 209)

Dessa lista pode-se notar que o ponto 3 insiste no predomínio da prosa, a qual deve ser trabalhada em sua forma: o lado estético, a poetização do texto é relevante para Doubrovsky em sua definição do gênero, o que fica claro ainda nos tópicos 4 e 6, sendo também os pontos, em sua concepção, responsáveis pela ficcionalização da autobiografia, ou pelo "fiction" do composto *autofiction*. O ponto 6 indica ainda uma seleção, fragmentação do conteúdo: o escritor de autoficção não tenta traçar uma vida inteira, mas se limita a episódios e sequências. Os pontos 5 e 7 também parecem estar ligados à poetização e preocupação com a forma do texto: buscar uma "verbalização imediata" e o uso do presente em detrimento de outros tempos verbais, sinalizam uma busca pela reconstrução da experiência no texto, em suas nuances das emoções ligadas ao episódio, bem como das camadas da memória que são ativadas no momento da escrita, em detrimento da forma adotada pela autobiografia clássica, na qual se vê o resultado da pesquisa e de reconstrução da memória, perdendo-se as nuances e contradições, a dúvida próprias do momento – nesse sentido, o projeto autoficcional poderia ser visto como ligado a uma busca de um tipo de realismo diferente que o da autobiografia, pois quer a fidelidade ao momento, não o resultado da experiência processada pelo autor que olha retrospectivamente e conhece o fim da história.

Os pontos 8 e 9 apresentados por Gasparini como essenciais para a autoficção doubrovskyana se aproximam do que se espera de uma autobiografia: falhas, erros e esquecimentos são aceitáveis e esperados, inevitáveis. O importante é a intenção, que a pulsão de relatar a verdade, os fatos como foram, esteja lá. Doubrovsky, contudo, parece não se preocupar em inserir o novo gênero na história da literatura, ou de ilustrar tais pontos em

outros textos que não os seus próprios. Aliás, como visto na já citada introdução a *Fils*, ele cunha o termo para se referir a sua própria obra, não a um fenômeno identificado em sua época. Gasparini ressalta que Doubrovsky parece não colocar a autoficção nem na esteira do romance moderno, nem na do desenvolvimento do gênero autobiográfico, mas liga-a antes à psicanálise: “Il garde la conviction que la révolution autofictionnelle est une conséquence directe de la ‘révolution psychanalytique’ [...]” (GASPARINI 2008: 217). Anteriormente fora ressaltado nesta tese a importância da psicanálise para uma nova concepção de sujeito e por consequência da visão de realismo e autenticidade na literatura, com destaque especial para gêneros autobiográficos, dentre os quais se poderia pensar a autoficção.

Para os textos considerados pela crítica como autoficção pode-se enumerar, além dos dez critérios extraídos por Gasparini das declarações de Doubrovsky e da proximidade do gênero com a psicanálise, vários outros, que não obrigatoriamente coincidem com a visão do francês, criador do conceito. Citando novamente Gasparini:

En forgeant son néologisme, Doubrovsky créa un signe doté, comme il se doit, d’un signifiant, “autofiction”, d’un signifié – les définitions successives qu’il en a données – et d’un référent – son œuvre littéraire. [...]

Cependant il n’a pu éviter deux types d’attaques frontales: contre le signifié et contre le signifiant de ce signe. Gérard Genette et Vincent Colonna, en tant que théoriciens, Paul Nizon, en tant qu’écrivain, ont adopté le mot “autofiction” en lui assignant de nouveaux signifiés que son créateur ne pouvait accepter, car il impliquaient une exclusion de ses propres œuvres comme référents. La seconde offensive, développée notamment par Alain Robbe-Grillet et Raymond Federman, consista à proposer d’autres termes pour designer le même concept. (GASPARINI 2008: 108)

Gasparini enumera detalhadamente em seu estudo sobre a autoficção as diversas posições adotadas por Genette, Lejeune e Colonna frente ao gênero ao longo do tempo, apresentando ainda a posição de alguns autores a se oporem ao conceito e a criarem novas definições para o termo de Doubrovsky. A fim de dar continuidade à apresentação geral da autoficção que vem sendo feita e para melhor exemplificar a diversidade de interpretações do conceito, opta-se aqui por deixar de lado os detalhes da recepção por diferentes críticos e apresentar as ideias de outro teórico, o qual resume de forma sucinta o panorama dos significados concorrentes para o termo: Frank Zipfel.

Zipfel apresenta em seu artigo “Autofiktion – Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literatur?”¹⁰⁴ a autoficção em sua intersecção com as fronteiras dos dois gêneros que lhe deram origem: romance e autobiografia. A partir disso, o autor identificou

---

¹⁰⁴ Frank Zipfel, “Autofiktion – Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literatur?” In: WINKO, Simone et alii (org.). Grenzen der Literatur – Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Walter de Gruyter, Berlin: 2009. p.384- 313.

três possíveis significados para o significante cunhado por Doubrovsky, os quais são atualmente concorrentes entre críticos e autores:

1. Autoficção como um tipo especial de escrito autobiográfico – tradução do título do tópico de Zipfel, “Autofiktion als eine besondere Art autobiographischen Schreibens” (ZIPFEL 2009: 298). Trata-se do caso da definição proposta pelo próprio Doubrovsky, ou seja, um escrito autobiográfico, logo, factual, que possui a designação “romance” em seu paratexto e cuja ficcionalidade, como ressalta Zipfel, não atinge os acontecimentos narrados, apenas elementos da construção textual. (2009: 299)
2. Autoficção como um tipo especial de narrativa ficcional – “Autofiktion als eine besondere Art des fiktionalen Erzählens” (ZIPFEL 2009: 302). A identidade de nome entre autor, narrador e personagem ligada ao pacto romanesco proposto no paratexto, não implica em uma identidade real entre as partes. Seria o caso, por exemplo, da *Divina Comédia* de Dante e do *Aleph* de Borges, nos quais tem-se um enredo claramente ficcional, apesar de apresentarem seus autores como protagonistas: “Die Tatsache, dass der Autor unter dem eigenen Namen in das fiktionale Universum seiner Erzählung eintritt, bedeutet dann nichts anderes, als dass im fiktionalen Universum der Erzählung eine fiktive Figur, die den Namen des Autors trägt (und möglicherweise ein paar Persönlichkeitsmerkmale mit ihm teilt), vorkommt” (idem). Logo, autoficção nada mais é nesse caso que uma narrativa ficcional, na qual um dos personagens tem o nome do autor e partilha com este algumas características em comum.
3. Autoficção como pacto autobiográfico e ficcional combinados – “Autofiktion als Kombination von autobiographischen Pakt und Fiktional-Pakt” (ZIPFEL 2009: 304). Para esta definição o autor se baseia em Darrieussecq, para a qual a autoficção se apresenta ao mesmo tempo como referencial e ficcional, ou seja, um espaço no qual “[...] dem Leser sowohl der autobiographische Pakt wie auch der Fiktionspakt angeboten werden” (idem, 305). Ao leitor não cabe decidir entre um ou outro pacto, mas o paradoxo, a indefinição deve permanecer. O autor ressalta ainda, que ler um texto sob os dois pactos simultaneamente, parece-lhe

improvável. Sua hipótese para o duplo pacto seria a seguinte: “Ich denke vielmehr, dass das vom autofiktionalen Text inszenierte Spiel darin besteht, dass der Leser von einem Pakt zum anderen wechselt und dies mehrmals im Laufe der Lektüre.” (ZIPFEL 2009: 306)

Para Zipfel, as diferenças em se ver o gênero sob um ou outro viés são reflexo da intenção do autor e do resultado por ele almejado para seu texto. No primeiro caso, Doubrovsky parece ver na designação “romance” no paratexto de seus livros uma forma de preencher o décimo critério do gênero como apresentado anteriormente por Gasparini: “une stratégie d’emprise du lecteur”, ou seja, uma forma de tornar a sua história, que para ele não é interessante o suficiente para ser objeto de uma autobiografia, mais atraente ao público, ou, como aponta Zipfel, quando se pensa que para alguns teóricos ficção é um sinônimo de literatura, ao colocar o gênero “romance” na capa, Doubrovsky insere seu texto automaticamente na categoria de literatura (ZIPFEL 2009: 300). O crítico aponta ainda outra consequência para o gênero como visto por seu criador: ao colocá-lo em uma pretensa categoria ficcional, é possível ao autor escapar à censura externa, por exemplo, daqueles retratados no texto, bem como à interna (ZIPFEL 2009: 301), ambas decorrentes de contar sua história o mais próximo possível dos fatos reais (oitavo e nono critérios citados anteriormente: “8º – un engagement à ne relater que des ‘faits et événements strictement réels’” e “9º – la pulsion de ‘se révéler dans sa vérité’”).

Beatrice Sandberg, ao tratar em um artigo das consequências e desdobramentos decorrentes da apresentação de matéria privada na literatura, ou seja, em um espaço público, relembra o caso de duas obras do autor suíço Thomas Hürlimann: seus romances *Der große Kater* (1998) e *Fräulein Stark* (2001). Livros, que apesar da designação “romance” na capa e da forma ficcional, teriam causado furor – “[...] trotz ihrer fiktionalen Form den Zorn von Betroffenen ebenso wie von deren Angehörigen und Freunden und Nachspiele in Form von juristischen Konsultationen und einer Verteidigungsschrift provozierten.” (SANDBERG 2013: 361) O leitor é colocado, como caracteriza Sandberg, no papel de voyeur de uma história pessoal da família do autor e mesmo sabendo que ali há elementos ficcionais, como indica o subtítulo “romance”, não é fácil separá-los (idem, 362). Poder-se-ia pensar em “romance” como uma espécie de álibi para alguns autores, uma tentativa, não uma garantia, de escapar assim de complicações judiciais. Além disso, a designação “romance” para tais casos será mais ou menos problemática de acordo com o conhecimento prévio do receptor. Para o

público suíço, não é difícil identificar as referências pessoais nos textos de Hürlimann, assim como não o é para o público alemão em relação à Christa Wolf. Já para a recepção de sua obra no Brasil, país que conta com a tradução de apenas um livro (*Kassandra*) dentro de sua extensa trajetória, a recepção se pautaria de outro modo: a construção de um livro como *Kindheitsmuster*, como se verá, não apresenta índices suficientes para tratá-lo como uma construção ficcional, pelo contrário, parece inserir-se nos códigos próprios de um relato autobiográfico, mas a falta de conhecimento prévio sobre a autora impediriam a validação dessa suposição do leitor.

Para Ruth Klüger, ela mesma autora de textos autobiográficos e intelectual interessada nas relações do gênero com a factualidade e ficcionalidade, a designação “autobiografia” ou “romance” muda completamente o modo como um mesmo texto será recebido pelo leitor. Ela ilustra isso com o famoso caso do suíço Bruno Grosjean, alias Benjamin Wilkomirski, o qual publicou seu livro *Bruchstücke*, em 1995, como se fosse sua autobiografia, a da infância de uma criança judia sobrevivente ao Holocausto. Posteriormente constatou-se que o aclamado livro que causara comoção não só na comunidade judaica, mas entre a crítica literária, tratava-se de uma fraude, já que Wilkomirski não era judeu, muito menos sobrevivente, tendo estado em um campo de concentração pela primeira vez em sua vida por ocasião das pesquisas para o livro, ou seja, todo o conteúdo ali era fictício, resultado de investigações de seu autor, o qual, contudo, nunca admitiu o engodo, aparentemente acreditando em sua paranoia. Klüger chama a atenção para como a alegada qualidade estética do livro desaparece quando se descobre a fraude, como a percepção do leitor se transforma diante do que se acredita ser história ou ficção: “Estamos realmente lendo textos diferentes, apesar de as palavras não terem mudado. O texto é diferente porque passou de um gênero a outro. Nosso juízo estético depende das circunstâncias que envolvem o texto” (KLÜGER 2009: 25)¹⁰⁵

Já para a autoficção como uma forma de ficção, Zipfel vê nela uma ligação bastante estreita com uma tentativa de crítica à fronteira entre os gêneros, de modo que considerações poetológicas sobre a literatura podem ser incluídas em tais textos: “Die poetologischen Äußerungen, deren angestammte Gattung der faktuale Essay ist, wird in die fiktionale Erzählung verlagert.” (ZIPFEL 2009: 303)

Por fim, Zipfel comenta que a autoficção, enquanto duplo pacto, é apresentada por sua defensora, Darrieussecq, como uma forma de crítica à referencialidade na pós-modernidade,

---

¹⁰⁵ KLÜGER, RUTH. “Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos”. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia (Orgs.) *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo, Annablume: 2009. p.21-30.

uma tentativa de colocar em dúvida as práticas literárias e os gêneros (ZIPFEL 2009: 305). Anteriormente, ao tratarmos de autenticidade e vanguardas, fora mencionado como a década de setenta constituiu-se em um momento de retomada das reflexões acerca do “sistema arte” iniciadas pelas vanguardas históricas, o que resulta em textos que refletem sobre si mesmos e sobre a função da literatura e do autor na sociedade. Tendo a autoficção nascido nesse contexto, não surpreende que ela se encaixe nessa tendência. Na época, o gênero autobiográfico, as fronteiras entre factual e ficcional são tematizadas, e se, por um lado, o gênero se renova, por outro surgem teorias como as de Paul de Man que questionam mesmo a validade de sua existência, propondo vê-lo não mais como gênero autônomo, mas como uma figura de leitura presente em maior ou menor grau em todos os textos.

Outra problemática pertinente à época, foi a crítica à obra de arte orgânica apresentada por Adorno em sua *Ästhetische Theorie*, crítica esta que se reflete no ceticismo do sujeito frente à possibilidade de dar sentido à sua vida e de apresentá-la como um todo coerente, como se via na autobiografia tradicional. O sujeito fragmentado, em desacordo com seu meio, aparece em um texto também fragmentado, o que se reflete na forma adotada pela autoficção, a qual normalmente se afasta da narrativa linear e cronológica, optando por formas alternativas – relembrando novamente os dez critérios para a autoficção de Doubrovsky, poder-se-ia pensar nos critérios de número quatro, “la recherche d’une forme originale” e seis “la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...)” (GASPARINI 2008: 209), como meios de ilustrar a problemática adorniana identificada na literatura e nas artes da época.

Ainda sobre a autoficção como resposta a uma nova forma de colocar-se no mundo, não mais a da arte orgânica, Zipfel menciona como o gênero autoficcional se tornou popular entre autores que apresentam em seus textos experiências conflituosas, problemáticas e dolorosas, de membros muitas vezes colocados em uma posição marginal da sociedade, como mulheres, judeus, homossexuais. O autor conclui, após apresentar a posição de alguns teóricos do gênero: “dass die Autofiktion wegen ihrer grenzüberschreitenden Qualität allgemein zur Darstellung von ‘grenzüberschreitenden’ Lebensgeschichten besonders geeignet ist.” (ZIPFEL 2009: 309) Gasparini também menciona a ligação do gênero a tais experiências conflituosas, as quais trariam àqueles que as vivenciam um sentimento de ficcionalização derivado da fratura, e cita Pierre Lepape, o qual num artigo fizera a ponte entre autoficção e a literatura dos sobreviventes do holocausto: “L’autofiction est liée à l’expérience et à l’écriture de la Shoá. Une réponse à l’impossibilité de lier autour d’un ‘je’ l’expérience et l’écriture de

l'abjection absolue.” (apud GASPARINI 2008: 201) Gasparini, contudo, liga a autoficção não apenas à Shoá, mas, assim como Zipfel, às experiências que de alguma forma excluem um indivíduo da sociedade, podendo incluir aí nomes como Thomas Bernhard, W.G. Sebald, Marguerite Duras, entre outros (idem). Interessante notar como a citação de Lepape sobre a Shoá em muito se assemelha a uma frase de *Kindheitsmuster* sobre a dificuldade de tratar da difícil temática dos campos de concentração, e de assim ver ligados o pronome “eu” a Auschwitz: “Weil es nämlich unerträglich ist, bei dem Wort ‘Auschwitz’ das kleine Wort ‘ich’ mitdenken zu müssen” (KM: 303). Embora Lepape fale da experiência terrível dos campos e Wolf aborde outro aspecto do mesmo contexto histórico, a saber, a culpa dos alemães, a comparação pauta-se na confissão de ambos quanto aos problemas de se dizer “eu” ao tratar-se de experiências traumáticas, passíveis de serem reprimidas.

Outra característica marcante dos escritos com um “eu” em seu centro – e de grande parte da literatura desde os anos setenta, é a da dimensão metaficcional. Autobiografia e autoficção assumem um caráter de “Metaisierung” e auto-reflexão, identificados por Nünning como característico da literatura pós-moderna (NÜNNING 2013: 30)¹⁰⁶, bem como desde muito um *topos* do gênero autobiográfico. As meta-autobiografias e meta-romances não tentariam ligar vida e escrita, como as versões tradicionais desses gêneros, mas antes ressaltar a lacuna existente entre ambos. Alain Buisine em uma artigo chamado “Serge Doubrovsky ou l'autobiographie postmoderne” reconhece esse traço metatextual na obra autoficcional do escritor francês: “Ecrire une autobiographie, c'est simultanément réfléchir sur ce qu'est une autobiographie en tant que processus littéraire et existentiel. L'autobiographie personnelle est nécessairement médiatisée par un métadiscours sur l'autobiographie.” (BUISINE 2012: 162)¹⁰⁷ O autor coloca essa marca como uma das “caractéristiques essentielles de la postmodernité dans le domaine littéraire” (idem), ao mesmo tempo em que associa esse caráter metanarrativo e a reflexão sobre o próprio gênero a uma intertextualidade intrínseca aos escritos autobiográficos na modernidade. Nessa esteira, Arnaud Genon, como lembra Gasparini em seu estudo sobre a autoficção, coloca como traços fundamentais dos textos autoficcionais a fragmentação e a intertextualidade, como formas de dar conta do questionamento acerca da desconstrução do sujeito moderno: “Ce questionnement identitaire

---

¹⁰⁶ NÜNNING, Ansgar. “Meta-Autobiographien: Gattungstypologische, narratologische und funktionsgeschichtliche Überlegungen zur Poetik und zum Wissen innovativer Autobiographien“. In: BAUMANN, Uwe; NEUHAUSEN, Karl August (Orgs.) *Autobiographie: Eine interdisziplinäre Gattung zwischen klassischer Tradition und (post-)moderner Variation*. Volume 14. University Press bei V&R unipress, Bonn: 2013. p. 27-78.

¹⁰⁷ BUISINE, Alain. “Serge Doubrovsky ou l'autobiographie postmoderne” . In: HORNUNG, Alfred (org.). *Autobiographie & Avant-garde*. Tübingen, Gunter Narr Verlag: 2012. p.159-168.

se traduit par une fragmentation de la narration, notamment par le biais de l'intertextualité que 'multiplie les strates' d'énonciation." (GASPARINI 2008: 274)

Intertextualidade em relação a outras obras autobiográficas, a obras que tiveram papel influenciador decisivo sobre a personalidade ou mesmo a obras do próprio autor. Também Ernstpeter Ruhe vê a intertextualidade como traço fundamental da autobiografia após as vanguardas históricas e neovanguardas, como modo de dar conta das transformações na relação do sujeito consigo e com o mundo e exemplifica isso na obra de Rachid Boudjera, escritor algeriano de língua francesa, influenciado por escritores franceses modernos e de vanguarda como Claude Simon e Michel Butor. Sobre o argelino, Ruhe escreve: "L'usage qu'il fait de son vécu dans les textes sera donc double et oscillera entre le vécu et ce qui a été revécu à travers d'autre textes, autrement dit à travers l'intertextualité." (185)¹⁰⁸ A autoficção, enquanto forma de escrito autobiográfico, apesar dos que a colocam antes sob a égide do romance e da ficção, certamente se serviu dessas discussões e desenvolve a meta- e a intertextualidade como uma de suas características.

"Autobiografia após a autobiografia": Nünning cita essa frase de Martina Wagner-Egelhaaf, estudiosa que se ocupou em diversos textos com o gênero autobiográfico, para referir-se a textos auto-reflexivos, que tematizam a si mesmos e que se aproximam da escritura autobiográfica, chamando-os de "diese selbstreflexiven Autofiktionen" e de "fiktional[e] Meta-Autobiographien" (cf. NÜNNING 2007: 32). Ambos os autores parecem colocar a autoficção como um dos resultados dos desenvolvimentos e mudanças passadas pelo gênero autobiográfico ao longo do tempo, especialmente a partir da década de 70. O artigo de Wagner-Egelhaaf ao qual Nünning se refere, pode ser encontrado no primeiro volume de uma coletânea sobre as escritas do eu, *Grenzen der Fiktionalität und Erinnerung. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, em cujo segundo volume um texto de Nünning sobre o tema autoficção e metanarração, o qual será citado posteriormente, também aparece. "Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie"¹⁰⁹, é o título do artigo de Wagner-Egelhaaf a integrar o primeiro volume da referida coleção, e um artigo que, como o nome já demonstra, também coloca a autoficção como resultado do desenvolvimento da autobiografia e das discussões pós-modernas dos anos

---

¹⁰⁸ RUHE, Ernstpeter. "Le moi macéré: Autobiographie et avant-garde selon Rachid Boudjera". In: HORNUNG, Alfred (org.). *Autobiographie & Avant-garde*. Tübingen, Gunter Narr: 2012. p.185-195.

¹⁰⁹ WAGNER-EGELHAAF, Martina. "Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie". In: BREUER, Ulrich; SANDBERG, Beatrice (orgs.). *Grenzen der Fiktionalität und Erinnerung. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Volume 1. Iudicium, Munique: 2006. p. 352-368.

setenta: “Autobiographie nach der Autobiographie bedeutet zunächst Vielfältigkeit, Nebeneinander unterschiedlicher Modelle und Konzepte.” (WAGNER-EGELHAAF 2006: 361) Nesse contexto aparece a autoficção, caracterizada pela autora por sua meta-reflexão – “das [...] Konzept der Autofiktion in seiner sprachbewussten Reflexivität” –, e completa sobre o conceito:

Autofiktion ist dann nicht zu verstehen im Sinne defizitärer ‘Nur’-Sprachlichkeit, ‘bloßer’ Konstruktheit, als Ausstellen von Differenz, sondern im produktiven Sinne einer möglichen Selbstsetzung, die es einem Subjekt erst erlaubt, sich mittels der und im Spiegel der Sprache zu positionieren.” (WAGNER-EGELHAAF 2006: 361)

Voltando a Nünning, o autor apresenta em seus textos além do termo autoficção, diversos outros: “autobiographische Metafiktion”, “(fiktionale) Meta-Autobiographie”, “selbstreflexive fiktionale Autobiographie”, sem se preocupar em diferenciar um do outro, em tornar claro ao leitor as especificidades de cada termo. Até aqui estamos tratando do artigo “Meta-Autobiographien: Gattungstypologische, narratologische und funktionsgeschichtliche Überlegungen zur Poetik und zum Wissen innovativer Autobiographien”, de 2013. Nünning publicou ainda, anos antes, um artigo com ideias muito semelhantes às apresentadas neste – provavelmente uma primeira versão de 2007 do artigo publicado em 2013, já que alguns parágrafos são praticamente iguais – com o título: “Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen”¹¹⁰. Neste texto o termo “autoficção”, ao contrário do publicado posteriormente, aparece apenas no título, ao passo que no corpo do artigo o autor volta a tratar dos diferentes tipos de meta-autobiografias, ficcionais e não ficcionais, referindo-se de forma indiscriminada, além dos termos já citados, ainda a “fiktionale Metabiographien”, “fiktionale Metaautobiographien”, “meta-autobiographische Romane” (NÜNNING 2007: 276s.), “Metaautobiographien” (NÜNNING 2007: 278) e “fiktionale oder metafiktionale Metaautobiographie” (NÜNNING 2007: 280), bem como a “autobiographische Metafiktion” (idem, 280) e “biographische Metafiktion” (idem, 281). Pelo composto “bio”, pode-se depreender tratar-se sempre de textos a tematizarem a vida de um sujeito, em muitos casos o “auto” sinaliza que isso será feito pelo próprio sujeito, o qual contará sua trajetória ou partes dela, enquanto o “meta” aponta que o fará refletindo ao mesmo tempo sobre o próprio relato. As distinções exatas entre todos os conceitos iniciados por “meta”, o prefixo central dos compostos citados, não são tematizados em nenhum dos dois textos de Nünning, antes há uma

---

¹¹⁰ NÜNNING, Ansgar. “Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen”. In: PARRY, Christoph; PLATEN, Edgar (orgs.). *Grenzen der Fiktionalität und Erinnerung. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Volume 2. Iudicium, Munique: 2007. p. 269-292.

ressalva do autor: o problema de delimitação e classificação está em aberto, a delimitação dos gêneros, dos escritos autobiográficos, ainda não tem solução, falta sistematizar o espectro dos indicadores de ficcionalidade em cada texto (NÜNNING 2007: 290).

O que o teórico ressalta nos dois artigos, contudo, é a importância do prefixo “meta” nos diversos compostos por ele apresentados:

Diese Begriffe sollen signalisieren, dass sich die Aufmerksamkeit in solchen fiktionalen Autobiographien von der Darstellung von Ereignissen aus dem Leben [...] auf die Metaebene der Reflexion über deren Aneignung, Rekonstruktion und Repräsentation im Medium der (fiktionalen) Autobiographie verlagert. Nicht die Darstellung des Lebens selbst steht somit im Zentrum, sondern die nachträgliche Beschäftigung des Autobiographen mit seiner Lebensgeschichte und den Problemen der retrospektiven Sinnbildung und des autobiographischen Schreibens. (NÜNNING 2013: 35)

Reflexões metanarrativas sobre a confiabilidade do narrador, as dificuldades em narrar, acentuando a mencionada diferença entre vida e narrativa, confiabilidade limitada do autor e sua memória, limitações do texto: a autobiografia é marcada não apenas pela vida, mas pelas convenções do gênero, ela trabalha por meio de seleção e hierarquização dos episódios. Nünning ressalta que o processo de construção do texto autobiográfico – e ele, longe de ser simples rememoração, é uma construção – se dá em três níveis: 1. A seleção se dá no eixo paradigmático: são escolhidos os elementos e acontecimentos a serem descritos; 2. No eixo sintagmático dá-se a combinação e relação dos elementos escolhidos; 3. Já no eixo discursivo ocorre a configuração narrativa, a comunicação do narrado por meio de determinados processos de transmissão narrativa e perspectivação do ocorrido (cf. NÜNNING 2013: 56). Logo, a equação de Lejeune $A=N=P$ é relativizada, pois narrador e personagem são o autor não tal e qual o sujeito histórico, mas trata-se de uma construção de acordo com as convenções do gênero e as seleções e combinações operadas nos três níveis apresentados.

Assim sendo, ao refletir sobre si, os escritos do “eu” caracterizados pelo prefixo “meta” – e mesmo sem ser por ele iniciado, a autoficção é citada nesse grupo nos dois artigos de Nünning – criticam o gênero tradicional e exploram novas formas, mudam o foco não para os episódios, mas para o processo de reconstrução autobiográfico, tentando ressaltar as convenções, as quais são históricas. Colocando em dúvida os critérios de seleção válidos em uma sociedade para a representação em uma autobiografia, tais escritos trazem à consciência os critérios culturais vigentes em uma sociedade quanto à escolha e atribuição de valor para o que seria uma trajetória bem sucedida ou normal, assumindo assim uma função potencialmente revisionista, “revisionistisches Funktionspotential” (NÜNNING 2013: 68 e

2007: 288). Eles mostram como o sentido de uma vida é atribuído retrospectivamente, de forma ativa e convencional:

Meta-Autobiographien durchbrechen diese lineare Abfolge und inszenieren einen hochgradig reflexiven Prozess, in welchem Erleben, Erinnern und Erzählen in vielfacher Weise miteinander verbunden sind und subjektive und gegenwartsabhängige Sinnstiftung in den Vordergrund gerückt wird. (NÜNNING 2013: 69)

O autor usa como exemplo o texto *Remake*, de Christine Brooks, para uma meta-autobiografia a representar o processo de reconstrução autobiográfica, do ato de escrita e do caráter de construto do produto final:

Durch diese und andere Formen von autobiographischer Selbstreflexivität verlagert sich nicht nur in Brooke-Roses ganz und gar unkonventioneller und hochgradig selbstreflexiver Meta-Autobiographie, sondern auch in vielen anderen innovativen Gattungsausprägungen die Aufmerksamkeit immer wieder von der erzählten Lebensgeschichte, die in traditionellen Autobiographien im Zentrum steht, auf den Prozess der autobiographischen Rekonstruktion sowie den Akt des Erzählens und Schreibens [...]. Außerdem setzen sich Meta-Autobiographien meist eng mit der Begrenztheit und Unzuverlässigkeit der Erinnerung und der Quellen sowie die Kontingenz und Konstruktivität jeder Version einer Lebensgeschichte auseinander. (NÜNNING 2013: 44)

Tais textos valem-se da metatextualidade, ao mesmo tempo em que tornam claro que procuram evidenciar certas características do gênero, no caso o autobiográfico, em sua forma tradicional, questionam essas convenções, procuram de modo crítico evidenciar o que é construto e convenção social e, em um viés epistemológico, apresentam uma problematização acerca da própria identidade de um sujeito, a qual não aparece mais como algo individual e único, mas como resultado de convenções de uma época. Esses escritos quebram ainda a ilusão de que uma autobiografia é uma representação não-problemática de uma trajetória e apontam para os problemas de confiabilidade do escrito, da memória, das fontes e do próprio autor, que buscará configurar o conteúdo de seu texto de acordo com suas intenções e convenções de sua época. Em outro trecho, Nünning continua:

Wie im vorigen Abschnitt deutlich geworden sein dürfte, können Meta-Autobiographien in mehrfacher Hinsicht nicht nur als paradigmatische Beispiele für ein gesteigertes Maß an Selbstreflexivität angesehen werden, sondern auch als eine innovative Form der Weiterentwicklung der Gattung bzw. als eine neue Gattungsausprägung, die aufgrund ihrer stark ausgeprägten Selbstreflexivität Licht auf die Konventionen und Poetik der Autobiographie wirft. An der Grenze zwischen Historiographie und Literatur, zwischen Fakt und Fiktion angesiedelt, weisen postmoderne (nicht-fiktionale ebenso wie fiktionale) Meta-Autobiographien eine ausgeprägte Tendenz zur Hybridisierung, zur Überschreitung von Gattungsgrenzen sowie der Grenzen der Fiktionalität, auf. (NÜNNING 2013: 47)

No trecho acima, o autor reforça o caráter inovador e de crítica adquirido pelos escritos autobiográficos na pós-modernidade, acrescidos em sua apresentação pelo prefixo “meta”, ao mesmo tempo em que traz mais uma nova característica deles: o ultrapassar

barreiras genéricas, dissolvendo-as, misturando convenções de diferentes gêneros literários. Essas tendências de hibridização mencionadas por Nünning referem-se tanto às fronteiras entre os gêneros, quanto às entre fato e ficção.

Se não se pode apresentar um conceito definitivo de autoficção, devido à diversidade das opiniões e teorias que o envolvem, pode-se ao menos discutir sobre tendências verificadas para o gênero e presentes em maior ou menor grau em cada texto. Para todas as definições fica como ponto em comum, como o próprio termo diz, uma intersecção entre a escrita do eu (*auto*) e a ficção (*fiction*), pendendo mais para um ou para outro lado dependendo do teórico e do autor que utiliza o conceito, assim como do entendimento que este faz da palavra ficção. A ficção deve estar presente no novo gênero de alguma forma, caso contrário teríamos algum tipo de escrita factual do eu, alguma forma mais clássica do gênero autobiográfico, tornando a nova nomenclatura desnecessária, pois não designaria nada de novo.

Cohn chama a atenção para como ficção é um termo plural que pode significar tanto algo não real, inventado, seu uso corrente, quanto mais especificamente uma narrativa inventada (COHN 1999: 1), sem se esquecer da palavra latina *fingere* para designar o ato de dar forma a algo (idem). O uso cotidiano do termo, segundo a autora, assume frequentemente uma carga negativa, por ligar-se a um “untrue statement” (COHN 1999: 3). Uma vez que Doubrovsky vê a autoficção como um relato factual ao qual é dada uma configuração narrativa estética, poder-se-ia pensar que ficção para o autor é justamente dar forma a algo, no caso, uma forma literária à sua vida, enquanto para Paul de Man, ficção é toda narração, pois o dar uma forma literária implica sempre em algum grau de falsificação. Se Doubrovsky entende ficção como narração literária e não necessariamente como narração não-referencial, resta ver o que Wolf entende por ficção, tema a ser apresentado ao analisar-se mais detidamente as duas obras do *corpus*.

Gasparini lembra que o modo como Doubrovsky compreende o termo ficção deve-se muito ao significado que a palavra ganhou na década de setenta na crítica literária norte-americana, com a qual ele teve muito contado na época, tendo viajado diversas vezes para encontrar amigos escritores em Nova Iorque, onde ele chegou mesmo a lecionar literatura francesa. Nos anos sessenta, os termos usados pela crítica norte-americana eram *novel* e *fiction*: o primeiro referia-se às formas tradicionais do romance, miméticas, ao passo que *fiction* era utilizado “pour se démarquer de cet archaïsme et notifier leur volonté de renouveler la narration en dénudant ses procédés de fabrication.” (GASPARINI 2008: 10) Nessa esteira pode-se ver o fato, mencionado por Gasparini, de o poeta Robert Scholes cunhar em 1970 o

termo *métafiction* “pour caractériser les romans contemporains saturés de commentaires sur le processus de leur écriture” (GASPARINI 2008: 11).

Nünning em seus artigos sobre a autoficção enquanto pertencente à categoria de escrituras do “eu” marcadas por um caráter metanarrativo, confirma essa tendência da literatura autobiográfica contemporânea e da importância do prefixo “meta” na descrição do fenômeno. Vale lembrar que na mesma década de setenta, na qual surgiu o *boom* da escritura autobiográfica em língua alemã e se deram os desenvolvimentos sofridos pelo gênero tratados até aqui, também foi a década na qual Christa Wolf dá forma à sua poética *Subjektive Authentizität*, a qual apresenta um caráter metatextual extremamente acentuado, como já demonstrado anteriormente e será retomado na próxima sessão deste texto.

Se o termo “ficção” pode receber diferentes interpretações, influenciando o modo como se entenderá o gênero “autoficção”, há um fator que coloca em xeque a existência do gênero: a mencionada tendência pós-moderna caracterizada em citação anterior pelo estudioso Dewulf como “banalização da ficção” (DEWULF 2004: 211), ou seja, a crença de ser impossível diferenciar-se entre o que é factual e ficção em um texto, pois tudo seria ficção. Aliás, não apenas a validade do gênero “autoficção” é ameaçada pela visão que iguala factual e ficcional na literatura, mas também a existência de outros gêneros menos polêmicos e já consagrados na teoria literária, como o autobiográfico e o romanesco. O tema é bastante complexo e as opiniões são divergentes. Martina Wagner-Egelhaaf na introdução ao livro *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, volume a compilar diversos textos sobre gêneros de escrita do eu, como autobiografia, romance autobiográfico e autoficção, logo, gêneros factuais e ficcionais, indaga de forma provocadora:

Der autofiktionale Text – und welche Autobiographie wäre nicht autofiktional? – exponiert den Autor im performativen Sinn als jener Instanz, die im selben Moment den Text hervorbringt, wie dieser ihr, d.h., dem Autor, auf seiner Bühne den auktorialen Auftritt allererst ermöglicht. (WAGNER-EGELHAAF 2013:14)

A autora indica em seu comentário acreditar, se não em uma indiferenciação entre fato e ficção, na impossibilidade de um texto autobiográfico escapar a elementos ficcionais. Wagner-Egelhaaf não define no trecho exatamente o que vê como ficção, o que poderia ir desde o conteúdo não referencial até estratégias (não-convencionais) de estruturação da narrativa. O que fica implícito em seu comentário é a descrença na diferenciação entre os gêneros factuais e ficcionais, já que todo texto autobiográfico, por sua característica intrínseca de dar forma a um conteúdo, a uma vivência, será ficcional, ou autoficcional, como a autora caracteriza de forma provocadora toda autobiografia.

Em um artigo publicado no mesmo volume para o qual Wagner-Egelhaaf escreveu a citada introdução, Daniel Weidner menciona Paul de Man e sua visão da autobiografia como “Figur des Verstehens”, para assim expressar seu ceticismo em relação à validade do gênero “autoficção”:

Diese Frage ist gegenüber der Autofiktion angebracht, die vielleicht ebenfalls weniger eine Gattung beschreibt als eine bestimmte Figur des Verstehens, die sich keineswegs exklusiv auf autobiographische Schreibweise beziehen muss, sondern auch im weiteren Sinn das Verhältnis von Fiktion und Faktualität betrifft. (WEIDNER 2013: 164)

Ou seja, assim como de Man em seu ensaio sobre autobiografia, a qual é vista por ele enquanto jogo de máscaras (*Maskenspiel*), ou seja, ele vê a autobiografia como figura encontrada em maior ou menor grau em todos os textos, logo, de forma a criar dúvidas acerca do fato de se tratar realmente de um gênero literário por si, também a autoficção é apresentada por Weidner como um recurso presente em diversos textos, não diferenciando entre texto factual e ficcional. Por isso ele fala antes em estratégias de autoficcionalização, ou afirma, nessa linha, ao comentar textos como os de Sebald e Kempowski: “Autofiktionale Schreibweisen sind in der Gegenwartsliteratur höchst verbreitet.” (WEIDNER 2013: 163) Tais formas de escrita autobiográfica em Kempowski, por exemplo, seriam, o modo como lida com a autoria em seus diários publicados – *Sirius. Eine Art Tagebuch*, é usado como exemplo –, nos quais o autor trata de forma consciente do que Weidner chama de “Schriftsteller im Zeitalter medialer Präsenz und permanenter medialer Inszenierung”. (WEIDNER 2013: 173) O uso de fotografias também é apontado pelo crítico como elemento de ficcionalização, pois como elas normalmente são tiradas de outra época que não a relatada no texto, acabam por, ao mesmo tempo em que reforçam o conteúdo, também torná-lo obscuro. (WEIDNER 2013: 173)

Peter Gasser, ao analisar as relações entre autobiografia e autoficção, apresenta a postura de Vicent Colonna, o qual se ocupou em diversos escritos com a autoficção, e sobre o qual afirma: “Auf alle Fälle verzichtet Colonna auf das Gattungskriterium, das Autobiographie und/oder Autofiktion als gesondertes Genre betrachten möchte, und neigt dazu, die Selbsterzählung als permanente Versuchung aller Fiktion zu interpretieren.” (GASSER 2012: 25)¹¹¹ O autor conclui o trecho apresentado de modo ambíguo, sem deixar claro se continua a seguir o pensamento de Colonna ou se expressa também sua opinião, afirmando que todo escrito é de em certa medida autobiográfico, assim como ficcional: “Alles

---

¹¹¹ GASSER, Peter. “Autobiographie und Autofiktion. Einige begriffskritische Bemerkungen”. In: PELLIN, Elio; WEBER, Ulrich (orgs.). “...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs” – *Autobiographie und Autofiktion*. Zúrique: Chronos: 2012. p.13-27.

Schreiben ist, in mehr oder weniger hohem Grad, autobiographisch [...], und alles Schreiben, auch das dem Faktischen verpflichtete, enthält fiktionale Spuren.” (GASSER 2012: 25)

Há autores e críticos que defendem, apesar das dificuldades, uma visão mais clara do que seria ficcional e factual, logo, também uma diferenciação entre os gêneros. O anteriormente citado Nünning, ao tratar da autoficção, aparentada às meta-autobiografias, ficcionais ou não, e gêneros afins de escritura do “eu”, afirma que, apesar de todas as convenções de gênero e do caráter de construto ganho pela forma escrita, (meta)autobiografias que se apresentam como não-ficcionais não devem ser vistas como ficção: “Demzufolge sind auch vermeintlich nicht-fiktionale autobiographische Werke sprachliche Konstrukte, die narrative Darstellungsmuster verwenden, aber deshalb sind sie noch keineswegs [...] nichts anderes als ‘verbale Fiktionen’”. (NÜNNING 2007: 284) Mesmo ele não tratando do caso específico da autoficção, desta afirmação pode-se concluir que dar uma forma escrita, uma forma estética, a uma vivência não a converte automaticamente em ficção, pois literatura não é sinônimo de ficção. A linha adotada na pesquisa será baseada nesta conclusão.

Não apenas estudiosos da literatura partilham dessa visão, mas também alguns escritores. Ruth Klüger, escritora judia de origem alemã e sobrevivente do Holocausto, por exemplo, que se ocupara da experiência pessoal em diversos de seus textos, sendo um dos mais significativos seu *weiter leben*, não vê a autobiografia como gênero ficcional. Ela se apresenta em um artigo como uma autora a escrever uma “autobiografia baseada em minha memória, e para cuja elaboração tomei o maior cuidado em contar a verdade”, não podendo admitir a indiferenciação entre fato e ficção: “a linha divisória entre história e ficção pode ser muito tênue em se tratando de relatos pessoais, mas ela existe.” (KLÜGER 2009: 21) Por conhecer bem o gênero autobiográfico enquanto estudiosa deste e autora a utilizá-lo para trabalhar sua experiência de sobrevivente da Shoá, ela reconhece a particularidade do escrito autobiográfico, por ser uma espécie de “historiografia do eu”, ou seja, querer representar uma história factual, mas que por ter um “eu” no centro, um sujeito individual, implica uma subjetividade que impede a factualidade própria da história. O sujeito no centro do relato abre espaço para a entrada de diversos fatos que não podem ser verificados ou comprovados, como é o caso de pensamentos, emoções e percepções. Klüger ilustra o aparente impasse da autobiografia com a imagem de dois países a falarem línguas diferentes, que fazem fronteira um com outro: a história, logo, factual, e a literatura imaginativa, ou seja, os gêneros ficcionais. A autobiografia, ao ser colocada justamente nessa fronteira entre países, partilha

características em comum com ambos os lados: “E, na fronteira entre países, os habitantes de cada lado normalmente falam ambas as línguas.” (KLÜGER 2009: 24-25) Mas a autobiografia, em sua definição clássica, em suas características constitutivas intrínsecas, não pode ser caracterizada pela paradoxal ambiguidade da autoficção, e assim como as cidades na fronteira não podem pertencer a dois países simultaneamente, assim também “a autobiografia pertence ao país da história. Do outro lado da fronteira, está o romance autobiográfico que pertence tão claramente quanto, ao reino da literatura imaginativa, não importando a precisão com que reflete a vida do autor.” (KLÜGER 2009: 25)

Outro nome que defende a validade da diferenciação entre fato e ficção na literatura, bem como da existência do gênero autoficcional é o professor e estudioso do tema Helmut Galle. Em uma apresentação por ocasião do XII. Congresso Internacional de Germanistas ¹¹², ocorrido na Polônia em 2010, ele endossa as posições já citadas de nomes como Cohn, Lamarque, Klüger, Dewulf, etc. contra a banalização da ficcionalidade, ao colocar como premissa para sua fala uma definição muito clara de ficção: ações inventadas pelo autor e recebidas pelo leitor de forma consciente, além de serem vistas pelo seu produtor dessa forma, de acordo com o pacto oferecido (cf. GALLE 2012: 175). Ou seja, tem-se aqui a defesa da ficção enquanto algo mais complexo que dar uma forma estética a uma vivência: ela é a não referencialidade a ser constatada não por um trabalho de detetive do leitor, mas por meio de um pacto de leitura proposto pelo autor – Galle recupera a teoria dos pactos de Lejeune em sua definição de ficção –, o qual deve de algum modo explicitar sua intenção. Em sua fala ao participar da sessão intitulada “Autofiktion. Neue Verfahren literarischer Selbstdarstellung” do referido congresso, Galle toma partido claro contra a “banalização” da autoficção e combate teses como a de Wagner-Egelhaaf e de Man, segundo as quais tudo seria autoficção, pois não se poderia diferenciar factual de ficcional, ao declarar: “Der Begriff ‘Autofiktion’ sollte beschränkt bleiben auf spezifische Phänomene, die durch eine Ambivalenz des Paktangebots charakterisiert sind” (GALLE 2012: 176). Galle salienta que lacunas de memória a dificultarem a referencialidade de um texto não seriam suficientes para classificá-lo como autoficção: uma vez que os pactos de leitura continuam sendo oferecidos pelos autores, uma autobiografia continua tendo intenção de referencialidade, apesar das dificuldades de cumprir tal intento e do uso de estruturas não convencionais.

Em sua comunicação é salientado ainda:

---

¹¹² GALLE, Helmut. “Joachim Fest, Günter Grass, Martin Walser, W.G. Sebald – nichts als Fiktionen?” in GRUCZA, Franciszek (org.). *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongress Warschau 2010 – Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*. Volume 8. Peter Lang, Frankfurt am Main: 2012. p.175-179.

Andererseits etabliert sich zunehmend die neue Gattung der 'Autofiktion', die autobiographische Elemente im Verein mit einem fiktionalen Paktangebot verwendet, um den Leser über den Status der Aussagen zu verunsichern und diese Verunsicherung zur eigentlichen Aufgabe von Literatur erhebt. (GALLE 2012: 179)

Aqui se vê novamente como diante da diversidade de abordagens e da dificuldade de definição para o gênero entre a crítica, Galle assume uma posição bastante clara do que seria em sua concepção o autoficcional e ainda qual seria sua função: não se trata de uma ficcionalização indiscriminada, mas da combinação de factualidade e do pacto ficcional oferecido, com o objetivo de colocar o leitor em estado de alerta, de fazer com que ele saia de sua posição confortável e assuma uma postura crítica diante do texto. Vale aqui lembrar que, no capítulo anterior, fora mencionado sobre a poética da autenticidade subjetiva desenvolvida por Wolf, que seu intuito também seria fazer o leitor assumir uma posição crítica diante do texto, o que se daria por um movimento através das diferentes camadas temporais do texto e do sujeito, somado a uma postura crítica quanto à sua memória e confiabilidade enquanto narradora a configurar as vivências em seu texto. Wolf tem consciência de que a vivência apresentada no relato, estruturada de acordo com a imagem que a narradora quer ter de si e daqueles à sua volta, não corresponde tal e qual a uma vivência extra-literária. A associação da obra de Wolf ao gênero autoficcional poderia, assim, ser vista também nesse aspecto: os episódios factuais colocados em uma estrutura emoldurada por um pacto ficcional, a fim de provocar no leitor a insegurança e desconfiança necessárias para a postura crítica.

Já quanto aos desdobramentos e desenvolvimento do gênero autoficcional, como apresentado, muito se aproxima do que vem sendo analisado até aqui para a obra de Christa Wolf. Podemos pensar na autoficção como marca para os textos da autora não só para o fato de alguns de seus textos, especialmente *Kindheitsmuster* e *Stadt der Engel*, receberem uma classificação genérica ambígua e terem um paratexto a indicar um pacto ficcional, mas serem lidos pela crítica e pelo leitor que conhecem a autora como uma espécie de autobiografia, à semelhança da obra de Doubrovsky. Lucas Marco Gisi trata, por exemplo, da obra de Robert Walser "*Felix*"-*Szenen*:

Wenn Autofiktionalität in einer Sprengung der Gattungskonventionen linear autobiographischen Erzählens zugunsten nichtlinearer, selbstreflexiver Darstellungsmodi besteht und insofern Ausdruck und Anspruch eines problematischer oder komplexer gedachten Schreibens über sich selbst ist, dann kann Walser durchaus unter solchen Prämissen gelesen werden (GISI 2012: 70)¹¹³.

---

¹¹³ GISI, Lucas Marco. "Der autofiktionale Pakt. Zur (Re-)Konstruktion von Robert Walsers 'Felix'-Szene" In: PELLIN, Elio; WEBER, Ulrich. "...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs" – *Autobiographie und Autofiktion*. Zúrique, Chronos: 2012. p.55-70.

Se esses são os critérios para tornar uma obra autoficcional, então *Kindheitsmuster* e *Stadt der Engel* são autoficções. Do mesmo modo poder-se-ia dizer que se uma autoficção é reconhecida por apresentar um trabalho com a psicanálise, uma narrativa acronológica, não linear, pelo fato de tratarem de experiências conflituosas, representando um sujeito fragmentado que tenta se reconstruir no texto, um sujeito que tematiza a tarefa da escrita e seus percalços na própria escrita, que duvida de sua memória e apresenta as limitações de sua tarefa, enfim, por esses e outros critérios, poder-se-ia pensar na obra da autora como autoficcional. Mas antes de aceitar essa denominação, indo contra a advertência de Wolf para os textos, já que a autora nunca se referiu à sua obra como autoficção ou se ocupou com o conceito em seus ensaios, é necessário ver como ela apresenta o jogo entre fato e ficção nos dois textos do *corpus*.

3.2. “Das Fiktive ist sehr stark und dies viel stärker als man annimmt”: aspectos de ficcionalização nos textos de Christa Wolf

Toda a obra da autora Christa Wolf parece ser uma reescritura dos mesmos complexos temáticos pessoais, aos quais sempre retorna, abordando-os sob diferentes aspectos. Ao tratarmos de sua poética, a sua autenticidade subjetiva, fora mencionado como a RDA e os conflitos derivados de seu modo de se relacionar com o país estão sempre no centro de seus escritos. Aliás, a abordagem pessoal, o ocupar-se com a memória e com aspectos da percepção individual foram vistos como necessários para obter o realismo, a autenticidade por ela almejada. Também ficara claro em outro momento, que se tais premissas são válidas para todos os textos da autora, isso fica ainda mais evidente nos dois textos de Wolf que compõem o *corpus* deste trabalho, os quais não apenas contêm alguns elementos autobiográficos, eles são autobiográficos: *Stadt der Engel* e *Kindheitsmuster* são vistos como uma espécie de continuação um do outro, uma vez que são extremamente próximos estilisticamente, o que é apontado já no paratexto da contracapa do livro de 2010, na qual se lê “Der neue große Roman von Christa Wolf: *Stadt der Engel* oder *The Overcoat of Dr. Freud* spiegelt das Leben der Autorin, wie in *Kindheitsmuster* immer wieder verbunden mit entscheidenden Momenten deutscher Geschichte”. As proximidades vão além, como apresentado anteriormente: ambos são vistos pelo público da autora e por grande parte da crítica, os quais ignoram a classificação da editora, como uma espécie de autobiografia de Christa Wolf.

Por ocasião de sua publicação na década de setenta, *Kindheitsmuster* provocou perplexidade entre a crítica nas duas Alemanhas: não apenas o caráter moderno e

fragmentário do livro causou alvoroço, mas também a dificuldade de aceitar o “romance” colocado na capa do texto pela Luchterhand, responsável pela publicação na RFA – na ex-RDA não houve classificação de gênero na primeira edição da Aufbau-Verlag e a edição atual da Suhrkamp também abdicou de qualquer elemento no paratexto a indicar um gênero. Bilke, ao comparar as diferentes resenhas por ocasião da publicação de *Kindheitsmuster*, ressalta como o livro deveria ser classificado não como romance, tratando-se de um ensaio autobiográfico – “eher einen autobiographischen Essay mit romanhaften Einschüben”¹¹⁴ –, colocando-o território da literatura factual. Já Rolf Haufs, ao apresentar o livro, iguala a personagem Nelly à autora Christa Wolf, ao descrever a ação da obra da seguinte forma: “Nachkrieg. Christa-Nelly arbeitet in einem ländlichen Bürgermeisteramt, die Mutter geht von Hof zu Hof und bettelt um Lebensmittel. Christa-Nelly steckt sich bei einer tuberkulösen Mitschülerin an [...]”¹¹⁵.

Beckelmann segue a mesma linha de identificação da protagonista e da autora: “Christa Wolf, die sich als die Nelly des Romans mit DU anredet, nimmt sich selbst ins Kreuzverhör.”¹¹⁶, e o crítico literário Raddatz, mesmo admitindo uma ficcionalidade ao tratar da composição do “romance”, não trata de personagens, mas sim da “família” da autora: “Christa Wolfs Familie, die für 48 Stunden ins heutige Polen fährt – damit in die eigene Vergangenheit, ‘vor Ort’ – umfaßt genau diese beiden Generationen; die denkbar einfachste Romankomposition.”¹¹⁷

Marcel Reich-Ranicki, bastante conhecido por suas críticas especialmente mordazes quando se trata da autora, é mais um que aparentemente ignora o paratexto da obra, para tratá-la, de modo bastante depreciativo, como uma descrição da vida e da família de Wolf:

So pflegen pensionierte Studienräte, ältere Pfarrer und brave Hausfrauen uns mit der Geschichte ihrer Familie zu belästigen. So erzählen diejenigen, die wenig zu sagen haben und daher alles sagen müssen, die unfähig sind, Charakteristisches von Belanglosen zu unterscheiden und daher auf jeden Fall alles beschreiben – von den Hüten der Tante bis zu den Scherzen des Onkels, von den Sorgen der lieben Mutter

---

¹¹⁴ BILKE, Jörg Bernhard. “Kindheitsmuster”. In: GÜNTHER, Joachim (org.). *Neue Deutsche Hefte*. Berlin, Editora Berlin Neue Deutsche Hefte. Jahrgang 24. Hefte 2/ 1997. Pasta 357 na Akademie der Künste, Berlin. A cópia disponível na Akademie der Künste para consulta trata-se de uma reprodução na qual faltam dados bibliográficos completos.

¹¹⁵ “Das neue Buch Christa Wolf: Kindheitsmuster”. Sender Freies Berlin. 27.01.1977. (transcrição de programa de rádio) Pasta 357/ Akademie der Künste.

¹¹⁶ BECKELMANN, Jürgen. “Bemüht um grösstmögliche Aufrichtigkeit”. In: *Tages-Anzeigen*. Zurique, 23.03.1977. Pasta 357 no arquivo do autora na Akademie der Künste.

¹¹⁷ RADDATZ, Fritz J.. “Wo habt ihr bloß alle gelebt: Fritz J. Raddatz über den neuen Roman ‘Kindheitsmuster’”. In: *Die Zeit*. Hamburg. 04.03.1977. Pasta 357

bis zu den Grillen des strengen Vaters [...]. (REICH-RANICKI, 1977, pasta 357 AK)¹¹⁸

Reich-Ranicki não eufemiza sua aversão à obra, colocando a renomada autora no mesmo nível de donas de casa que escrevem suas memórias, e sem talento para uma seleção e hierarquização do conteúdo, acabam por pecar no excesso de detalhes ao apresentar a vida familiar. O crítico continua a insistir na indiferenciação vida-obra e afirma, de forma sarcástica e impiedosa: “wahrscheinlich ist dieses Buch für die Kinder von Christa Wolf außerordentlich interessant. [...] Für uns dagegen, die nicht zur Familie der erfolgreichen DDR-Autorin gehören und nicht aus Landsberg aus der Warthe kommen?” (idem)

Quase quarenta anos depois, Wolf publica *Stadt der Engel*, livro a causar impacto semelhante entre público e a crítica, a colocar novamente as questões de gênero e factualidade de uma obra apresentada em seu paratexto como romance – “Der neue große Roman von Christa Wolf”, como se lê na contracapa da edição da Suhrkamp. “Eine sehr Christa-Wolftypische literarische Selbstsuche. Hätte das Buch eine Gattungsangabe, wäre dies die treffendste.”¹¹⁹, afirma a jornalista Ursula März em sua resenha por ocasião do lançamento do livro, mostrando seu descontentamento com a solução encontrada, o “romance”, na contracapa. Olivier Pfohlmann, também contrário à solução encontrada pela editora – e segundo Wolf, “romance” na contracapa fora uma ideia da editora Suhrkamp (cf. GANSEL 2014: 353) –, afirma: “Formal ist das Buch eine Autobiografie in Romanform, die Fortsetzung von ‘Kindheitsmuster’ von 1976, in der die Autorin erneut der Frage nachgeht: Wie sind wir so geworden, wie wir sind?”¹²⁰

Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud, de 2010, tem em comum com *Kindheitsmuster*, entre outras coisas, o fato de ambos terem seus textos precedidos pela mesma advertência quanto à ficcionalidade do conteúdo, o que novamente não impede a qualquer leitor que conheça Wolf ou a qualquer alemão que viveu a *Wende*, reconhecer nos fatos apresentados a trajetória da autora. Weidemann, ao resenhar o livro para o conhecido jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, afirma que a narradora-personagem “lebt bis in kleine Details hinein das Leben ihrer Schöpferin, das Leben der Schriftstellerin Christa Wolf, 81, der Autorin von *Kassandra*, *Der geteilte Himmel* und *Nachdenken über Christa T.*”

---

¹¹⁸ REICH-RANICKI, Marcel. “Christa Wolfs trauriger Zettelkasten – Zu ihrem Buch ‘Kindheitsmuster’”. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Sábado, 10.03.1977.

¹¹⁹ MÄRZ, Ursula. *Selbstsuche unter der Sonne Kaliforniens*. Deutschlandradio, Köln, 20.06.2010. <http://www.deutschlandfunk.de/selbstsuche-unter-der-sonne-kaliforniens.700.de.html?dram:article_id=84615> Acesso em 01.10.2014.

¹²⁰ PFOHLMANN, Olivier. “Exisitiert dieses Land?” In: *Der Tagesspiegel*, Berlin. 14.06.2010. Disponível em: <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/romankritik-exisitiert-dieses-land/1858096.html>> Acesso em 10.10.2014.

(2010)¹²¹ O conteúdo autobiográfico do texto é tão claro, que nas resenhas surgidas por ocasião de seu lançamento, assim como para seu antecessor de 1976, grande parte dos críticos, ao se referirem aos episódios do enredo, não se referem à “protagonista” ou à “narradora”, mas a Christa Wolf: “‘Abend für Abend’, so erinnert sich Christa Wolf an ihren Aufenthalt in Los Angeles in den Jahren 1992 und 1993, ‘saß ich vor dem Fernseher, wenn die Star-Trek-Serie lief, und erlaubte mir die Ausrede, ich müsse mein Englisch vervollkommen [...]’”, lembrando que aqui, Kämmerlings do *FAZ* cita um trecho do romance, mas complementa com “assim se lembra Christa Wolf”, e afirma ainda: “Dass der Verlag es auf der Buchrückseite (und nur da) ‘Roman’ nennt, ist wohl eine Panne.”¹²²

Os exemplos para tal conduta são inúmeros. Grombacher menciona o episódio inicial do romance, quando a narradora tem problemas ao passar pelo controle de passaporte nos Estados Unidos, como se narrasse algo de fato ocorrido tal e qual à autora Wolf: “1992 flieht die Grande Dame der DDR-Literatur ‘mit dem noch gültigen Pass eines nicht mehr existierenden Staates’ in die USA.”¹²³ O mesmo procedimento observa-se na crítica de Jessen, o qual expõe já no subtítulo de seu artigo sua visão de paridade entre Wolf e a narradora: “‘Stadt der Engel’ – Christa Wolfs Entdeckung der kalifornischen Sonne und der eigenen Fehlbarkeit”. Ele afirma:

Die Autorin genießt zwar die kalifornischen Sonnenuntergänge, sie würdigt die gastfreie Aufnahme, die den deutschen Emigranten während der NS-Zeit in Los Angeles zuteilwurde, sie ist sogar animiert gelegentlich von der bunten Warenwelt – aber vor allem sieht sie die homeless people, das Elend der Schwarzen und verfolgt mit Schrecken die militärischen Abenteuer, in die sich Amerika damals gerade im ersten Irakkrieg begab. Alles in allem erscheint ihr der Kapitalismus als keine satisfaktionsfähige Alternative zum Sozialismus, mag dieser sie auch noch so desillusioniert haben.¹²⁴

Se o leitor comum e parte da crítica, ao menos daquela a escrever para o público não especializado, vê nas obras uma espécie de escritura autobiográfica, ignorando as advertências da autora – as quais são apresentadas e analisadas na próxima seção – e as indicações genéricas no paratexto, isso não muda o fato de Wolf insinuar nessas advertências um pacto

---

¹²¹ WEIDERMANN, Volker. “Der ungeteilte Himmel”. *Faz.net*. Frankfurt, 14 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.faz.net/s/RubD3A1C56FC2F14794AA21336F72054101/Doc~EA6AC486804B74872B31A73035DB9C8EE~ATpl~Ecommon~Scontent.html>>. Acesso em 12.10.2010.

¹²² KÄMMERLINGS, Richard. “Mein Schutzengel nimmt es mit jedem Raumschiff auf”. *Frankfurter Allgemeine*, Frankfurt, 19 de junho de 2010. Disponível em: <http://www.buecher.de/shop/deutschland/stadt-der-engel-oder-the-overcoat-of-dr-freud/wolf-christa/products_products/content/prod_id/27939601>. Acesso em 18.01.2012.

¹²³ GROMBACHER, Welf. “Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud von Christa Wolf”. In: *Tip*, Berlin. 10.06.2010. Disponível em: <<http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-lesungen-und-buecher/stadt-der-engel-oder-overcoat-dr-freud-von-christa-wolf>> Acesso em 10.10.2014.

¹²⁴ JESSEN, Jens. “Reise ans Ende der Tugend”. In: *Zeit online*. Hamburgo. 17.06.2010. Disponível em: <<http://www.zeit.de/2010/25/Christa-Wolf>> Acesso em 20.08.2012.

ficcional. Isso levanta uma série de questões quanto aos elementos ficcionais criados por Wolf e sobre quais seriam os elementos ficcionais identificados pelo leitor. Ao apresentarmos anteriormente o significado doubrovskyano para o significante “autoficção”, vimos que as teorias a tentarem dar conta do que seria ficcional são inúmeras. Para essa tese adota-se uma teoria da ficção baseada tanto no pacto de Lejeune quanto nas visões de críticos como Cohn e Genette, os quais, ainda que em alguns pontos divergentes, não compartilham da visão de indiferenciação de fato e ficção na literatura, insistindo em tendências para textos ficcionais e factuais, e na existência de elementos de ficcionalização de um texto.

A hipótese a ser defendida nas próximas páginas, ao analisarmos mais detidamente exemplos de estratégias de ficcionalização apresentadas nos dois livros é a de que se poderia pensar na obra de Wolf como uma autoficção: por um lado suas protagonistas vivem episódios muito específicos, pertencentes à autobiografia da autora Christa Wolf, por outro há uma advertência dessa autora pedindo que os textos sejam lidos como ficções, de modo que o leitor deve preparar-se para encontrar ali, se não ficção pura, técnicas narrativas ficcionais. Como álibi para essa posição, ou seja, como justificativa para um crítico dar-se o direito de contestar o paratexto de ambos os livros e ler a obra sob um contrato de leitura, no caso o autoficcional, diferente do proposto por autor e/ou editora, cito o seguinte trecho de Wagner-Egelhaaf, a qual afirma: “[...] dass die autobiographische Leseart eine Option ist, eine Option neben anderen. Wir können den autobiographischen Pakt schließen, müssen es aber nicht. Die Texte funktionieren auch so, d.h. sie erzählen ihre Geschichte(n) auch ohne ‘autobiographischen Pakt-Zwang’.” (WAGNER-EGELHAAF 2006: 361)

Wagner-Egelhaaf é uma teórica, como já apresentado, que se mostra cética quanto à validade dos gêneros literários, preferindo vê-los como figuras presentes em maior ou menor grau em diferentes textos, posição não compartilhada neste trabalho. Defende-se aqui a existência sim de gêneros literários, os quais podem ser localizados na história literária, bem como suas transformações em diferentes contextos, históricos e sociais. Já a possibilidade de tratar-se de “gêneros literários híbridos”, fronteiras e tendências entre os diversos gêneros, atesta que estes existem e podem ser delimitados de acordo com as convenções vigentes. Este não é, contudo, o ponto relevante da citação apresentada acima. O que interessa nesse caso é a defesa por parte da germanística de que os pactos de leitura existem sim, mas que eles não são absolutos, não são suficientes para um texto ser visto de uma determinada maneira: o autor pode oferecer o pacto, o leitor pode recusá-lo. Especialmente desde as vanguardas históricas busca-se uma intersecção entre os diferentes gêneros, jogos que questionam as convenções,

que aguçam o senso crítico do leitor, logo, o ampliar das fronteiras de um gênero, as hibridizações e questionamentos do pacto são os desenvolvimentos de tais experimentos, sendo a autoficção um de seus resultados.

Sandberg chama a atenção para o fato de como a proximidade do leitor em relação ao texto é decisiva na recepção de uma obra e para o modo como o público reagirá ao pacto de leitura proposto, aceitando-o ou negando-o:

Hat man Abstand zu Geschehen und ist mit den Personen und den Begebenheiten nicht vertraut, ist man viel eher bereit, die vom Autor (oder Verlag) beigegebene Gattungsbezeichnung “Roman” oder “Erzählung” als paratextuelles Angebot ohne Einwände anzunehmen. Leserinnen und Leser hingegen, die mit Lokalkenntnissen ausgestattet sind und die dargestellten Verhältnisse kennen, werden es schwerlich lassen können, die Darstellung an den Fakten zu messen, sie mit ihrem Wissen zu vergleichen und zu beurteilen, ob hier Privates zur Sprache kommt. Je nachdem werden sie geneigt sein, den Kunstcharakter anzuerkennen, der die Darstellung von purem Exhibitionismus, von Verletzung der Privatsphäre und Mangel an künstlerischer Umformung freispricht, oder sie müssten begründen, dass der literarische Firnis, die Bezeichnung “Roman” nur den Anschein geben soll, dass hier Wirklichkeit ästhetisch geformt und ungeformt ist. (SANDBERG 2013: 359)¹²⁵

Esta passagem parece ilustrar o caso de Christa Wolf e seu público de língua alemã, seus contemporâneos. Isso é também o que permite a alguns críticos verem a obra de W.G. Sebald, por exemplo, como autoficcional, embora o autor não tenha se expressado sobre o termo em seus escritos e tendo seus livros recebido designações a alegar uma ficcionalidade (*Roman* ou *Erzählung*, conforme o caso) ou gerando ambiguidade por carecer da definição de gênero. Para citar apenas alguns poucos exemplos, tem-se o texto *Austerlitz*, publicado pela editora Fischer como “Roman”, e que é visto por Galle, em texto já citado, como uma oscilação entre o pacto ficcional e factual (GALLE 2012: 179). Também Weidner trata das estratégias chamadas por ele de autoficcionais em *Austerlitz* (WEIDNER 2013: 175s.)¹²⁶, enquanto *Die Ringe des Saturns*, publicado sem designação de gênero pela mesma Fischer, mas cujo texto de divulgação no site da editora classifica como “Ein Reisebericht besonderer Art”¹²⁷, e o relato de viagem seria um texto factual, é colocado por Berghau entre “Autobiographie und Autofiktion” (BERGHAU 2013: 207s.)¹²⁸.

Entre a crítica e autores franceses, o gênero autoficcional pode ser visto como consolidado, de modo que não são raros os escritores a se posicionarem claramente diante da

¹²⁵ SANDBERG, Beatrice. “Unter Einschluss der Öffentlichkeit oder das Vorrecht des Privaten”. In: WAGNER-EGELHAAF, Martina (org.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Aisthesis Verlag, Bielefeld: 2013. p.355-377.

¹²⁶ WEIDNER, Daniel. “Bildnis machen. Autofiktionale Strategien bei Walter Kempowski, Uwe Johnson und W.G. Sebald”. In: WAGNER-EGELHAAF 2013. p.163-182.

¹²⁷ Disponível em < <http://www.fischerverlage.de/suche?text=Sebald> > Acesso em 11.10.2014.

¹²⁸ BERGHAU, Stephan. “Grenzgänge des Ich. Wanderungen zwischen Autobiographie und Autofiktion in W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturns*” In: WAGNER-EGELHAAF 2013. p.207-234.

definição. Tem-se tanto casos como o de Doubrovsky, criador do gênero, e de Philippe Vilain, ambos a classificarem seus textos claramente como autoficcionais, quanto casos como o do escritor suíço que vive em Paris, Paul Nizon, o qual rejeita o termo. Sobre seus livros e a denominação autoficção frequentemente dada a eles:

En ce sens que j'utilisais ma vie vécue pour faire des livres de fiction. Je suis généralement mon personnage principal. [...] Pour ce qui concerne l'autofiction, j'ai laissé tomber ce terme pour parler de mon travail. C'est devenu une mode, et je ne sais même plus bien ce que ça signifie aujourd'hui. (apud GASPARINI: 125)

Nizon não é o único a duvidar da validade do conceito autoficção. Como visto no tópico anterior, não há um consenso sobre a definição do novo gênero, mas o fato é que o conceito, como salienta Vilain, existe e não pode ser ignorado: “Le terme ‘autofiction’ existe, faisons avec! Il est trop tard pour l’abandonner en route. ” (VILAIN 2009: 52) E em seu ensaio sobre o pacto autoficcional, Gisi afirma: “Der Begriff ‘Autofiktion’ scheint in Frankreich trotz kontroverser Debatten eine breite Akzeptanz erfahren zu haben und auch im deutschen Sprachraum zunehmend Verwendung zu finden” (GISI 2012: 55)

Assim como Wagner-Egelhaaf e Sandberg, Gasparini afirma que ao se tentar definir uma autoficção, dever-se-ia tratar antes de índices e critérios, e acrescenta: “Pour le classer dans la nouvelle catégorie on ne peut donc se fier aux déclarations de l’auteur ou de l’éditeur: il faut analyser les procédés d’écriture, ce qui demande un peu plus de travail critique.” (GASPARINI 2008: 311) Levando tais pontos de vista em consideração, passamos agora a uma análise dos dois textos de Wolf, procurando apontar indícios que justificariam o comportamento do leitor a desconsiderar o pacto romanesco proposto, ao mesmo tempo em que analisaremos nos dois livros elementos de ficcionalização, os quais de alguma forma justificariam o pacto proposto, ou antes estabeleceriam a ambiguidade própria da autoficção.

3.2.3. *Kindheitsmuster*

3.2.3.1. Prefácios

Quando perguntada pelo jornalista Heinz Ludwig Arnold, do Basler Zeitung, se a base de *Kindheitsmuster* seria a vida de Christa Wolf, a autora responde:

Sehr allgemein gesagt, ja. Aber wenn Sie das Ganze kennen, dann werden Sie sehen, dass zum Beispiel Dokumentarisches sehr subjektiv verarbeitet wird. Ich-Erlebnisse, vielleicht würde ich sagen, Erfahrungen. Erfahrungen als Stoff: das ist tatsächlich ein ganz wichtiges Moment in dem Buch. (AK: P.357)¹²⁹

Como fora mostrado anteriormente, ao tratar-se da poética da autora, o modo como ela concebe seu ideal de “prosa moderna” incluiu uma atribuição de grande importância para a

¹²⁹ ARNOLD, Heinz Ludwig. “Christa Wolfs Arbeit und Zweifel”. In: *Basler Zeitung*, 15.02.1077. AK: P. 357.

autenticidade. Autenticidade, enquanto fidelidade a fatos externos, frios, não é, contudo, suficiente, de modo que o termo sempre aparece complementado pelo adjetivo subjetivo: dados concretos, estatísticas, precisam da visão subjetiva de um indivíduo como filtro, como contraponto. A resposta ao jornalista, intrigado talvez com a alegada ficcionalidade do texto visto por ele como um escrito que tem como base a biografia da autora, aponta na direção dessa busca por uma autenticidade subjetiva: não simplesmente a vida de Christa Wolf, mas a experiência, enquanto trabalho subjetivo de vivências, é a matéria do livro.

Esse pressuposto abre para a autora possibilidades que o texto autobiográfico, ao menos em sua aparente visão do gênero, excluiria. A análise de alguns procedimentos literários e episódios tentará mostrar como essa liberdade obtida pela perspectiva subjetiva lhe permite ressignificar episódios usando para isso alguns elementos que não são comuns em textos factuais, alguns que geralmente estão ausentes no gênero autobiográfico, outros que poderiam ser mais claramente ditos ficcionais, de modo a trazer ao leitor a dúvida quanto à factualidade do narrado.

Como ponto de partida para a aproximação dos textos da autora, escritos sob o enfoque da autenticidade subjetiva e, hipótese deste trabalho, da autoficção enquanto gênero a trabalhar com o pacto duplo, sugiro começar pela análise do paratexto dos dois romances em questão, pelas advertências que os antecedem e que afirmam a ficcionalidade de dois textos vistos pelo público e pela crítica em geral como autobiográficos. Começemos com a análise de um fragmento encontrado na pasta 598 do arquivo da autora. Esta pasta é composta por setenta e nove folhas de tamanhos irregulares, não numeradas, algumas datilografadas, outras escritas a lápis ou a caneta, as quais não foram datadas pela autora. Algumas dessas folhas soltas aparecem agrupadas em subpastas a receberem uma denominação de acordo com o conteúdo. Dentre esse material encontram-se diversas anotações, rascunhos e estudos para o romance *Kindheitsmuster*. Uma dessas subpastas é chamada “Vorspruch, Nachspruch” (cf. anexo 1 no final deste trabalho) e contém um pequeno pedaço rasgado de papel, no qual está escrito a caneta azul:

Vor- oder Nachspruch

Ich habe es mir selbst zuzuschreiben, wenn manche Leser diese Niederschrift als einen authentischen Bericht nehmen werden:

Zu vieles läßt sich dokumentarisch belegen. Die Handlungsschauplätze und die meisten Personen sind nicht im Wortsinne “erfunden”. Doch sei hier auf die Methode des Autors verwiesen, in den Hüllen der wirklichen Personen die von ihm erfundenen zu verstecken und auf seine Wünsche, eine Authentizität anzustreben, die sich mit der jener einst oder heute noch lebenden Personen nicht denkt.

Dafür, daß er sie nicht abgebildet hat, doch den Anschein erweckt, er hätte es, muß er sich bei den Lebenden entschuldigen. Vielleicht rechtfertigt ihn die Tatsache, daß er selbst sich rückhaltlos dem gleichen Verdacht aussetzt.
C. W.

Vielleicht kann er zu seiner Entlastung anführen, daß er niemanden mutwillig verletzen will und daß er selbst sich rückhaltlos dem gleichen Verdacht aussetzt.
(AK, P.598 Sub. Vorspruch, Nachspruch: sem página, sem data)

Devido a localizar-se em uma pasta que contém materiais não datados, torna-se impossível situar de forma exata temporalmente o trecho. Contudo, pode-se supor que se trate de uma das primeiras versões da advertência alertando quanto à ficcionalidade dos personagens e eventos a anteceder no livro os episódios narrados. Essa suposição se baseia na localização do fragmento no convoluto, ou seja, junto a materiais que, embora não datados, constituem-se em versões e estudos iniciais para o romance, como, por exemplo, esboços de estruturação e número de capítulos, anotações sobre a perspectiva narrativa, listas de possíveis nomes para os personagens. Na época da escrita do manuscrito, como se vê no título do trecho, “Vor- oder Nachspruch”, a autora ainda cogitava, inclusive, se a advertência seria um prefácio ou posfácio, optando, como se sabe desde a publicação da obra, pela primeira possibilidade. No manuscrito, observamos o uso da palavra “autêntico”, um termo relevante para a poética da autora, mas que fica fora da versão final para essa advertência. Aqui, o adjetivo usado ao referir-se ao modo como os leitores se aproximarão do texto, aparece como sinônimo de “real”, “verdadeiro”, “factual”. Ao usar o substantivo autenticidade de forma indefinida, “eine Authentizität”, admite a possibilidade de haver diferentes modos de compreender a palavra, ao mesmo tempo em que aponta para um significado alternativo, o qual será adotado pela narradora-protagonista. No caso desse contexto específico, enquanto o adjetivo parece referir-se ao significado usado na linguagem cotidiana, o substantivo, a “autenticidade” buscada pela autora, parece corresponder à sua “autenticidade subjetiva”, a qual não pode ser facilmente comprovada, pois não se baseia em uma representação da realidade exterior, mas da interior – para a qual não há método de comprovação possível –, bem como lhe permite um tratamento especial da matéria, a fim de obter o realismo por ela almejado. Para tal realismo das experiências individuais é possível, por exemplo, como ela mesma afirma no trecho acima citado, usar pessoas e eventos reais como depositários de conteúdo “inventado”.

Como vem sendo mostrado até aqui, falar simplesmente em conteúdo inventado, claramente ficcional, para uma autora como Wolf, também merece ressalvas. Ela admite escrever sempre sobre si e suas experiências em seus livros, logo, mesmo quando ela fala em

ficcionalidade, isso é feito de modo muito restrito, restringindo-se antes à apresentação de uma versão subjetiva dos fatos, a qual permite alterações mínimas, alterações que poucas vezes são claramente identificáveis como ficcionalização. Tendo isso em mente, pode-se compreender como nessa versão da advertência as ressalvas quanto à ficcionalidade são mais tímidas: ela admite que muito pode ser comprovado por documentos, que personagens e lugares não são totalmente inventados, mas têm como base pessoas e eventos reais, aos quais a autora acrescenta traços ficcionais. Há ainda um pedido de desculpa: caso tenha ferido algum dos representados, não o fizera intencionalmente.

Na mesma pasta 598 do arquivo (cf. anexo 2), novamente sem qualquer data, encontra-se a seguinte observação escrita a caneta:

Vorspruch

...da die eigene Vergangenheit so viele andere Vergangenheiten in sich einschließt (und betrifft), ist auch Selbstverletzung, Selbstentblößung nicht möglich ohne die Entblößung und Verletzung anderer. (AK, P.598 Sub. Vorspruch: sem página, sem data)

Aqui a autora, de forma mais sucinta que na outra versão e sem tomar o cuidado de desculpar-se previamente junto aos que possivelmente se sentirão afetados pelo escrito, apenas constata a possibilidade inevitável de identificação, logo, de magoar alguém. Mas isso só se dá por buscar em primeiro lugar se expor, correndo o risco de ferir a si mesma ao confrontar-se impiedosamente com seu passado.

Na versão final do texto, publicada em 1976, tanto os pedidos prévios e cautelosos de desculpas, logo, o admitir implícito que sua matéria é factual, quanto o recurso ao adjetivo “*authentisch*” ou ao substantivo “*Authentizität*” na advertência desaparecem, como se pode ver no trecho a seguir, como aparece na versão final publicada:

Alle Figuren in diesem Buch sind Erfindungen der Erzählerin. Keine ist identisch mit einer lebenden oder toten Person. Ebenso wenig decken sich beschriebene Episoden mit tatsächlichen Vorgängen.

Wer Ähnlichkeiten zwischen einem Charakter der Erzählung und sich selbst oder ihm bekannten Menschen zu erkennen glaubt, sei auf den merkwürdigen Mangel an Eigentümlichkeit verwiesen, der dem Verhalten vieler Zeitgenossen anhaftet. Man müßte die Verhältnisse beschuldigen, weil sie Verhaltensweisen hervorbringen, die man wieder erkennt. C.W. (KM: 6)

O primeiro parágrafo da advertência corresponde às fórmulas jurídicas esquemáticas que se encontram tanto em livros quanto em filmes, diferindo bastante da versão anteriormente apresentada, presente no arquivo da autora (AK, P.598 Sub. Vorspruch, Nachspruch: sem página, sem data), a qual fala de um tipo especial de autenticidade por ela buscada. O que se vê no caso da versão publicada é o uso da chamada *Fiktionalitätsklausel*, a qual daria a um autor ou artista liberdade de tratar sua matéria, os acontecimentos cotidianos,

como lhe convém. É um recurso clássico usado por diretores em seus filmes e autores em seus livros a fim de escapar de críticas quanto à não fidelidade ao representado, quase um pedido ao público e leitor que relevem incorreções.

Num artigo sobre filmes de espionagem, Eva Horn alega que estes, pela liberdade da ficção, teriam por vezes melhores condições de colocar e resolver problemas, de analisar situações delicadas, que relatos factuais. Sobre o escritor Le Carré, o qual trabalhara em serviços secretos e retrata tal experiência em seus textos, afirma: “Als früherer Geheimdienstmitarbeiter hätte Le Carré nie von seinen realen Erlebnissen berichten dürfen – aber Romane schreiben war nicht verboten und so findet das, was er damals begriffen hat, nun Eingang in seine Geschichten”¹³⁰. Poder-se-ia pensar que Christa Wolf, de forma semelhante, não teria condições de tratar de forma explícita determinados temas na RDA, devido a sanções impostas pela ditadura do SED, de modo que a situação seria outra no caso de um romance. Voltando a Horn:

So benutzt Fiktion vielleicht in letzter Konsequenz selbst eines der ältesten Mittel der Spionage, die Tarnung. Die Wahrheit in den Geschichten, die sie vorträgt, tarnt sie ganz harmlos mit der berühmten Fiktionalitätsklausel: “Alle hier erzählten Ereignisse sind frei erfunden. Ähnlichkeiten mit lebenden oder toten Personen sind rein zufällig.” (HORN 2011, s.p.)

Juntamente com o conhecimento prévio do público da autora, o qual pode reconhecer sua trajetória particular nos romances e rejeitar o pacto romanesco, o modo como este é proposto também contribui para dificultar sua aceitação: por soar tão convencional e esquemática, a advertência de Wolf pode ser mais facilmente ignorada por seu público, vista como um alibi para a autora tratar de suas experiências pessoais e autênticas de um modo particular, camuflando na alegada ficcionalidade o que seria subjetividade, servindo-se de uma fórmula pronta ao alegar ficcionalidade. Assim como se espera do ex-agente Le Carré que trate de suas experiências em seus livros, apesar da *Fiktionalitätsklausel*, também se espera de Wolf tratar de sua vida e de suas experiências enquanto escritora na RDA, apesar da advertência a anteceder os relatos.

Kindheitsmuster aparece em sua primeira edição na RFA, vale lembrar, como “romance”, ao passo que na RDA sem qualquer designação classificatória de gênero. A advertência na versão publicada é substancialmente mais curta que a encontrada no arquivo e a ênfase na ficcionalização é maior, com a afirmação não mais de que pessoas, lugares e acontecimentos não seriam “inventados” em sentido estrito, seguida da confissão de que

---

¹³⁰ HORN, Eva. “Die Wahrheit der Fiktion: Spionagefilme und politische Wirklichkeit” In: *Bundeszentrale für politische Bildung*. Bonn, 9.9.2011. Disponível em: <<http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/filmbildung/63106/die-wahrheit-der-fiktion>>. Acesso em 13.01.2015.

muito pode ser confirmado na realidade extra-literária, como na versão inicial, mas de que todas as figuras e episódios são incondicionalmente invenções, sem correspondência com a realidade exterior ao texto. Admite apenas que possíveis paralelos encontrados pelos leitores devem-se antes à época e à sociedade em que vivem, as quais implicam em “Mangel an Eigentümlichkeit”, na ausência de características específicas, na massificação de comportamentos, o que possibilita a identificação. Ou seja, dessa forma a autora se isenta de qualquer responsabilidade por reconhecimentos, o que a liberta também de possíveis ataques, processos iniciados pelos ali retratados, e ainda da ação da censura tanto externa quanto interna. Vale contudo a ressalva de que a censura, interna e externa, existia: a ditadura da RDA, como já afirmado, controlava o conteúdo a ser publicado e a própria Wolf tivera dificuldades de publicação de seu livro anterior, *Nachdenken über Christa T.*. Logo, ainda que a afirmação de ficcionalidade do prefácio sirva de certa forma como álibi diante da opinião pública, o que pode ter de certa forma afrouxado barreiras internas, o policiamento de si mesma, a auto-censura é uma realidade com a qual autores vivendo em uma ditadura têm de conviver.

Exceto por uma ligeira mudança na pontuação, a frase a abrir o prefácio, ou seja, a *Fiktionalitätsklausel*, aparece citada como advertência a *Sommerstück*, de 1989, outro livro claramente autobiográfico e também publicado sem designação de gênero. *Sommerstück* tem a frase citada literalmente e assinada por “C. W.” como posfácio, com a diferença de que o parágrafo é antecedido ainda pela observação de que o texto fora escrito entre 1982 e 1983 e revisto para a impressão em 1987:

Dieser Text wurde in seinen frühen Fassungen bis 1982/83 niedergeschrieben, Teile davon parallel zu Kein Ort. Nirgends. Er wurde 1987 für den Druck überarbeitet.
Alle Figuren in diesem Buch sind Erfindungen der Erzählerin, keine ist identisch mit einer lebenden oder toten Person. Ebensowenig decken sich beschriebene Episoden mit tatsächlichen Vorgängen. C.W. (*Sommerstück*: 236)

Como se vê nos diários publicados da autora – sempre o dia 27 de setembro entre 1960 e 2010 –, a redação de *Sommerstück*, ou ao menos o projeto para o livro, ao contrário do afirmado no prefácio da versão publicada, começou na verdade imediatamente após o término de *Kindheitsmuster*, enquanto este estava em processo de publicação. Em *Ein Tag im Jahr*, anotações referentes ao ano de 1976 mencionam o trabalho em *Sommerstück*: “‘Sommerstück’ hat kaum Aussicht, von mir zur Veröffentlichung freigegeben zu werden, schon weil das Geschriebene dem Gelebten zu nahe ist, zu viele Leute sich wiedererkennen, verletzt sein würden, Klatsch sich bilden können.” (WOLF 2008: 222) O texto fora contudo publicado, e a narração de um verão passado com amigos em Mecklenburg foi redigida a

partir de material dos diários de Wolf. Figuras públicas, como a escritora Sarah Kirsch, no livro sob o nome da personagem Bella, são claramente reconhecíveis, apesar da ressalva alegando ficcionalidade irrestrita.

Em *Störfall*, escrito entre junho e setembro de 1986, logo após o acidente de Chernobyl, e publicado em 1987, lê-se: “Keine der Figuren dieses Textes ist mit einer lebenden Person identisch. Sie sind von mir erfunden. C. W.” (WOLF 2001: 10)¹³¹ Neste caso, em um livro que em sua forma também se assemelha a anotações de um diário, a ressalva foi ainda mais direta e sucinta que nos outros citados. Já em *Stadt der Engel*, o qual não recebe o rótulo “Roman” diretamente na capa, mas em seu paratexto é apresentado como “Der neue große Roman von Christa Wolf [...]”, a advertência é quase a mesma em seu conteúdo, mas visivelmente mais breve que em *Kindheitsmuster*: “Alle Figuren in diesem Buch, mit Ausnahme der namentlichen angeführten historischen Persönlichkeiten, sind Erfindungen der Erzählerin. Keine ist identisch mit einer lebenden oder toten Person. Ebensowenig decken sich beschriebene Episoden mit tatsächlich Vorgängen” (SdE: 6). A oração subordinada introduz uma ressalva extra, quanto à não-ficcionalidade de determinadas figuras a aparecerem no texto. No caso, tal ressalva é necessária, uma vez que se trata de um livro a trazer de forma nomeada diversos intelectuais contemporâneos da autora, nomes conhecidos e originários tanto da RDA, quanto da RFA, mas que talvez por sua abundância e por alguns deles terem perdido visibilidade com o tempo, não sejam conhecidos entre o público mais jovem.

Ainda um outro detalhe sobre os textos: enquanto em *Kindheitsmuster*, *Störfall* e *Sommerstück* a advertência aparece assinada com as iniciais “C. W.”, indicando tratar-se de fato de um paratexto introduzido por Christa Wolf, autora real que se identifica como tal a seus leitores, logo, essa advertência não faria parte do universo ficcional do texto, em *Stadt der Engel* nenhum tipo de assinatura segue-se à frase anteriormente citada. Isso problematiza a limitação do universo ficcional: ou seria possível considerar o prefácio como pertencente ao universo ficcional narrado, introduzido pela narradora-protagonista, a qual se apresenta como autora do texto *Stadt der Engel*, identificado no romance como tal, ou todo o livro dialoga com a realidade externa introduzida na obra por esse prefácio, o qual, nesse caso, pode ser atribuído pelo leitor tanto à autora Christa Wolf quanto à narradora-protagonista não nomeada do romance e, no último caso, a frase não teria validade no nosso mundo, no universo extra-literário.

---

¹³¹ WOLF, Christa. *Störfall. Nachrichten eines Tages*. Werke, volume 9. Luchterhand, Munique, 2001.

Uma advertência semelhante, e a primeira a aparecer na obra publicada da autora, antecede *Nachdenken über Christa T.*, de 1968, no qual lê-se: “Christa T. ist eine literarische Figur. Authentisch sind manche Zitate aus Tagebüchern, Skizzen und Briefen. Zu äußerlicher Detailtreue sah ich mich nicht verpflichtet. Nebenpersonen und wirkliche Ereignisse sind ihnen nur zufällig ähnlich. C.W.” (WOLF 1970: 6)¹³² Esta primeira advertência escrita pela autora, a qual provavelmente serviu como ponto de partida para as outras, aparece não por acaso em seu primeiro texto mais decididamente autobiográfico e também no primeiro texto que se aproxima da poética apresentada em detalhes anteriormente, da autenticidade buscada por Wolf. O conteúdo desta advertência quanto ao caráter ficcional da narrativa como um todo, assemelha-se ao das outras advertências citadas, com a diferença de que assim como no esboço escrito para *Kindheitsmuster*, aqui também a palavra “authentisch” é usada de forma explícita, e aqui também com a conotação de fiel à realidade extra-literária, factual. Vale notar ainda que os cinco textos aqui citados, por serem os únicos textos da autora a conterem tal ressalva introdutória quanto à suposta ficcionalidade dos eventos e personagens, são também os textos apontados pela crítica como mais claramente autobiográficos, não restando dúvida tratarem-se de obras que teriam em seu centro episódios extraídos da trajetória da autora Christa Wolf.

As exceções no tocante a livros autobiográficos iniciados por uma ressalva indicando pacto romanescos seriam constituídas talvez pelas narrativas *Was bleibt* e *Leibhaftig*, ambas também autobiográficas, mas sem qualquer ressalva em prefácio ou posfácio. Isso talvez se deva ao contexto no qual tais livros surgem. Para o primeiro, cuja intenção e momento de publicação – endossar as denúncias e críticas à Stasi após o fim da RDA, embora o texto tenha sido escrito quase uma década antes – não permitiriam um prefácio que classificasse a obra como ficcional, quando ela quer ser percebida justamente como o contrário. O livro fora publicado em 1990, mas segundo a autora, teria sido escrito em 1979, auge das observações e perseguição pela Stasi, após o episódio envolvendo a expatriação de Wolf Biermann e carta de protesto assinada por ela e outros intelectuais em 1976. Já *Leibhaftig*, publicado muito mais tarde, em 2002, apresenta a luta da narradora contra uma doença grave, da qual tenta se recuperar em um hospital, e é considerado em diversas ocasiões por Wolf como o retrato do período no qual ficara internada, tendo feito no hospital algumas anotações que serviriam posteriormente de base para a escrita da narrativa. O livro, ao contrário dos outros mencionados, não se ocupa de denúncias ou polêmicas, afasta-se um pouco de um contexto

---

¹³² WOLF, Christa. *Nachdenken über Christa T.* Luchterhand, Berlin: 1970.

claramente político, que era o de todos os outros casos mencionados, para concentrar-se na dor pessoal e na experiência universal da doença e do envelhecimento. Talvez por afastar-se de qualquer intenção de denúncia e polêmica, tal prefácio não tenha sido necessário. Interessante notar que o livro apresenta uma figura chamada Bachmann, enfermeira que cuida da protagonista e que aparece em seus sonhos, inclusive em um sonho no qual a narradora-protagonista desce ao inferno tendo a enfermeira Bachmann como guia. O fato endossa mais uma vez a importância já atestada da autora austríaca na trajetória de Wolf enquanto escritora e como modelo para seu ideal de autenticidade subjetiva ao relatar experiências pessoais.

3.2.3.2. Novas considerações sobre um velho tema: a memória e suas lacunas

Anteriormente, ao analisarmos o livro *Kindheitsmuster* sob o foco de sua relação com a poética da autora, e o modo como a obra tentava dar conta do ideal da autenticidade subjetiva, fora dado um foco especial à memória. A memória é um dos fios condutores da obra, em torno do qual esta se estrutura: o texto está repleto de tentativas de aproximação dos fatos, tanto por uma abordagem objetiva, trazendo dados, números, estatísticas, frutos de pesquisas intensas, quanto subjetiva, tentando explorar como vivências tornam-se experiências e são reinterpretadas pelo filtro individual.

No capítulo anterior fora ainda apresentado como a autora tenta ser bastante precisa ao elencar os episódios por ela lembrados, tentando apresentá-los nas diversas nuances da memória, distinguindo entre o que lembra claramente, daquilo que se esqueceu. Expressões como “weißt du noch genau” (KM: 65), “die du bis heute aufzeichnen könntest” (KM: 157), “erinnerst du dich” (KM: 408, 413), “hast du nicht vergessen” (KM: 421) ou de forma mais exata “daran erinnerst nicht du dich, sondern Bruder Lutz” (KM: 404), “vor deinem inneren Auge” (KM: 18, 272) e “vor Nellys innerem Auge” (KM: 121), estruturam o texto de *Kindheitsmuster*, sendo que algumas delas também são recorrentes em *Stadt der Engel*. Para as confissões de esquecimento, pode-se mencionar: “Keine Erinnerung an die Gardine des Elternschlafzimmers” (KM: 19), ou, sobre o quarto dos pais ainda completa “an das sich keine Erinnerung wecken läßt” (KM: 29), “keine Erinnerung an die Geburt des Bruders” (KM: 25), “lückenhafte Vorstellung” (KM: 21), e continua “kein einziges Gesicht” (KM: 303), “weißt du nicht mehr” (KM: 467) “du hast vergessen” (KM: 522), “unbegreiflich, wie du das vergessen [...] hattest” (KM: 522). Sua busca por precisão inclui ainda uma tentativa de diferenciar o que, dentre seus comentários e lembranças, pertence ao momento dos fatos vividos e o que é um acréscimo da narradora no momento de reconstruir esses fatos por meio

do lembrar-se: “von heute aus gesehen” (KM: 58, 75, 183), “aus heutiger Sicht” (KM: 102), “erst heute“ ou “erst später” (KM: 90, 251, 283, 360, 431, 456, 468), ou ainda “nachträglich” (KM: 44, 265, 381) e “wie du heute weißt” (KM: 305).

Aqui se volta à questão da memória na obra de Wolf, mas sob um novo viés: tentar analisar como a narradora, que se apresenta ao mesmo tempo como autora do texto, lida com esses esquecimentos em seu relato. Seriam as lacunas na memória uma brecha por onde entrariam possíveis ficcionalizações no texto? Quão fiel conseguiria, ou consegue ser, a narradora ao seu relato e como pode mostrar isso no texto?

Para responder a essas perguntas não cabe aqui um trabalho de comparação vida e obra da autora Wolf com o “eu” de *Kindheitsmuster*. Uma tal comparação provavelmente iria apenas reforçar o que já se sabe, ou seja, que se trata de fato de um texto autobiográfico, no qual os fatos relatados, em geral, correspondem sim à vida da autora Christa Wolf, bem como os membros de sua família podem se reconhecer no texto. Além de entrevistas e da biografia de Christa Wolf, pessoa pública, a confirmar a veracidade da maioria dos episódios, seus textos literários apresentam uma intertextualidade a reforçar tal suspeita, de modo que a amiga Christa T., pessoa real transformada em figura literária, protagonista do livro *Nachdenken über Christa T.* é mencionada no romance de 1976 (cf. KM: 300), e em *Stadt der Engel*, diversos episódios ligados à trajetória de Nelly são retomados como pertencentes à biografia da narradora-protagonista do romance, o qual também é visto pela crítica como autobiográfico. Diversas entrevistas e dados de conhecimento comum a seus contemporâneos, permitem facilmente identificar a figura pública Christa Wolf com as protagonistas dos dois textos. Se uma comparação dos fatos literários e extra-literários, o trabalho de detetive, não é o objetivo desta análise, pois não contribui para compreender a escolha do subtítulo “romance” atribuído à obra, deve-se tentar uma outra abordagem: analisar não tanto o que é apresentado, mas o modo como isso é feito.

No tocante à tematização e reelaboração da memória e das experiências, a abordagem escolhida pela autora é a metanarrativa. Tal abordagem não apenas está em consonância com a poética por ela desenvolvida, como é uma tendência forte dos escritos do “eu” nas últimas décadas e apresentada anteriormente como uma das características de textos autoficcionais. A autenticidade subjetiva buscada por Wolf implica, entre outros pontos, como mostrado anteriormente, em trazer ao texto os processos por traz de sua confecção, em explicitar ao leitor o modo como o autor lida com sua matéria, fazendo assim com que o leitor participe, de certa forma, ativamente do processo de construção e reelaboração das memórias no texto.

Para tal, dois movimentos complementares e opostos são constantes: o de justificar a fonte do apresentado e o de colocar o leitor em estado de alerta, desconfiando do que lê. Em seu auto-interrogatório, a narradora-protagonista, mesmo recorrendo constantemente a documentos como fonte complementar de informação, não se dá por satisfeita apenas com fontes históricas e objetivas. Esses documentos, enquanto contraponto objetivo às suas memórias, são também autênticos, embora não autênticos do modo que para ela seria o ideal, o mais apropriado para obter o realismo particular almejado. Em uma passagem do texto é afirmado que não os fatos frios, os dados estatísticos, são o que interessam à narradora, mas antes o que não pode ser documentado: “Was man da gedacht und gefühlt haben mag, ohne selbst davon wissen zu wollen: Dies wäre es, was du gerne wüßtest.” (KM: 73)

Como, infelizmente, tem de constatar diversas vezes, o que foi pensado e sentido é justamente a informação à qual não tem acesso. Em sua busca por tais detalhes, tanto o fato de que os jornais pesquisados na biblioteca provam que fora sim relatado publicamente sobre os campos de concentração na época quanto saber quando a criança Nelly teria ouvido pela primeira vez a palavra “Konzentrationslager” são relevantes, mas a última informação “muß ungeklärt bleiben” (KM: 60). A inacessibilidade destes fatos é parte da autenticidade subjetiva buscada: os fatos narrados são autênticos, também por não poderem ser narrados, por terem caído no esquecimento, por terem sido reprimidos. Sobre como os pais reagiram em 1933, com a tomada do poder pelos nacional-socialistas, seria relevante saber, mas a isso não tem acesso: “das wird niemand je erfahren. Aber gerade diese Art Tatsachen, die keine Zeitung berichtet und keine Statistik erfaßt, sind es, die dich heute interessieren können.” (KM: 73) Sobre o que foi sentido, pensado, tem de resignar-se: “läßt sich nur noch raten” (KM: 179), “bleibt rätselhaft” (KM: 179), “weiß niemand mehr” (KM: 179). “Wichtig wäre zu wissen, woher die fünfjährige Nelly nicht nur wußte, sondern fühlte, was der Führer war.” (KM: 64) Ela não é capaz de reconstruir essa lacuna em sua memória, lacuna a omitir algo essencial. E embora isso fosse uma informação decisiva para a autenticidade por ela buscada, essa mesma autenticidade, que tenta conciliar subjetivo e objetivo, não permite uma ficcionalização, uma invenção do que teria provavelmente acontecido ou do que gostaria que tivesse acontecido – ficcionalização que, em outros pontos, como se verá posteriormente, é por ela permitido e empreendido.

“Im Zeitalter universalen Erinnerungsverlustes” (KM: 202), é assim chamado pela narradora o momento no qual sua geração vive. Contra essa tendência de esquecimento coletivo, derivado do sentimento de culpa coletiva, o qual se tenta reprimir para poder

continuar vivendo com a consciência “limpa”, a narradora quer direcionar o seu escrito, mas tem de constatar com pesar, que a tarefa não é fácil: “Nur daß es, wie dir in jener Nacht deutlich bewußt war, um so vieles leichter ist, Vergangenheit zu erfinden als sich zu erinnern [...]”. (KM: 202) Invenção como método mais fácil que o “lembrar-se”, devido ao caráter delicado de tais lembranças, mas justamente o método por ela recusado. Wolf é uma autora que não se poupa em seus textos, e em *Kindheitsmuster* não será diferente: ainda que tenha de lutar com a tendência interna de reprimir, alterar, esquecer, tentará ser o mais fiel possível ao seu ideal, mesmo que constantemente se depare com dificuldades e tenha de constatar a quase impossibilidade do projeto:

Auffallend ist, daß wir in eigener Sache entweder romanhaft lügen oder stockend und mit belegter Stimme sprechen. Wir mögen wohl Grund haben, von uns nichts wissen zu wollen (oder doch nicht alles – was auf das gleiche hinausläuft). Aber selbst wenn die Hoffnung gering ist, sich allmählich freizusprechen und so ein gewisses Recht auf den Gebrauch jenes Material zu erwerben, das unlösbar mit lebenden Personen verbunden ist – so wäre es doch nur diese geringfügige Hoffnung, die, falls sie durchhält, der Verführung zum Schweigen und Verschweigen trotzen könnte. (KM: 16)

A narradora mostra-se consciente de não conseguir ser neutra em relação ao passado e alertas como este, dirigidos ao público, estão por todo o texto, lembrando ao leitor que ele deve estar atento ao conteúdo. “In der Erinnerung drängt sich die Gegenwart ein [...]” (KM: 10), logo, a criança Nelly só pode ser apreendida pelo filtro da adulta, a qual, como é natural, procura preservar sua auto-imagem diante de si mesma e daqueles que a conhecem. A voz embargada e as mentiras românticas sobre a infância são inevitáveis, assim como o não querer saber tudo sobre si mesmo, pois a imagem atual nem sempre pode ser conciliada com a da infância, especialmente para quem viveu durante o nacional-socialismo. Isso não implica, contudo, em uma ficcionalização das memórias apresentadas, as quais são, apesar da vergonha e da dificuldade, apresentadas do modo mais autêntico, e subjetivo, possível.

Essas confissões apontam tanto para a vergonha quanto para tentativas de ver a criança sob uma luz positiva, que teria algumas intersecções com a imagem da adulta. Há tanto a vergonha por ter jurado fidelidade ao *Führer* e ter mantido até o final a esperança na sua vitória (KM: 386, 395), quanto a ocorrência inexplicável de ter guardado para si o segredo da amiga Elvira, o fato de ela e sua família serem comunistas em pleno regime: “Diesmal, obwohl es unmöglich scheint, willst du diesem Kind auf die Schliche kommen” (KM: 72) – e não vai chegar a uma conclusão clara sobre os motivos de Nelly, tendo de se contentar com duas hipóteses: a primeira hipótese seria a de sentir vergonha, por ter a impressão de que “comunista” pertencia às palavras proibidas que os adultos usavam apenas entre si e de modo

suspeito, não na frente das crianças; a segunda seria o início do rebelar-se contra a figura da mãe, a quem tinha de contar tudo, entre as duas não deveria haver segredos, mas agora Nelly tinha um segredo só para si. (KM: 79) Nenhuma das hipóteses contém o elemento heróico, a consciência do risco sofrido por Elvira e a tentativa de, pelo calar-se, manter a amiga em segurança, ou a defesa precoce do comunismo. A cena mostra como a narradora, mesmo tendo consciência do presente a imiscuir-se constantemente nas camadas da memória, faz um esforço em manter-se fiel ao momento narrado, tentando separar essas camadas, expô-las e, principalmente, expor-se com seus “erros”.

Por vezes, percebe-se como ao mesmo tempo em que afirma não querer especular sobre as lacunas de memória e conhecimentos fora de seu alcance, o faz, ainda que de forma quase imperceptível. Por exemplo, quando coloca lado a lado frases que se complementam, atuam uma sobre a outra: “Das Kind weiß nicht, wie seine Beklemmung vor Kaufmann Rambow entstanden ist.”, é uma frase antecédida por: “Kaufmann Rambow, der den Zuckerpreis von achtunddreißig Pfennig für das Pfund um halbe oder ganze Pfennige unterbot, um die Jordansche Konkurrenz am Sonnenplatz auszusteichen [...]” (KM: 13), indicando que a aversão de Nelly, aparentemente inexplicável, tinha base em fatos ou teria como base sensações advindas das conversas ouvidas dos adultos, pois provavelmente não poderia ter acesso a tal informação enquanto criança.

Nelly deitada sob o sol, é observada pela narradora: “sie denkt, oder fühlt (jedenfalls glaubtest du, das habe sie damals gedacht oder gefühlt): Wie es jetzt ist, wird es nie wieder sein.” (KM: 172) Se isso de fato aconteceu ou não, o episódio não perde em autenticidade subjetiva, pois é assim que a narradora acredita ter sido. Há ainda uma lembrança improvável, ou antes inexplicável para a narradora: ela não consegue argumentar com fatos concretos ou lembranças claras, como Nelly teria tido acesso às notícias de ataques a judeus durante o que ficou conhecido como “noite dos cristais”, mas diz saber com certeza que, de alguma forma, ela esteve lá e viu os judeus saindo da sinagoga em chamas. A lembrança com diversas lacunas, não elimina o fato de que se trata de uma lembrança autêntica: “ein inneres Bild, dessen Authentizität unleugbar ist” (KM: 211). A mesma versão para o episódio, conservando o mesmo questionamento, é dada na conversa com a neta Jana (SIMON 2013: 26).

Lacunas de memória não são preenchidas por ficção, por vezes por hipóteses, as quais são geralmente sinalizadas, de modo que o leitor pode submetê-las a seu próprio julgamento e aceitar ou não a sugestão apresentada para preenchimento. Quando o “eu” do relato permite-se assumir o papel da narradora tradicional e entregar-se à fabulação, isso é visível ao leitor.

Mas nos poucos momentos em que se permite o uso de tais recursos ficcionais, eles estão lá não como modo de preencher lacunas de memória e assim criar uma nova versão das suas experiências, a fim de conciliar as imagens da criança e da adulta. As ficcionalizações não estão no livro para poupar a imagem da narradora, estão lá para trazer uma carga simbólica mais acentuada a partes do relato, para permitir à narradora tratar de alguns temas que não poderiam ser abordados caso mantivesse uma fidelidade apenas ao que a criança vira e vivera na época, especialmente no tocante ao tema delicado do nacional-socialismo. Tal será ilustrado ao analisar-se o episódio do batizado do primo Manfred na seção seguinte desta tese e no qual há o uso de recursos ficcionais, de discurso direto e indireto-livre, descrições, diálogos, etc. Trata-se de um episódio autêntico, o batismo do primo, do qual um médico judeu amigo da família tomara parte, mas que recebe tratamento e elementos ficcionais. Desse modo a narradora pode tratar de maneira subjetiva, não apenas por meio de estatísticas e manchetes extraídas de jornais, dos judeus na Alemanha do pré-guerra: Nelly não tivera contato direto com tal questão em sua infância, pois morava em uma pequena cidade no interior, onde não se via judeus com a estrela de Davi costurada no casaco, como em um grande centro urbano. Logo, caso se mantivesse fiel apenas às experiências de Nelly ou de sua família, a qual não tinha relações com as vítimas do Holocausto, mas com outros tipos de vítimas, o tema teria ficado muito marginal em seu texto.

Esses efeitos de ficcionalização, além de serem perceptíveis em alguns episódios pontuais, estão presentes no modo como o texto é estruturado – e aqui se fala em “efeitos”, pois falar decididamente de ficcionalização para o modo como um texto se estrutura merece ressalvas e implica voltar ao intrincado problema do que seria ficção, esboçado no início deste capítulo. Para efeitos de análise optou-se seguir aqui a premissa de que ficcional é o conteúdo intencionalmente sem referente, apresentado ao leitor como tal por meio do pacto. No caso de *Kindheitsmuster*, como o conjunto do paratexto e do texto apontam para um pacto duplo ou autoficcional, o que é conteúdo factual e ficcional torna-se ambíguo, exigindo maior atenção do leitor, as nuances se tornam muito sutis.

A estrutura, o modo como os episódios são apresentados, possui uma organização não convencional para um texto factual, para a qual a própria narradora fora alertada: “(Verständliche, aber vielleicht gefährliche Lust auf Zusammenhänge, vor denen H. von Anfang an warnt, weniger durch Worte als durch seinen Gesichtsausdruck. Er mißtraut allem, was sich fügt. [...])” (KM: 33). A frase aparece entre parênteses, pois se refere a algum momento posterior à viagem, durante a escrita do livro, e relaciona-se à pergunta da narradora

“Wie weiter? Die Perle.” (KM: 33). A frase “Wie weiter”, como já comentado, aparece diversas vezes em *Stadt der Engel*, e é uma pergunta usada como elemento estruturador do texto, um auxílio à memória: indaga-se como continuar a narrativa, qual episódio deve ser narrado a seguir, qual fio irá ajudar a tecer a intrincada trama do texto. No caso, opta por continuar, após ter narrado como Nelly apanhara da mãe devido a uma travessura, contando agora como ela não fora castigada, mas antes louvada por sua coragem, após ter colocado uma conta de madeira no nariz, a qual só pode ser extraída no consultório médico – o elogio, sentido como não merecido, certamente se liga ao alívio da mãe ao ver a filha a salvo. Os episódios, sem nexos temporal, são apresentados lado a lado, reinterpretados pela narradora, que procura ver nexos de significados entre eles, procedimento que aparentemente determina a estrutura da narrativa e para a qual H. chama sua atenção. “H.”, o marido da narradora, parece desempenhar o mesmo papel que Gerhard, marido da autora Christa Wolf, com o qual empreendera a viagem à Polônia, a servir de moldura para a narrativa, e o qual lera todos os seus manuscritos, sendo seu conselheiro a vida toda, opinando em seus textos literários, criticando, dando sugestões.

Essa crítica do marido H. quanto à busca exagerada, mas compreensível, de pontos em comum e nexos entre os eventos, da introdução de elementos a fazerem as pontes entre os diferentes episódios, é perceptível por toda a construção do texto e determina muito de sua estrutura. Apesar de uma aparência de acronologia, há na verdade um trabalho bastante minucioso por trás da reconstrução das camadas presentes no texto, as quais se apresentam, em sua individualidade, muito bem ordenadas. No nível da viagem, *Reiseebene* (cf. AK. P: 599 e 600, bem como anexo 4 e 5 deste trabalho), no qual predomina o “du”, há precisão ao descrever os dois dias envolvidos – para os quais dispunha de anotações em diários, aos quais o leitor, contudo, não tem acesso. Ainda que de forma esparsa, pois intercalados pelas outras camadas, os outros fios da trama textual, esses dois dias são descritos em uma cronologia detalhada ao longo das mais de quinhentas páginas do livro, sendo que o leitor pode ao final do romance quase reconstruir hora a hora o que teria sido esse fim de semana: ele sabe o horário de chegada, onde eles estavam às 16 horas de sábado, o primeiro dia de viagem (KM: 319), o fato de terem chegado em casa, na Alemanha, entre 16 e 17 horas de domingo (KM: 530) – como é relatado na última página do livro, a qual também introduz o dia 2 de maio de 1975 como fim do trabalho no manuscrito –, etc. Mas não apenas isso: o modo como encadeia as lembranças dentro dessa moldura precisa é bastante exato, sendo por vezes possível determinar o horário provável, muito aproximado, do momento no qual a narradora teve

determinada conversa ou teve dado pensamento. Tem-se nessa moldura da viagem muitos dos ganchos para as associações a desencadearem a narração de determinados episódios, os quais aparecem como parte do fluxo de consciência da narradora durante a viagem. Chama a atenção a precisão do encadeamento: os dois dias são relatados não apenas em detalhes do que foi feito ou visto, mas do que foi falado e pensado.

A ordem cronológica não se limita à viagem, mas também pode ser vista no nível do manuscrito, *Manuskriptebene*, e para o presente, *Gegenwartsebene*, com as notícias lidas no jornal durante o presente, o momento da redação do texto final. Ambos os níveis são dominados tanto pelo “du” que pesquisa para a escrita do livro, que escreve e ao mesmo tempo e inevitavelmente vivencia seu cotidiano, quanto pelo “ich”, o qual dialoga com esse “du”, ou seja, consigo mesmo. Ambos os níveis possuem uma cronologia rigorosa, podendo ser localizadas facilmente pelo leitor as datas de início e término da escrita, 03.11.72 e 02.05.75, respectivamente – datas inseridas no corpo do texto, aparentemente de forma autêntica, pois correspondem às anotadas à margem dos manuscritos presentes no arquivo da autora, nos quais Wolf tenta documentar seu processo de criação¹³³.

O biógrafo da autora, Jörg Magenau, contudo, contesta a exatidão das datas apresentadas no texto e diz que os dias estão lá de forma arbitrária. Para ilustrar essa arbitrariedade ele chama a atenção para o fato curioso de Wolf incluir no décimo quinto capítulo de seu texto uma leitura do capítulo décimo primeiro, realizada na Suíça. Era um costume de Wolf ler trechos de obras ainda não acabadas diante de um público, para ver as reações deste e assim decidir como melhor desenvolver seu trabalho. Segundo Magenau, essa leitura de fato ocorreu, mas não na data apresentada no romance: “Tatsächlich fand beispielweise die Lesereise in die Schweiz, von der in ‘Kindheitsmuster’ im Jahr 1974 berichtet wird, erst im Oktober 1975 statt.” (MAGENAU 2002: 250)

A pasta 584 do arquivo contém a quinta versão do capítulo 15 e data de 5 a 13 de novembro de 1975, ou seja, poucas semanas após a leitura na Suíça do texto. Trata-se da última versão do manuscrito, que corresponde quase exatamente à versão final, para a qual foram feitas apenas poucas correções ortográficas, e aponta para uma discreta alteração da

---

¹³³ Cf. AK: Pastas: 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570. Cada pasta contém o trabalho correspondente a um capítulo, todos na quarta versão do texto, e são rigorosamente datadas, documentando todos os dias de trabalho. Na quinta versão, correspondente à da publicação, algumas datas deixam a margem e são inseridas no corpo do texto, outras, por economia, desaparecem. Essa versão corresponde às pastas 571 a 588. As pastas 589 a 592, bem como as 593 a 595, contém respectivamente textos que não poderia ser considerado sexta e sétima versões, pois se trata apenas da versão final revisada a fim de fazer pequenas correções e eliminar erros tipográficas. Contudo, decidir se as datas, ainda que detalhadamente enumeradas, correspondem de fato a datas exatas de trabalho ou se seriam apenas aproximadas, exigiria uma pesquisa mais profunda, uma comparação com os diários da autora, aos quais não se tem acesso.

ordem dos eventos, impulsionada pela necessidade de tematizar o processo de escrita do romance no próprio texto. O fato de que a viagem foi deslocada temporalmente no texto final, não invalida o fato de a autora ter tentado atribuir uma cronologia ao seu texto, cronologia muito minuciosa, mas que admite exceções e uma vez detectada uma exceção, o leitor é colocado em estado de alerta quanto a todo o texto. O caráter metanarrativo da obra, o escrever sobre o escrever, instaura no texto um espaço autoficcional, no qual se deve criar os meios para que o leitor tenha a impressão de tomar parte ativa no processo de construção da obra, para tal recorrendo mesmo a ficcionalizações, no caso, conscientemente narrar algo ocorrido em 1975 como se tivesse ocorrido um ano antes, dentro de um contexto temporal e narrativo que não os originais. Se esse exemplo do deslocamento temporal não se trata de um caso típico da indecisão autoficcional, o exemplo aponta para o caráter metanarrativo próprio do gênero, em nome do qual alterações de cronologia são feitas. E ainda que isso não implique em uma falsificação ou ficcionalização do apresentado, indica como a autora apresenta sua matéria de forma flexível, de acordo com sua necessidade, não com o rigor dos fatos tal qual ocorreram.

Não apenas o trabalho no texto e o cotidiano a aparecer na narrativa por meio desse nível metafictional do romance estão cronologicamente ordenados: o nível do passado, *Vergangenheitsebene*, dominado pelo “sie”, nível correspondente à infância de Nelly, também é narrado de forma cronologicamente ordenada: intercalado com os outros três níveis, a infância de Nelly é narrada desde seus três anos até a fuga, após o fim da guerra, de forma temporalmente progressiva. Com exceção de poucos episódios com efeito de aumento de tensão por anteciparem conteúdo ou por consistirem em *flashbacks* – como o casamento dos pais no quarto capítulo –, os eventos são narrados de forma progressiva, além de obedecerem a uma ordem temática, de acordo com o capítulo. A impressão de acronologia vem do entrelaçamento dos diversos fios na narrativa, mas quando os fios são vistos individualmente, estão bem ordenados cronologicamente.

3.2.3.3. Renomeando o passado

An Vollständigkeit mangelt es dem Bild, also kann es kein Foto sein. Die Tasse bleibt unsichtbar, aus der eine warme süße Flüssigkeit durch Nellys Kehle rinnt. (Muckefuck, gar nichts anderes. Eine hellblaue Henkeltasse übrigens, ein Emaillebecher, genau gesagt. Nein, du kannst es nicht wissen)” (KM: 51)

Na citação acima, tem-se a descrição de uma cena cotidiana, mas aparentemente paradigmática para o comportamento da narradora diante de sua matéria. Ela tem uma lembrança sobre a qual não consegue afirmar a origem: ela é ao mesmo tempo muito forte,

mas não clara o suficiente, logo, decide tratar-se realmente de uma lembrança derivada de um episódio vivido, a lhe mobilizar diversos sentidos (*warm* e *süß*, tato e paladar), não apenas a visão como seria o caso, se a imagem tivesse como origem a lembrança de uma foto. O episódio, sem grande importância para a trama, chama a atenção antes pelo modo como é apresentado: ela confessa não poder saber de um detalhe que acabara de dar como certo, acrescentando até pormenores, como salienta a expressão “*genau gesagt*”. E mesmo admitindo que não tem como saber o que está narrado, mantém o detalhe. A cena parece servir de alerta ao leitor para um procedimento presente por todo o texto, e com o qual tem de lutar: em sua tentativa de ressignificar suas lembranças por meio da narrativa, corre por vezes o perigo de extrapolar o poder que tem sobre a matéria narrada, acrescentando detalhes dos quais não pode saber, no caso, talvez por se deixar seduzir pelo papel do narrador tradicional, senhor do seu texto.

Se tal controle de detalhes pode parecer inofensivo, pois não é decisivo para a macro-estrutura do texto, ele pode ser um indício de que o mesmo procedimento pode ser encontrado em outras situações. Talvez no modo como lida com a criança Nelly, a qual, se por um lado escapa do seu controle, pois ela aparece grande parte das vezes de forma opaca, tendo a narradora de empreender um grande esforço para alcançar seu íntimo, por outro aparece indefesa diante da vontade da adulta, responsável pelo texto e pela forma que a criança nele ganhará. Assim como a memória é introduzida no texto sempre de forma ambígua, como fonte confiável e duvidosa ao mesmo tempo, também a criança é apresentada em sua autonomia em relação à adulta, ao mesmo tempo que depende desta:

Das Kind – Nelly – erscheint dir allerdings hilfsbedürftig, und du hast es, man kann wohl sagen: vorsätzlich, in diese Lage gebracht. Nun kannst du sie schon mit keinen anderen Namen mehr anreden: Dabei ist es dein Wunsch und Wille gewesen, sie so und nicht anders zu nennen. Je näher sie dir in der Zeit rückt, um so fremder wird sie dir. (KM: 277)

A criança, embora a narradora espere que ela tenha autonomia e assim seja retratada, é na verdade seu meio, seu veículo, “*Vehikel*” (KM: 277), ela aparece sempre na situação que a narradora a coloca, ela é retratada com o nome por ela escolhido – e o nome próprio tem uma carga simbólica forte, enquanto determinador da personalidade. Além disso, é ainda afirmado:

Nelly ist nichts anders als ein Produkt deiner Scheinheiligkeit. Begründung: Wer sich zuerst alle Mühe gibt, aus einer Person ein Objekt zu machen und es sich gegenüberzustellen, kann nur scheinheilig sein, wenn er sich später beklagt, daß er sich diesem Objekt nicht mehr aussetzen kann; daß es ihm immer unverständlicher wird. (KM: 277s.)

O presente enquanto ponto de partida não pode ser ignorado, Nelly, ainda que se busque trazê-la ao texto da forma mais autêntica possível, só pode ser apresentada pelo filtro

da narradora, torna-se seu produto, objeto, não sujeito, pois não tem autonomia: “Oder glaubst du, man könnte den verstehen, dessen man sich schämt? Den in Schutz nehmen, den man mißbraucht, um sich selber zu verteidigen?” (KM: 278) Ela tem consciência de que a criança é por ela, a narradora, usada de forma inescrupulosa em proveito próprio. Mas essa visão de Nelly, para ser autêntica e subjetiva ao mesmo tempo, não pode ser de outra forma, pois é resultado da relação da narradora com seu passado, ainda que tenha de admitir que essa relação é complexa e dolorosa.

Outra cena que afirma o poder da narradora sobre seu texto e as pessoas representadas, não apenas sobre si mesma enquanto criança, pode ser visto quando, após apresentar uma espécie de árvore genealógica da família, com o nome dos parentes, afirma:

Wen interessieren diese Leute? Der Vorgang der Namensgebung setzt ihre Bedeutung voraus, verleiht aber auch Bedeutung. Anonym sein, namenlos, ein Alptraum. Die Macht, die du dir über sie nimmst, indem du ihre richtigen Namen in die wirklichen verwandelst. Jetzt sollen sie sich näherkommen können, als es ihnen im Leben gelingt. Jetzt sollen sie ihr eigenes Leben führen dürfen. (KM: 40)

O poder que a narradora exerce sobre os representados em seu texto começa, simbolicamente, ao atribuir-lhes novos nomes, os quais foram escolhidos por ela, sem qualquer consulta prévia junto aos representados, de acordo com sua conveniência, e indica que esse controle continua além da renomeação: em seu texto, eles deverão ser capazes de se aproximar, de se relacionarem, como nunca o puderam na realidade extra-literária. O procedimento não é isento de polêmica, pois o livro todo trata de conflitos, episódios traumáticos e problemáticos para a trajetória da narradora, o que implica em trazer também ao texto as pessoas ao seu redor, as quais tomaram parte nessa trajetória problemática. Wolf é uma autora que não se poupa em seus livros, é alguém que empreende uma dura investigação contra si mesma, mas que se sente constrangida ao ter de trazer outras pessoas, ao ter de retratar os outros.

Ao contrário de alguns autores da literatura contemporânea, como Thomas Hürlimann e o norueguês Karl Ove Knausgård (cf. SANDBERG 2013: 361s. e 367s.), cujas obras fazem do leitor quase um voyeur de problemas familiares, apresentados impiedosamente, retratando sem discrição seus parentes e amigos, Wolf consegue ser impiedosa apenas consigo própria, tendo muito pudor ao trazer seus contemporâneos ao texto. E trazer os seus ao relato é quase sempre necessário, uma implicação natural ao tratar de sua trajetória pessoal: também suas filhas, marido, pais teriam de estar lá – e como se mostrará ao analisar *Stadt der Engel*, também os parentes e amigos próximos são poupados, apresentados de modo muito discreto, o mesmo não podendo ser afirmado para a imagem que apresenta de si mesma no texto. No

caso de *Kindheitsmuster*, um trecho resume bem tal dificuldade em lidar com seus próprios escrúpulos na retratação de pessoas reais. Trata-se de uma cena na qual a narradora usa a palavra “triunfo” para descrever a reação de Charlotte, mãe da protagonista, ao ver um policial deixando a loja da família:

Warum stört es dich immer mehr, daß all diese Leute dir ausgeliefert sind? Nimm Charlotte. Sie kann keinen Einspruch erheben, nichts klar- oder richtigstellen, das Wort “Triumph” nicht verbessern, falls sie es unzutreffend fände. Du kannst über sie erzählen, was dir einfällt und was du willst. Kannst Meinungen kundtun, die durch Verbreitung nicht richtiger werden müssen. Kannst an einem ihrer letzten Sätze herumräteln, den Charlotte sagte, ehe sich ihr Bewußtsein trübte und nachdem sie die in ihrem Todesjahr – 1968 – sehr aufgeregten Radionachrichten endgültig abgeschaltet hatte: Es gibt Wichtigeres. (KM: 264)

Mesmo tentando encorajar-se, afirmando que como autora pode dizer sobre essas “personagens” o que quiser, a primeira frase da citação diz totalmente o contrário. Não pode fazê-lo e isso a incomoda sempre. Primeiramente, por não tratarem-se de personagens ficcionais, mas de pessoas reais que convivem com ela – e com as quais terá de continuar a conviver após a publicação do livro –, pessoas que possuem também sua subjetividade, a qual lhe é vedado o acesso. Charlotte é claramente Hertha Ihlenfeld, mãe da autora Christa Wolf, a qual, assim como a personagem no livro, falecera em 1968. Mas ao mesmo tempo Charlotte não é Hertha, apesar da trajetória das duas serem praticamente idênticas, pois Wolf não pode ser fiel à figura da mãe, tanto pela limitação da escrita frente à complexidade da realidade quanto por não ter acesso à subjetividade de outra pessoa, subjetividade necessária para alcançar o realismo almejado. A autenticidade subjetiva buscada em sua poética só pode ser alcançada individualmente, o autor só pode ser autêntico em relação a si próprio, não aos outros. A narradora pode apenas apresentar o modo como vê Charlotte e assim é autêntica em sua relação com ela, pois essa relação é subjetiva e, nesse caso, a palavra escolhida para descrever a reação, “triunfo”, é também autêntica. Não pode, contudo, pretender apresentar Charlotte como ela realmente foi, ela vai ser sempre uma figura filtrada pelo íntimo de quem a apresenta, vai aparecer no livro como projeção dos conflitos que a autora quer apresentar/superar por meio de seu escrito.

As afirmações da estudiosa da obra de Wolf, Barbara Dröscher, endossam a visão da ambiguidade dos personagens presentes no texto, os quais se aproximam muito das pessoas reais que eles têm por base, sem poder-se, contudo, afirmar a identidade entre eles e os amigos e familiares da autora:

Während Christa Wolf sich in Bezug auf die Kindheit fremdstellen muß, gibt sie sich in der fiktiven *Autorin* in einem gewissen Maße selbst zu erkennen, ohne auch hier eine klare Identifizierung zuzulassen. Zum Schutz davor kehrt sie die odysseische List um und grenzt die Figuren, die in privater Beziehung zur *Autorin*

stehen, von den wirklichen Familienangehörigen durch Namen ab. Zwar lassen sich diese Figuren in Verbindung zu wirklichen Personen bringen, aber sie gehören der literarischen Welt der *Kindheitsmuster* und nicht dem wirklichen Leben an. Die Töchter der fiktiven *Autorin* heißen nicht Annette und Tinka, wie die Christa Wolfs, denen diese das Buch gewidmet hat, sondern Ruth und Lenka. Wie sehr sie den realen Vorbildern auch gleichen, sie bleiben “Erfindungen der Erzählerin.” (DRÖSCHER 1993: 169)

Dröschler menciona como os familiares mais importantes têm seus nomes trocados, o que é perceptível já no exemplo óbvio da dedicatória, com a troca do nome das filhas. Comparações com relatos factuais, como as conversas com a neta Jana diversas vezes citadas nesse trabalho, mostram como alguns personagens secundários mantêm seus verdadeiros nomes no romance. Este seria o caso do casal de professores Lehmann.

A dissociação do “eu” da autora-narradora do texto ficcional em diversas facetas a distancia da autora Christa Wolf. No texto há não apenas um recurso ficcional que separa a personagem da autora real, também quanto aos outros personagens é visível essa separação. Ainda que os episódios narrados e as pessoas nele envolvidas coincidam com eventos da trajetória de Wolf, ao trazê-los para o seu texto, submete-os às vontades da narradora, às leis do meio ficcional, seja pela troca de nomes, seja pela liberdade que se outorga de colocar palavras em suas bocas, apresentar sua subjetividade da forma como lhe convém, ou da forma como a enxerga, uma vez que não pode ter acesso a essa. As personagens e o espaço no qual se desenvolvem são autoficcionais, uma vez que o texto é apresentado não como o lugar de espelhamento da realidade extra-literária, como significado cujo referente está no mundo fora do texto, mas sim como espaço autônomo de construção de experiência, de algo novo.

O conteúdo narrado é, por um lado, autêntico e subjetivo, por outro, não é factual, nem ficcional. O movimento é contínuo e a solução fica em aberto: a desconfiança é constantemente exigida do leitor, por meio da tentativa de buscar uma escrita autêntica, metanarrativa e que fuja dos clichês da autobiografia tradicional. A autoficção aparece nesse contexto como classificação pertinente, por unir em si o signo da dúvida, o pacto ficcional e o factual ao mesmo tempo, movimento constante de afirmar e negar, trazer a certeza e a dúvida, presentes no texto, como se depreende do que vem sendo analisado até aqui.

3.2.3.4. Dois episódios da infância: a cigana, o judeu e o hipnotizador

Fora afirmado anteriormente que Wolf é uma autora a empreender poucas ficcionalizações óbvias, ou seja, facilmente reconhecíveis pelo leitor a partir do contexto, ou mesmo que possam ser facilmente detectadas pelo pesquisador: quanto ao conteúdo de seu texto, ela respeita a factualidade dos eventos mais importantes e ousa mais na estruturação

destes. Tendo como hipótese de trabalho uma possível ficcionalização no modo como os episódios são apresentados, serão analisados mais de perto dois deles: o batismo do primo Manfred e a Confirmação, ou Crisma, de Nelly. Ao fazer isso, tenta-se ir além da visão de Doubrovsky, de que a ficcionalidade do texto está exclusivamente em uma forma autobiográfica não convencional, como seria o caso da sessão de psicanálise, no seu texto *Fils*, o da viagem, no de Wolf, ou ainda, no trabalho estético e literário do texto. Contudo, se a escolha da moldura em si, na qual os episódios se encadeiam, não seria suficiente para garantir a ficcionalização de um texto, algumas das consequências advindas dessa escolha, do modo como a autora se valerá disso, podem apontar uma possível ficcionalidade, bem como algumas estratégias narrativas, como a reprodução excessiva de discurso direto ou o acesso ao interior das personagens em um texto cujo narrador é homodiegético, seriam mais que simplesmente tendências mais recorrentes em um texto ficcional: elas são inapropriadas em um texto que se pretende factual, pois inverossímeis, epistemicamente impossíveis. Vejamos de perto como Wolf lida com isso em seu texto.

O primeiro episódio a ser analisado trata da narração do batismo do primo Manfred, batismo esse realizado com urgência, devido ao fato de a criança ter nascido prematura, com apenas sete meses. O episódio é introduzido no texto com uma ressalva que aponta para a necessidade de desconfiança por parte do leitor, o qual talvez não precise desconfiar exatamente do fato ter ocorrido, mas antes do modo como ocorreu. A narradora inicia seu relato da seguinte forma: “Ob sie [Nelly] aber wirklich zu ihres Veters Manfred Tauffeier zugelassen war, bleibt ungewiß, denn die zahlreichen Bruchstücke verschiedener Familienfeiern, die das Gedächtnis bewahrt, lassen sich nur in seltenen Fällen einem bestimmten Anlaß zuordnen.” (KM: 100) Os alertas quanto à dificuldade em confiar na memória e a dificuldade de reconstruir certos fatos são constantes e já foram apresentados anteriormente, alertas estes que poderiam ser vistos como as tentativas da narradora de obter credibilidade para seu relato, uma vez que se há sempre uma ressalva diante de fatos incertos, logo, poder-se-ia pensar que a ausência dessa ressalva diante de um episódio sinalizaria a certeza quanto à sua veracidade. Aqui a advertência sinaliza mais que uma possível lacuna quanto a detalhes do episódio, como costuma fazer em alguns casos, nos quais o narrado é modalizado por um “talvez” ou “provavelmente”. No caso do batismo, ela vai narrar um episódio do qual não sabe se ela participou. E o narra, como se verá e apesar da ressalva, como se de fato tivesse dele tomado parte.

À ressalva de não saber se Nelly esteve ou não no evento narrado, seguem-se argumentos a favor e contra. Como argumento a reforçar a ideia de que Nelly esteve no batizado, cita a sensação inexplicável que este episódio deixara na criança: “Doch der Eindruck soll nicht verschwiegen werden, der sich in Nelly festsetzte und mehr als alles andere zu beweisen scheint, daß sie dabei war: Einer Taufe haftet etwas Zweideutiges, Undurchschaubares, dumpf Trauriges, ja sogar leicht Unanständiges an.” (KM: 101) O episódio no qual se deu o batismo do primo, de acordo com sua versão, envolve o aparecimento surpresa de uma cigana, a qual por vezes se confunde na lembrança da criança e na narrativa com a tia Emmy, a ler o futuro do triângulo amoroso no centro dos eventos: a tia Lisbeth, mãe de Manfred, seu marido Alfons, e o médico judeu da família, doutor Leitner, suposto verdadeiro pai do bebê. Sem dúvida essa constelação tem algo de indecente, mas teria a criança Nelly, na época com cerca de cinco anos, sido capaz de percebê-lo? Isso parece improvável, levando-se em conta que a própria mãe afirma que ela não sabia de detalhes do episódio: “Ein Arrangement, das Charlotte (die Flöhe husten hörte) gleich nicht ganz kosher fand, obwohl sie da noch nicht wissen konnte, daß ihre Schwester Lisbeth die Teilnahme des Doktor Leitner gegen den ausdrücklichen Wunsch ihres Mannes durchgesetzt hatte.” (KM: 101) Isso não descarta a possibilidade de que a criança poderia ter percebido algo diferente “no ar”, tanto de indecente quanto de misterioso, e a presença da cigana pode ser vista como um elemento factual, ainda que improvável, tanto quanto como um modo de personificar esse elemento subjetivo percebido por Nelly como misterioso, dúvida – e a personificação na cigana desse elemento é uma possibilidade colocada no texto pela própria narradora, que em alguns pontos induz o leitor a mesmo duvidar de sua existência.

Como argumento ambíguo a falar antes contra a presença de Nelly na ocasião, a narradora menciona uma boneca: “Die Puppe grub sich in Nellys Erinnerung ein, beweist aber nicht, daß die Tauffeier stattgefunden hat [...]” (KM: 101s.). Uma vez que a boneca fazia parte da decoração da casa da tia, na qual estivera outras vezes, lembrar-se dela nada significa a favor ou contra a presença da criança no batizado. De qualquer modo, parece pouco provável que se possa elencar como elemento decisivo a favor da hipótese de que ela tenha sim tomado parte na festividade, um sentimento vago de tristeza e indecência a impregnar a criança, sentimento o qual poderia ter vindo de outro episódio, já que admite não conseguir distinguir claramente entre os diversos eventos familiares. Muito aponta, além disso, para que o episódio fora ouvido de segunda mão, por meio do relato da mãe Charlotte, a qual impregna a versão apresentada por suas impressões: variantes de “sagte Chalotte” e “fand Chalotte”

(KM: 100,101, 102, 104) marcam a narrativa do batizado. É a mãe, por exemplo, que explica ter o batizado sido realizado às pressas, por tratar-se de um bebê prematuro, e que ela, logo após a cerimônia, vai direto ao trabalho, colocando o avental sobre o vestido de festa, detalhe do qual Nelly não se lembra: “was nach Nellys Erinnerung noch niemals vorgekommen war.” (KM: 100) Mesmo assim, a narradora decide pela participação da criança no evento e assume a liberdade narrativa advinda dessa opção: “Du beschließt also: Sie durfte als einziges Kind an der Kaffeetafel in Tante Lisbeths engem Wohnzimmer Platz nehmen [...]” (KM: 100).

A narradora continua o relato de forma coerente com sua decisão, narrando-o em detalhes como quem realmente esteve lá e vira tudo. O modo como os protagonistas, o triângulo amoroso, é introduzido, aparenta ares romanescos: colocados na cerimônia com a esposa no centro, o marido à esquerda, o amante, e verdadeiro pai da criança, como revela a autora em uma entrevista, à direita da feliz mãe, a qual tem de se controlar para não atrair a desconfiança dos presentes. Para aumentar o mistério a envolver tais personagens, uma cigana bate coincidentemente à porta e exige entrar para ler a mão dos que tomam parte na festividade. Charlotte, coerente com a situação, tem um mau pressentimento, mas ninguém a ouve (KM: 102): tem-se assim um cenário perfeito para uma cena de um romance com suspense e intrigas.

O modo como a figura da cigana aparece também aponta para a ficcionalização da cena: “[...] Die Zigeunerin (die natürlich – es ausdrücklich zu sagen ist wohl überflüssig – in Tante Emmys grünem Schultertuch und mit Tante Emmys Warze auf der Oberlippe auftrat).” (KM: 102) Pouco antes já fora observado que Nelly via a tia Emmy como uma bruxa (KM: 88s.). Na descrição, a cigana aparece com uma verruga, elemento que normalmente caracteriza uma bruxa. Ambas, a cigana e a bruxa, nos dois episódios partilham mais que a aparência física semelhante: elas são apresentadas como pessoas muito educadas, a se desculparem continuamente. As figuras parecem se condensar na memória da criança e se tornam indiferenciáveis, de modo que ao leitor fica a impressão de que é relatada uma experiência vaga e indefinida de Nelly, à qual a adulta não tem pleno acesso, não é capaz de dizer exatamente quem ali estivera. A cigana começa a leitura de mãos pelos Bohnsack, casal de condição financeira próspera e sem filhos, e profetiza o que eles já possuem: riqueza. “Und es hätte doch Tante Emmy nicht das Schwarze unterm Nagel gekostet, Frau Bohnsack Kinder zu prophezeien” (KM: 103), complementa a narradora, assumindo aqui uma posição ambígua: a da criança, que vê na cigana a tia, e a da adulta, a qual interpreta a situação consciente de que a cigana dizia a todos o óbvio, apenas o que eles queriam ouvir, logo, deveria ter

profetizado também filhos ao casal, como era de se esperar. A convidada inesperada continua e profetiza aos outros, rapidamente, o que eles já possuem: o casamento longo, continuidade no trabalho, etc.

Ao pai do bebê, o tio Alfons Radde, como esperado em uma cena de romance, na qual há um aumento do suspense e da tensão continuamente, a cigana não ousa dizer palavra: após um gemido de “jajajai”, ela solta a mão de Alfons imediatamente e com aversão, “wie eine heiße Kartoffel, fand Charlotte Jordan” (KM: 1904) – e Chalotte aparece aqui novamente como uma possível fonte para a história. Apenas depois de insistência de Alfons Radde, ela diz algo vago: as coisas podem dar certo, ou não. Depois disso, recusa-se a olhar na mão de sua esposa Lisbeth, mas como é forçada a tal, profetiza, também, de forma vaga, uma vida longa ao lado do filho saudável, ao que Lisbeth quase se denuncia diante dos convidados: “[Lisbeth] machte Miene, Doktor Leitner um den Hals zu fallen, der sie allerdings zur Besinnung brachte, indem er heftig an seiner Brille rückte. Daß ein Mann erröten konnte, hätte Nelly nicht gedacht.” (KM: 105) Mas se Nelly provavelmente não esteve lá, como pode ter se perguntado sobre se homens coram? Além do significado dado aos movimentos de Lisbeth, uma clara penetração do presente no relato do passado, pois na época, como afirma, não se sabia ainda do caso, o qual era, contudo, uma suspeita na família.

Há ainda os detalhes ficcionais da narração: a descrição dos óculos do médico, de sua discrição, a recusa da cigana, o aumento progressivo da tensão. A isso se seguem os questionamentos sobre o fato de o médico ser um judeu em uma festividade alemã, no momento de expansão do nacional-socialismo. E a narradora, sempre a induzir o leitor a um movimento de aceitar e recusar o narrado, se pergunta: “(Du wirst doch vermerkt haben, daß Doktor Leitner Jude war?) Nun sagte also die Zigeunerin du zu ihm, und Nelly entschied bei sich, daß es nicht unpassend war. Nein.” (KM: 105) Que Nelly se lembre da cigana ter usado o tratamento “du” para Leitner e ainda julgue o comportamento como adequado, parece bastante improvável. Já sobre a criança ter reconhecido o médico como judeu, deve-se considerar que de Nelly é mencionado mais a frente, no sexto capítulo, o qual narra episódios posteriores à cerimônia de batismo, que ela não sabia o que era um judeu: “Einen Juden hat sie ihres Wissens noch nie gesehen, auch einen Kommunisten nicht”, o que dificultava conseguir exercer o ódio exigido pelo partido em relação aos dois grupos – “Der Haß gegen diese unbekannten Menschengruppen funktioniert nicht nach Wunsch [...]” (KM: 171). Na narrativa do episódio envolvendo o doutor Leitner, contudo, essa ressalva de não saber o que era um judeu é deixada de lado e assume quase a posição no narrador extradiegético, a ter

pleno controle de sua matéria, a saber mais que os envolvidos – e se por um lado o sabe, pois narra retrospectivamente, por outro assume a liberdade de incluir detalhes no seu relato, aos quais não poderia ter tido acesso, mesmo munida do conhecimento retrospectivo. Após decidir que Nelly estava lá, mantém essa postura por toda a narrativa do episódio e atribui à criança uma participação nesta, transmite seus supostos julgamentos sobre a situação apresentada.

Doktor Leitner também quer ter sua mão lida, e ele também é uma das pessoas evitadas pela cigana, a qual, contudo, não consegue escapar de sua tarefa: “Junggeselle bist du doch. Bist und bleibst es. Unverheiratet, unbeweibt, ungebunden. Kannst kommen und gehen, wie du willst und mußt. Verstehst du?” (KM: 105) A cigana, em seu papel de profetiza misteriosa, pode abordar o tema delicado, o qual vinha sendo ignorado – ou antes evitado – pelos presentes na cerimônia: o fato do médico ser um judeu na Alemanha nazista. Ela tenta alertá-lo sobre a necessidade de fugir, de ele ter de querer fugir, devido às suas origens, e fala ao mesmo tempo a ele e a todos os judeus: “Was soll Ahasver, der durch die Welt irrt, mit Weib und Kind.” (KM: 106) A narradora usa a constelação pessoal de modo simbólico, para introduzir o tema polêmico, bastante delicado, a saber, o da presença dos judeus e suas relações com sua família durante o período nacional-socialista, o tema da perseguição desses judeus e da necessidade de deixarem o país. Por um lado, o enlace da tia com o médico judeu aponta para a pouca importância dada pela família pequeno-burguesa ao fato, a qual estava interessada apenas no seu cotidiano e em problemas pessoais, de modo que ao tio Alfons a presença do médico não era desejada apenas por ele querer usar o batizado como forma de impressionar seu patrão, também convidado, por outro lado, esse desconforto diante do patrão aponta a consciência do clima na época e a indiferença.

Após as profetizações, a cigana retira-se a um canto da sala, e come fazendo seus ruídos peculiares: “Tante Emmy trieb es wie immer ein bißchen weit” (KM: 106), afirma Charlotte na visão de Nelly – a narradora usa a mãe como meio para sua narração, instrumento a seu serviço, corroborando a confusão na lembrança da criança quanto à tia e cigana –, e novamente, após o término da leitura de mãos, a figura da cigana e da tia se misturam e tornam-se uma, a cigana assumindo as características da tia, enquanto mulher idosa que não se preocupa com o que os outros pensam dela, com as aparências, que faz o que quer e diz o que lhe vem à mente, sem cautela.

Quanto à tia Lisbeth, esta não deixara de se consultar com o médico judeu, mesmo após o partido assumir o poder. A narradora continua em sua veia ficcional e não abandona o

personagem por ela “criado” – pois o doutor Leitner, após a narradora decidir que Nelly esteve no batizado e presenciou tudo, virou seu personagem, o qual vai seguir de perto e narrar detalhes sobre ele e sua trajetória, ainda que nada saiba realmente sobre o médico. Ela quer narrar mais sobre seu personagem, sobre o único judeu que entrara na família. A respeito do que ocorrera durante o boicote à sua clínica em primeiro de abril de 1933, realizado pela SA, nem a narradora, nem a mãe Charlotte sabiam. Mesmo assim a narradora tenta descrever o que provavelmente aconteceu e entra novamente no tom romanesco:

Am wahrscheinlichsten: Der SA-Doppelposten hat sich unten vor der Haustür postiert, neben dem weißen Emailleschild, und hat diejenigen Personen, die Einlaß begehrten, ohne sich als Hausbewohner ausweisen zu können, daran gehindert, ihren arischen Körper einem Nichtarier auszuliefern. (KM: 108)

Até o momento uma descrição muito plausível, uma hipótese verossímil. Mas ela não interrompe a narrativa e continua no mesmo tom, ou melhor, aumentando as cores ficcionais, assumindo realmente o controle de Leitner enquanto narradora e autora de seu relato:

Die beiden SA-Männer standen arbeitslos herum und langweilten sich. Vielleicht hatte Leitner einfach seine Praxis geschlossen und war, was er gerne tat, die zwei D-Zug-Stunden in die Reichshauptstadt gefahren, wo man noch Hotelzimmer an Juden vermietet haben soll und wo er mit Vorliebe am Theaterleben teilnahm. (Was du diesen Mann, den du bewußt niemals gesehen hast, inzwischen zu kennen glaubst, hat er, im Zug sitzend, etwas wie ein vertracktes Lächeln aufgebracht bei der Vorstellung, daß nun zwei stramme SA-Männer den ganzen Tag lang seine leere Wohnung bewachen mußten.)

[...]

Doktor Leitner hat ja noch lange nicht daran gedacht, unstet zu werden, wie die Zigeunerin es ihm nahegelegt hat. Er ist schon zehn Jahre hier. Es gefällt ihm soweit ganz gut, die Stadt ist nicht schlechter als andere Städte, auch nicht besser. Nicht alle grüßen ihn noch, die ihn früher begrüßt haben. Es gibt aber einige, die es beibehalten haben, sogar in der Öffentlichkeit. Doktor Leitner zieht den Hut vor jedem Bettler; aber wenn er von ferne spürt – und er spürt es –, daß einer, der ihn zwar kennt, der vielleicht sogar abends mal seine Sprechstunde schleicht, ihn am hellerlichten Mittag vor allen Leute und vor den weißen Schwänen im Stadtpark nicht grüßen möchte, dann nimmt er rechtzeitig seine Goldrandbrille ab, dreht sich zur Seite und putzt die Brille lange mit seinem Batistaschentuch. Oder er stellt sich an den Rand des Teiches und wirft den Schwänen und Enten Weißbrotbrocken zu, die er in einem Beutelchen bei sich hat. Doktor Leitner besitzt, was man Herzenstakt nennt. Übrigens kommt es vor, daß ihn plötzlich einer wieder grüßen will, der lange wegesehen hat. Dann zieht Doktor Leitner –, so stellst du ihn vor – der auch das spürt, freundlich als erster den Hut. (KM: 108-109)

Na passagem, a cigana volta a ser apenas cigana, e não mais a tia Emmy, e a narradora ousa algo incomum em seu texto, a saber, a focalização interna de um dos personagens apresentados: “Er ist schon zehn Jahre hier. Es gefällt ihm soweit ganz gut, die Stadt ist nicht schlechter als andere Städte, auch nicht besser. Nicht alle grüßen ihn noch, die ihn früher begrüßt haben. Es gibt aber einige, die es beibehalten haben, sogar in der Öffentlichkeit.” É pouco provável tratarem-se de simples constatações do narrador: as frases, do modo como se encadeiam, parecem antes a reprodução em discurso indireto livre dos pensamentos do

médico, da sua avaliação da situação, além de toda uma cena ficcional a descrever o que ele teria feito no dia do boicote e de como ele continuou sua rotina após esse dia, com detalhes não apenas da ação externa, mas também internos, do estado de ânimo do personagem. E o óculos com armação dourada aparece como um detalhe ficcional a caracterizar essa pessoa que ela nunca vira – “den du bewußt niemals gesehen hast” –, e da qual, portanto, não poderia saber sobre seu modo de lidar com as situações, nem do saquinho com migalhas para os patos e cisnes, que ele sempre traria consigo, muito menos do significado desse saquinho: forma de estratégia para desviar-se do caminho de conhecidos que não queriam cumprimentá-lo.

Ela continua sua narração fantasiosa imaginando os encontros do médico com a tia no banco da praça e como um dia ele finalmente percebeu a necessidade de partir. É afirmado ainda que a tia e o médico trocaram algumas cartas e postais, nada comprometedor, após ele ter partido para os EUA.

O episódio, apesar das nuances ficcionais recebidas ao ser narrado no romance, não é totalmente ficcional – como pouco o é, quando se trata dos dois romances analisados nesta pesquisa. A história reaparece na conversa com a neta Jana Simon, gravada no dia 22 de agosto de 1998 e publicada em 2013, em livro já citado anteriormente. Segundo essa versão, fora o pai, não a mãe, quem contara a história à filha Christa Wolf, a pedido desta, quando estava escrevendo *Kindheitsmuster*. Segundo a versão real, a tia Elfriede e tio Maxe, após muitos abortos, estavam finalmente esperando uma criança. Elfriede conseguira engravidar e o bebê, cujo nome verdadeiro é Gerhard, nascera prematuro de sete meses. A autora conta, a pedido do marido, a anedota familiar à neta:

Mein Vater ließ später durchsickern, dass bei uns in der Familie das Gerücht umging, dass der Gerhard gar nicht das Kind von Onkel Maxe war, sondern von dem jüdischen Arzt der Tante Elfriede, Doktor Lechner. Ich habe das in *Kindheitsmuster* nur angedeutet. Ich beschreibe eine Feier, wo Doktor Lechner, den ich Doktor Leitner nenne, neben meiner Tante sitzt. (SIMON 2013: 30)

Quando se tem acesso a essa informação, pode-se confirmar que o narrado no texto, independente de ter participado do batismo enquanto criança, ou não, é uma história obtida de segunda mão, ouvida na família e aqui apresentada na versão do pai, enquanto na versão ficcional a mãe aparece como fonte possível, segundo dedução a partir de indícios no texto. A autora continua contando como depois da publicação do romance houve um escândalo na família com o vir a tona do “segredo”, do qual todos já desconfiavam. Além disso, no começo dos anos oitenta, ela recebeu uma carta do Canadá, a qual começava da seguinte forma: “‘Liebe Christa Wolf’, stand da. ‘Es schreibt Ihnen Doktor Leitner’.” (SIMON 2013: 31) O médico, durante uma viagem à Alemanha, encontra Wolf e lhe conta sobre sua história

pessoalmente, assim como também o detalhe de que seu filho ilegítimo, Gerhard, ao descobrir quem era seu pai verdadeiro, o procurara uma única vez para pedir dinheiro, tendo depois cortado o contato. Um detalhe que talvez, como se pode especular, teria sido inserido no romance, tivesse a autora tido acesso a ele na época de escrita – assim como insere detalhes sobre a morte ou o futuro dos personagens apresentados na trama, quando tem acesso a tais informações. Pode-se especular ainda que uma cena por ela desconhecida na época, mas mencionada por Lechner no encontro na década de 1980, devido a seu simbolismo inerente, certamente caberia no texto de *Kindheitsmuster*: trata-se de um detalhe da cerimônia de batismo, um costume, segundo o qual cada convidado pode escolher uma canção a ser cantada pelos presentes na festividade. O judeu Lechner, enquanto convidado, também tinha esse direito e ele pediu aos presentes que entoassem a canção “Am Brunnen vor dem Tore”, que Wolf classifica como a canção mais alemã possível – “das deutscheste aller deutschen Lieder” –, e completa, dando-se conta da ironia da situação: “Und diese deutsche Familie sang dieses Lied für den jüdischen Arzt” (SIMON 2013: 31)

No livro de Simon, compilação da neta de diversas conversas gravadas com os avós entre 1998 e 2012 (a última apenas com o avô Gerhard Wolf), há outros exemplos a confirmarem a factualidade de episódios presentes em *Kindheitsmuster* como o caso do casal de judeus Lehmann, cujo nome não foi alterado no romance, contratado para ensinar inglês à Nelly e ao seu irmão Lutz – mesmo detalhes envolvendo esse episódio, como o fato de ensinar a pronúncia da língua inglesa com o auxílio de uma semente de papoula e frases utilizadas nos diálogos do livro, podem ser encontradas nas gravações com a neta Jana (cf. SIMON 2013: 38 e KM: 312). Narrado de forma muito semelhante, com coincidência mesmo do uso de vocabulário no relato factual e no texto ficcional, é ainda o fato de ter visto a sinagoga da cidade pegar fogo na “noite dos cristais” e, assim como no livro, “es ist mir unbegreiflich, wie ich davon erfuhr. Diese Szene habe ich auch in *Kindheitsmuster* beschrieben” (SIMON 2013: 26, KM: 210s.). Também conta do avô alcoólatra que trabalhava no trem como cobrador (SIMON 2013: 28, KM: 45), do pai prisioneiro de guerra dos franceses, onde aprendera um pouco do idioma (SIMON 2013: 29, KM: 48), a história de como os pais se conheceram (SIMON 2013: 29s, KM: 118s.), sobre o professor de religião que colocava Jesus como seguidor de Hitler (SIMON 2013: 33, KM: 137), a Confirmação, realizada por causa da avó (SIMON 2013: 38, KM: 337s.), o episódio da mãe ajudando uma ucraniana (SIMON: 39, KM: 93), bem como quando a mãe ficara sozinha na casa, enquanto a família, levando seus filhos, foge com a chegada dos russos (SIMON 2013: 45, KM: 38), etc.

Mas como observado anteriormente, o enfoque da análise não é uma comparação entre relato factual e os textos ditos ficcionais, uma vez que a autora não parece interessada em criar a partir de algo que não sua experiência pessoal, sua biografia. Não se vale de personagens e episódios ficcionais para narrar sua infância, mas o faz a partir de pessoas e eventos reais. Tal comparação “vida e obra” iria antes ressaltar os aspectos factuais do livro. A análise apresentada do episódio do batismo mostrou apenas que, tendo acesso ou não à versão factual do ocorrido, isso não muda o fato de o episódio, apesar da fidelidade a detalhes factuais, ser narrado por meio de recurso a elementos ficcionais.

Tendo isso em mente, passa-se aqui à análise detalhada de um último episódio de *Kindheitsmuster*, o qual por seu simbolismo, também pode ser visto sob uma luz ficcional e, por coincidência, trata-se de outra cena familiar envolvendo o cristianismo presente, ainda que de forma relapsa, na família: a Confirmação de Nelly.

O episódio aparece no capítulo 12 do livro, cujo título é “Ein herausfallendes Kapitel. Hypnose”, e não por acaso, é iniciado pela palavra “Hypnose” (KM: 329). Outros capítulos apresentam diversos episódios a exemplificar uma mesma temática, como por exemplo, o sexto capítulo, “Erinnerungslücken. ‘Friedenszonen’. Einübung in Haß”, cujo título, o exercício do ódio, antecipa a temática: ele será dedicado aos judeus que Nelly conhecera, ou melhor, não conhecera, apenas ouvira falar e deles criara sua imagem mental. Já neste décimo segundo capítulo, a hipnose aparece como tema central e é, curiosamente, ilustrada por um único episódio a se estender do início ao fim do capítulo, sempre entrecortado por comentários dos outros níveis narrativos, como próprio do estilo adotado pela autora. O fato de a narradora, a qual vem apresentando o desenrolar da guerra em um movimento crescente, passar de um capítulo, o décimo primeiro, dedicado a tematizar a solução final, e cujo título é “Betroffene und Nichtbetroffene. Endlösung”, para um que tem em seu centro a descrição de uma apresentação de hipnose durante a Crisma de Nelly, apresentação que em sua aparência externa lembra a de um número de mágica, causa estranhamento e precisa ser analisado mais atentamente, a fim de apreender o simbolismo do episódio.

O mesmo capítulo apresenta uma estrutura bastante complexa, na qual, além da viagem à Polônia em 10 e 11 de julho de 1971, a servir de ponto de partida e moldura para todo o texto, o nível do manuscrito também é marcado por uma viagem: a estadia da autora e do marido nos Estados Unidos, entre março e maio de 1974, para participação no programa “Writer in Residence”, na universidade de Ohio. A pasta 565 do arquivo da autora contém a quarta versão do manuscrito de *Kindheitsmuster*, que parece ter sido a versão na qual a autora

tentou sincronizar o momento da escrita com o texto narrado, de modo que as datas contidas no texto para o que ela chama de “nível do manuscrito”, *Manuskriptebene*, aparentemente coincidem com as datas reais de escrita, anotadas na margem das trinta e oito páginas datilografada do texto, e que no caso do capítulo 12, vão de 18 de abril a 27 de maio, período em que estivera nos Estados Unidos. Há uma pausa na datação, aparentemente sinalizando pausa na escrita, e retorno no dia 18 de junho do mesmo ano, 1974. A quinta e última versão do capítulo, contida na pasta 582, é datada de 18 e 19 de setembro de 1975, e, ao trabalhar nessa versão, que corresponde à última, publicada após acréscimo de pequenas correções, as datas foram em sua maioria retiradas, sendo apenas algumas delas, que continuam a corresponder às datas presentes na quarta versão, incorporadas ao texto, continuando a sinalizar o período no qual o nível do manuscrito se situa temporalmente. Essa digressão sobre o trabalho da autora nos manuscritos foi introduzida aqui para salientar como seu trabalho é cuidadoso em relação à autenticidade buscada, tentando manter uma correspondência bastante rigorosa entre os níveis presentes no texto e a experiência que está em sua base. Vale novamente reforçar que a ficcionalidade do texto não seria facilmente encontrada nessa comparação entre texto e experiência, embora por vezes possa-se reconhecer certa liberdade e licenças tomadas, como a mencionada introdução da viagem à Suíça em 1975 no nível do manuscrito datado de 1974.

A viagem aos Estados Unidos, introduzida por uma necessidade de autenticidade no nível do manuscrito, tem como consequência para o texto a possibilidade de comparação da matéria trabalhada no capítulo com o qual se ocupava por ocasião da viagem, com fontes em língua inglesa, com quadros, como o citado *The Persistence of Memory*, de Salvador Dalí, ao qual provavelmente não teria acesso na RDA. Não apenas fontes em língua inglesa¹³⁴: aqui, como em *Stadt der Engel*, ainda que de modo mais discreto, a língua estrangeira em contraste com a própria língua lhe revela detalhes da própria cultura. Assim como no romance de 2010, o confronto de uma língua com a outra a sensibiliza para a História e cultura alemãs, aqui também será empreendida tal comparação, a começar pelo próprio vocábulo hipnose, em torno do qual o capítulo se concentra. A comparação dos verbetes alemão e inglês para o termo mostra como, não por acaso, o alemão, é o mais condizente, pois o que quer analisar é um fenômeno muito específico da história alemã durante o nacional-socialismo. A palavra alemã designa, de acordo com a narradora:

---

¹³⁴ Além da comparação de dicionários da língua inglesa e alemã, assim como em *Stadt der Engel* sobre essa viagem aos EUA também é narrado como ela e mais dois convidados seus, são os únicos brancos participando do culto em uma igreja metodista frequentado por negros (KM: 333 e SdE: 321).

Den “schlafähnlichen Zustand mit erhöhter Empfänglichkeit für Suggestion” verzeichnet unter dem bewußten Stichwort auch er [der kleine Deutsche Brockhaus], dann aber braucht er einen Relativsatz zur Erhellung der Beziehungen: “...in denen ein Mensch von einem anderen, bisweilen auch durch sich selbst, versetzt wird.” (KM: 330)

A hipnose seria um fenômeno mais comum do que se supõe, estaria presente em diversos contextos, como no do consumo das sociedades capitalistas: “Die Masse und Übermacht des Warenangebots versetzte sie [Käuferinnen] in einem der Hypnose ähnlich Zustand.” (KM: 339)

Nove horas de voo da Alemanha aos Estados Unidos para ver como a hipnose é um fenômeno, que, se não típico alemão, teve um importante papel na história recente do país e é o modo implícito, já que o episódio é apenas apresentado, não interpretado pela narradora, de tentar explicar o estado semi-acordado, auto-induzido, ao mesmo tempo em que sob o comando de um guia, que caracterizou o regime na época, regime e estado de espírito aos quais toda uma nação se submeteu.

No texto de *Kindheitsmuster* o fenômeno assume a forma simbólica do espetáculo de hipnotismo proporcionado por um dos convidados presentes durante a festividade de comemoração da Crisma de Nelly, o fotógrafo Richard Andrack, suboficial a servir o exército junto com o pai da protagonista. E de modo também bastante simbólico, assim como pai da personagem, por comodidade, entrara para o partido nacional-socialista, Nelly será crismada na Igreja católica também de forma automática, como forma de não ir contra o desejo da avó, Schnäuzchen-Oma, uma vez que nem Nelly, nem seus pais, frequentavam a igreja.

O episódio é introduzido no texto da seguinte forma, com a chegada dos convidados: “Gleichzeitig mit Astrid und Hella kam Unteroffizier Richard Andrack, Fotograf. Lutz, an Andrack mußt du dich noch erinnern! – Mensch, war das nicht dieser verrückte Hund, der auf deiner Einsegnung den großen Zauberer markiert hat?” (KM: 336) A narradora procura ajuda da memória do irmão para introduzir o acontecido e o convidado possuidor de talentos incomuns. “In der Gaststätte am Markt in G. ist es abends laut, besonders sonnabends, wenn die Mädchen der jungen Männer hereinkommen und sich an die Fenstertische setzen und rauchen [...]. Lenka aber wollte es nun genau wissen: Wieso verrückter Hund?” (KM: 336) O episódio, ponto central em torno do qual o capítulo será estruturado, é introduzido não como um acréscimo do “eu”, a narradora que organiza e comenta a estruturação do texto, uma decorrência necessária do modo como os encadeamentos e associações se dão, mas ele é apresentado como rememorado no momento da ação principal, na noite de 10 de julho na Polônia. Ou seja, o episódio não pertence ao *Erzählzeit*, mas ao *erzählte Zeit* e este poderia

ser visto como um índice de ficcionalização do texto. O mesmo recurso é utilizado diversas vezes no livro e é pouco provável que, por um lado, seja possível lembrar-se do momento exato em que se lembra algo, por outro, que essas lembranças obedecem a uma ordem cronológica tão estrita, como vista para os diferentes fios que compõem a trama: se a aparência geral é de falta de cronologia, pois os fios aparecem entrelaçados, ao separar cada um deles é possível perceber uma ordem temporal crescente, as associações, que deveriam ser livres, seguem uma ordem específica, de modo, que obedecendo à cronologia, esse episódio só poderia ser narrado no décimo segundo capítulo e não em outro.

Apesar de o livro ter em sua base uma trama bastante complexa e aparentemente acronológica, um olhar mais atento pode detectar que as camadas de memória e os pronomes pessoais mesmo se misturando, obedecem a uma certa ordem: essas camadas em sua individualidade seguem sim uma cronologia. O fio da trama sinalizado pelo “sie”, responsável pela trajetória da criança Nelly, obedece a uma ordem cronológica senão extremamente rigorosa, pois conta com algumas exceções – por vezes alguns episódios antecedem e de certa forma antecipam outros –, no geral, eles estão ordenados em ordem crescente de cronologia. Desse modo, os capítulos não apenas apresentam um tema, que liga os episódios a ilustrá-los, como, coincidentemente, os episódios que exemplificam a temática escolhida para o capítulo pertencem todos ao mesmo eixo temporal, e observando a macroestrutura do livro, estão organizados de forma cronológica, contando progressivamente a história do desenvolvimento da criança desde sua primeira infância até seus dezesseis anos, desde a ascensão do regime nacional-socialista até sua queda e a fuga da população diante da chegada das tropas russas.

Voltando ao episódio, Andrack, o fotógrafo e suboficial, queria animar a ocasião com alguns números de hipnose. Logo após o início de seu espetáculo particular, o padre, responsável pela cerimônia de Confirmação, deixa a casa: “Dies war ein Zeichen für Pfarrer Grunau, der an jenem Nachmittag reihum einige seiner konfirmierten Schützlinge besuchte, hastig Abschied zu nehmen. Onkel Alfons Radde grinste hinter ihm her. Wasser in Wein verwandeln, sagte er, das darf nur sein Chef.” (KM: 339) O padre sai, em sinal de desaprovação ao que se iniciará, quase como que simbolizando a retirada da Igreja da vida política na época do regime nacional-socialista.

À semelhança do que acontecera na narração do batizado do primo Manfred, aqui a narradora assumirá novamente seus plenos poderes e se entregará à fábula, criticada por Wolf, como mostrado anteriormente, mas à qual irá recorrer em *Kindheitsmuster* de forma pontual, em pequenas doses, incluindo assim detalhes ficcionais ao seu relato: “Richard Andrack, der

in Zivil erschienen war – einem unauffälligen dunkelblauen Vorkriegseinreihler, den er immer trug, wenn er auf Hochzeiten, Einsegnungen, Kindstufen fotografierte [...]” (KM: 340). Quando assume o papel da narradora, dá-se o direito de utilizá-lo quase plenamente, conferindo detalhes, ainda que insignificantes, dos quais não poderia saber, incluindo mesmo cenas de diálogos em discurso direto, o que não implica necessariamente em ficcionalização, mas que é evitado em um relato autobiográfico, ou em um texto que se pretende factual – o que não é o caso, como expressa a já comentada advertência a anteceder o livro, a qual outorga à narradora o direito a tratar seu relato de forma mais livre.

Continuando em sua tentativa de criar uma trama na qual os fios narrativos se misturam, ao mesmo tempo em que começa a narrar sobre o local no qual estavam comendo em G., empreende a descrição de Andrack, sobre como o irmão Lutz lembra dos cabelos loiros do oficial, cabelos sobre os quais afirma que: “er zurückgekämmt trug, und jenes runde, eigentlich nichtssagende, eher bleiche Gesicht des hellen Typus, auf dem man sich sogar Sommersprossen vorstellen kann. Was nicht heißen muß, daß Herr Andrack wirklich Sommersprossen gehabt hat, Lenka.” (KM: 340s.) Não fica claro ao leitor quem diz a última frase, se o “du” ou se o irmão, mas chama a atenção o modo como traz ao texto detalhes muito precisos sobre a aparência do hipnotizador, detalhes estes, cuja importância não é grande o suficiente para implicar uma desconfiança do leitor em relação ao que é lembrado, mas que são relevantes por contribuírem para a construção de uma figura muito carismática, que rapidamente conquistara os familiares presentes na ocasião, os quais, fascinados pela figura de Andrack, aparentemente teriam perdido a capacidade de julgamento. Ao mesmo tempo, mesmo para a descrição de pequenos detalhes, como a aparência do personagem, o movimento constante do livro de afirmar algo e depois incentivar o leitor a duvidar do que é afirmado, está presente: Andrack tinha a aparência típica de pessoas que possuem sardas, o que não quer dizer que ele as tivesse.

Andrack começa o número pedindo a todos os presentes que coloquem as mãos sobre a mesa à qual estão sentados, e tentará fazer com que pensem terem suas mãos coladas na superfície desta, logo, não conseguiriam tirá-las de lá sem seu comando. Para que isso seja possível e o truque funcione, dependerá da pré-disposição de cada indivíduo a servir de “meio” para seus propósitos: “Nicht immer trifft, wie Sie sich unschwer denken können, mein Experiment auf die erforderliche Sensitivität der Medien” (KM: 340). Nelly, em sua sensibilidade, não fica indiferente à fala de Andrack: “Damals hat Nelly das Wort ‘Medium’ zum erstenmal gehört und sofort begonnen, ihm zu mißtrauen.” (KM: 340) Mais que

desconfiança, a então adolescente sente desconforto: “Nelly weiß sofort: Sie will kein Medium sein”. (KM: 341) Percebe-se aqui, nas falas da protagonista, como a narradora ressignifica o episódio, e transforma uma brincadeira de uma reunião em família em uma espécie de alegoria para o que estava acontecendo no momento no seu país, ao mesmo tempo em que toca em um ponto importante para sua poética, para a autenticidade subjetiva por ela buscada: literatura como modo a auxiliar na passagem de objeto para sujeito da História. Nelly, no simbolismo de suas falas, as quais vão além da superfície dos fatos apresentados, não quer ser objeto, passiva. Ela não aceita ser um meio utilizado para que um outro alcance seus fins, ela desconfia disso, ainda que, em outros momentos, não pareça desconfiar de seu papel enquanto “Medium” para a política do *Führer*, ao qual diversas vezes, como admite a narradora com certa vergonha, jura fidelidade (cf. KM: 386, 395), ainda que tente em outros mostrar como se opunha internamente, quase de modo inconsciente, ao regime – como quando Nelly não conta a ninguém sobre Elvira, a amiga comunista (KM: 72), ou ao ler sobre experimentos nazistas em um jornal e afirmar para si mesma “Das nicht” (KM: 294). Nestes momentos de resistência, nota-se um tom de orgulho na narradora, o “ich” do texto, ao mesmo tempo em que uma consciência culpada para o “sie”, por não poder corresponder plenamente ao esperado dela, apesar de apresentar-se como convencida do regime.

Em um grupo como aquele, presente na Confirmação de Nelly, composto por cerca de vinte pessoas, Andrack afirma poder encontrar pelo menos dois ou três bons veículos, “gute Medien”, para sua apresentação, o que de fato é confirmado quando algumas das mulheres presentes não conseguem imediatamente afastar as mãos do tampo da mesa, especialmente a prima Astrid mostra-se suscetível à sua influência. A prima Astrid, vale lembrar, uma criança sem pais, criada pelos tios, e cuja mãe, deficiente mental, fora vítima do programa de eutanásia do governo, é apresentada em uma condição de carência e instabilidade a potencializarem sua predisposição a obedecer cegamente ao hipnotizador, o contexto no qual fora criada a torna o “meio” ideal. Nelly, desconfiada, nem chegara a tocar totalmente a mesa, deixando milímetros entre esta e sua mão – parece não querer correr o risco de se deixar seduzir, pois não sabe se seria capaz de resistir.

Os truques de hipnose continuam: Andrack realiza pequenas tarefas segundo ordens de um convidado específico, ordens dadas a ele por meio de transmissão de pensamento, como buscar um livro ou servir um pedaço de bolo. Nelly, ainda que permaneça em sua posição de desconfiança, caracteriza o que vê ali como algo simpático, que nada tinha a ver com as

palavras “unheimlich” ou “dämonisch” (KM: 342), logo, que tornam ainda mais difícil oferecer resistência ou mostrar reprovação.

O ponto alto da festividade é obtido por um truque mais elaborado: o modo como o fotógrafo e hipnotizador parece controlar a prima Astrid, “das ideale Medium” (KM: 350), a qual obedece, em um estado induzido de transe, diversas de suas ordens. Por meio da hipnose o convidado primeiramente faz Astrid dormir e então fura com uma agulha seu braço: mas ela nada sente, tranquiliza Andrack seu público atento (KM: 351). O teor do que parecia inicialmente apenas uma brincadeira, chega a um nível questionável: “Man hätte sich wohl fragen müssen, ob nicht das Medium im Begriff war, zum Opfer zu werden. Doch niemand – außer Charlotte, ihrem Bruder Walter und ihrer Tochter Nelly – war noch in der Stimmung oder in der Lage, sich derartige Fragen zu stellen.” (KM: 352) A narradora novamente ressignifica o episódio aproximando-o de forma muito estreita do contexto maior, o nacional-socialismo na Alemanha. A ditadura nazista elegia algumas vítimas para servirem de bode expiatório diante da multidão entorpecida, a qual, em seu transe, aceita a violência que em outro contexto seria prontamente condenada, mas que no novo contexto aparece quase como natural. No microcosmo da reunião familiar isso se ilustra no comportamento dos convidados, dentre os quais apenas alguns poucos, entre eles Nelly e sua mãe, estavam em condições de questionar o que estava acontecendo, os outros parecem ter perdido a noção da gravidade do que viam.

Charlotte, aliás, é sempre a figura na família da narradora a ousar oferecer alguma resistência. Ainda que ela, em sua condição de mãe de uma família pequeno-burguesa, não apareça como uma revolucionária contra o regime, ela não perde seu senso crítico, tem coragem de se opor, de manter ao máximo possível sua integridade. A mãe condena a veneração de Nelly diante da professora Julia, nacional-socialista convicta (KM: 291), ela demonstra coragem ao contratar o professor judeu Lehmann, talvez não apesar de ele ser judeu, mas justamente por sê-lo (KM: 312). Charlotte ajuda ainda, sem pensar nas possíveis consequências, uma moça ucraniana (KM: 93), enquanto Nelly, sob influência da hipnose coletiva, nem mesmo pensava que houvesse alguma necessidade de ajudar, não se incomodava com o fato de as trabalhadoras ucranianas receberem tratamento diferente, desumano, ou pior, nem mesmo percebia essa diferenciação como problemática. A narradora resume esse estado de entorpecimento coletivo da seguinte forma: “Das schauerliche Geheimnis: Nicht, daß es nicht gewagt, sondern, daß es gar nicht gedacht wurde” (KM: 326).

As humilhações sofridas por Astrid, meio e vítima, no episódio, continuam: a prima, em seu transe, canta, bate na tia Trudchen, que a criara, depois sobe na mesa:

Nun – das war stark, man war sich einig. Nur fand man es schwierig, auf angemessene Weise darauf zu reagieren. Die Trägerin der mehr als ungehörigen Handlung – Astrid – war ja offensichtlich in einem höheren Sinne abwesend und nicht verantwortlich zu machen; ihr Inspirator, Herr Andrack, lächelte [...]”. (KM: 352)

A plateia atônita, a massa em transe, não sabe ao certo como reagir, contra quem deve se posicionar diante do desconforto: a vítima é a culpada, ou quem está no comando e a leva a agir de tal modo, sem dar-lhe escolha? A tia Trudchen, assim como todos, está boquiaberta, fascinada pelo que vê, acha o evento mais que belo, “schön”, como exclamavam os outros: “Es fehlt ihr, seit sie geschieden ist, doch ein bißchen an ausgefallenen Erlebnissen.” (KM: 344) A busca por algum tipo de prazer, diante do entorpecimento social, parece não conhecer limites, e uma vez que se está do outro lado, no público, tudo parece ser permitido. A prima Astrid, ao ser considerada um excelente meio, ainda que tudo tenha ares de uma brincadeira inofensiva, é desumanizada, logo, é fácil ao público não ter compaixão, enquanto “não-humana”, ela nada sente, como tranquiliza o hipnotizador e quer acreditar o público. Contudo, o povo no regime nacional-socialista, conivente com a barbárie empreendida contra os bodes expiatórios eleitos, também era uma vítima, pois visto pelo regime como parte do “Medium” para alcançar o objetivo maior. Assim como a vítima é desumanizada, o espectador também perde sua humanidade, ao ser incapaz de sentir compaixão.

Novamente a mãe da protagonista, Charlotte, não perde totalmente sua humanidade e aparece como a voz opositora: “Nur Charlotte Jordan findet nicht nur Trudchens Entäußerung, sondern die ganze Veranstaltung in hohem Maße unpassend und sähe es gerne, wenn sie zu einem schnellen Abschluß käme.” (KM: 344)

À protagonista do texto, Nelly, é dada a última palavra, e avalia o ocorrido da seguinte forma:

Nelly sah, daß ihre Cousine alles konnte und alles machte. Sie sah, daß es im Bereich des Menschenmöglichen lag, vor allen Leuten auf den Tisch zu steigen. Nelly hatte allen fortgesetzten Versuchen des Herrn Andrack, sich ihrer zu bemächtigen, wacker und bewußt widerstanden. Es wäre ihr als ein Makel erschienen, so leicht verführbar zu sein.

Trotzdem mußte sie sich fragen – nicht gerade in ausdrücklichen Worten, doch im wortlosen Gespräch mit sich selbst –, ob es sich eigentlich lohne, jeder Verführung zu trotzen. Ob es nicht ganz amüsant wäre – oh, mehr als amüsant: betörend, lustvoll –, sich unter den magnetischen Händen des Herrn Andrack einfach nach hinten sinken lassen. (KM: 353)

Deixar-se seduzir é tentador, muito mais fácil que resistir, como conclui Nelly, tentando compreender o que acabara de ver em sua família – num contexto maior, em seu país

– e que sentia em si mesma. A Confirmação da autora Christa Wolf é um fato, mas se a festividade aconteceu como narrado no texto, não se sabe. Nenhuma anotação no arquivo da autora na Akademie der Künste foi encontrada para confirmar ou negar a apresentação de um número de hipnose na ocasião. Este fato, contudo, não altera a importância do episódio narrado, bem como o uso de elementos ficcionais em sua construção, presentes ali não com a intenção explícita de alterar os fatos ou criar uma versão mais atraente para o leitor, mas antes de assegurar o simbolismo da cena narrada.

Os dois episódios analisados nessa subseção apresentam forte carga simbólica e usam situações familiares comuns, ambas ligadas a cerimônias católicas, para ilustrar problemas políticos da época – e talvez seja mais que uma simples coincidência o fato dos episódios girarem em torno de tradições cristãs, as quais, por um lado, eram vistas pela família de Nelly como meras formalidades vazias, pois não frequentavam a Igreja, por outro sinalizam a liberdade negada aos judeus, que tinham de esconder suas crenças.

3.2.4. Stadt der Engel

Christa Wolf fora entrevistada pouco após o lançamento de *Stadt der Engel*, em 2010, pelo crítico literário e professor universitário Carsten Gansel, o qual, à semelhança dos jornalistas mencionados anteriormente, também vê na obra uma grande proximidade com a vida da própria autora e começa sua entrevista perguntando por qual motivo o livro recebe o subtítulo “romance”, quando se trata claramente de uma autobiografia, ao que Wolf responde:

Eigentlich hat der Verlag das Wort “Roman” eingeschmuggelt. Aber ich hätte den Text auch “Roman” nennen können. Denn: Das Fiktive ist sehr stark und dies viel stärker als man annimmt, wenn man die Ich-Figur mit mir gleichsetzt. Dann denkt man, die Vorkommnisse, die diese Ich-Figur schildert, das seien real-existierende Vorkommnisse gewesen. Was so nicht stimmt. Wenn ich sagen würde, was in dem Buch alles fiktiv ist, dann würden Sie sich wundern. Und selbst das, was im Text auf wirklich real Geschehenes zurück geht, das habe ich sehr vermittelt dargestellt oder auf andere Personen und Schauplätze verlegt. Also insofern ist es schon ein Roman. Dies betrifft vor allem auch die Veränderung, die die Ich-Figur durchmacht, wenn man davon sprechen kann. (GANSEL 2014: 353)

Por um lado, a autora admite tratar-se de uma solução encontrada pela editora, como parece também ter sido o caso para *Kindheitsmuster*, já que o livro, por ocasião do lançamento da sua primeira edição, recebera tal classificação apenas na versão publicada na Alemanha Ocidental pela Luchterhand, sendo que a publicada na ex-RDA, pela Aufbau Verlag, carece de qualquer definição de gênero, deixando ao leitor a dúvida. A edição atual da Suhrkamp para o texto de 1976 carece de definição genérica, mas fala em seu paratexto de “escrito autobiográfico”. Se nem sempre pode-se compreender as decisões editoriais, as quais

levam em conta como o mercado literário funciona e quais estratégias surtirão melhor efeito entre o público, pode-se contudo especular o impacto de tais decisões para a recepção da obra. Levando-se em conta o paratexto adotado pela Suhrkamp, editora responsável pela publicação dos escritos da autora após a reunificação das duas Alemanhas, vê-se aí uma tendência a apresentar o livro de 1976 como escrito autobiográfico, cujo paratexto não remete a qualquer elemento ficcional e em cuja capa aparece estampada uma foto da autora, enquanto para *Stadt der Engel*, embora na orelha do livro esteja mencionado tratar-se de uma prosa autobiográfica, “autobiographische Prosa”, na contracapa ele é classificado como “Der neue große Roman von Christa Wolf”, e tem como figura a ilustrar sua capa a foto de uma paisagem da costa americana, onde a autora passa o período relatado na ação principal do texto.

Embora no trecho citado seu interlocutor, o professor de teoria literária Gansel, seja bastante cauteloso e se refira ao longo de toda a entrevista à “(Ich) Erzählerin” do texto, ao contrário do que fora apresentado para as resenhas destinadas ao público não especializado, nas quais os jornalistas falavam em Christa Wolf, ainda que a própria autora procure falar sempre na narradora ou em “das Ich” durante a entrevista, também neste contexto o tom será trocado por vezes imperceptivelmente. Por exemplo, ao ser perguntada sobre uma frase de *Stadt der Engel* – “Damals hattest du Angst” –, deixa de falar na *Ich-Erzählerin*, para falar apenas em *ich*. O tom autobiográfico é perceptível ao admitir que não havia falado antes de modo tão claro em outros textos de como tinha medo na época da RDA, e continua: “Es gab eine Nacht, von der ich auch im Text schreibe, da hatte ich Angst, weil ich nicht wusste, was die [informantes da Stasi que a vigiavam] wirklich vorhaben” (GANSEL 2014: 364).

A citação extraída da entrevista com Gansel mostra ainda que Wolf parece satisfeita com a solução encontrada pela Suhrkamp, pois ela própria aparentemente atribui ao texto um alto grau de ficcionalidade e alguns pontos chamam a atenção nessa declaração, os quais precisam ser analisados mais de perto:

1. “*Das Fiktive ist sehr stark und dies viel stärker als man annimmt, wenn man die Ich-Figur mit mir gleichsetzt.*”

A autora parece afirmar aqui uma identificação apenas aparente da sua pessoa com a narradora-protagonista do texto, pois uma comparação mais atenta mostraria os pontos nos quais ambas divergem. Curiosamente, na mesma entrevista, apenas dois pontos, os quais podem ser facilmente contestados, são mencionados para ilustrar uma possível divergência entre as duas. O primeiro exemplo seria o fato de a narradora-protagonista, ao enumerar em

uma noite de crise as canções alemãs populares que conhece, deixar de lado muitos títulos: as canções mencionadas não corresponderiam nem à metade daquelas que a autora Wolf conhece, ao que seu interlocutor conclui poder ver aí uma diferença entre as duas: “dass es natürlich kein 1:1 Verhältnis zwischen der Ich-Erzählerin und Ihnen, also Christa Wolf, gibt”, ao que a autora responde com “Genau.” (GANSEL 2014: 356) Transformar uma experiência em texto muda a qualidade do vivido, é um fato: o representado na escrita não corresponde totalmente à experiência literária, ou seja, ao ser transposto a outro meio, o extra-literário sofre as modificações e adaptações necessárias, logo, a narradora-protagonista não pode ser a autora Christa Wolf. Pode, no máximo, ser uma versão literária dela, ou a versão conveniente para o momento no qual o texto foi escrito. Isso não implica, contudo, em ficcionalização. A menos que adotemos uma posição como a de Paul de Man e de Wagner-Egelhaaf, apresentada anteriormente, de indiferenciação, de que todo texto literário seria ficcional, toda autobiografia autoficcional – posição não compartilhada nesta tese. Ficcionalidade não é algo intrínseco ao meio escrito, depende de uma intenção do autor e a intenção de Wolf não parece ser ficcional, ainda que o efeito obtido seja visto por ela como tal.

O outro exemplo de não-identidade total da narradora com a autora mencionado na entrevista, o qual poderia ser visto antes como uma contra-tese à sua visão de ficcionalidade do “eu” apresentada no texto, é a seguinte afirmação: “Die Erinnerung arbeitet die ganze Zeit. Also ich glaube, dass ich mich an bestimmte Dinge, die in ‘Stadt der Engel’ erinnert werden und die damit festgelegt sind, anders erinnert habe, als dies vor 10 oder 20 Jahren der Fall gewesen wäre.” (GANSEL 2014: 355) Aqui, Wolf volta à memória, seu tema constante, e justifica que a versão dos fatos como apresentada no livro publicado se relaciona diretamente com o modo como a memória se configura, a qual se relaciona, por sua vez, com o momento no qual se recorda: “Einfach, weil ich selbst mich verändert habe, und nicht mehr die Person von vor 10 oder 20 Jahren bin. Und das scheint mir ganz wichtig: Man muss einfach wissen, dass Erinnerungen keine feststehenden Größen sind.” (GANSEL 2014: 355) Uma vez que o indivíduo que recorda não é mais o mesmo que viveu os fatos, poder-se-ia falar em ficcionalização? A hipótese parece pouco plausível, especialmente se pensarmos como Wolf sempre tentou compreender a memória como algo mutável, rico em camadas que influenciam umas às outras, o que ela expressa na última citação ao exigir que não se considere a memória como uma medida fixa, assim também como aquele que se recorda não possui uma personalidade estática, mas modifica-se.

Outro ponto a ser notado é que ela alerta para o fato de que a memória de determinados fatos não é a mesma memória de 10 ou 20 anos, e não que os fatos relatados não correspondem ao que teria acontecido há 10 ou 20 anos. Em nenhum momento ela fala em uma transformação dos fatos, mas da memória desses fatos. Pensando na sua autenticidade subjetiva, não seria relevante pensar nos fatos isolados, sem sua percepção subjetiva a torná-los autênticos, logo, o que a interessa é a mudança nessa percepção, não a apresentação de uma versão fiel à realidade extra-literária.

2. *“Und selbst das, was im Text wirklich real Geschehenes zurück geht, das habe ich sehr vermittelt dargestellt oder auf andere Personen und Schauplätze verlegt.”*

Trata-se aqui de uma afirmação para a qual se deve analisar exemplos mais concretos no texto. Camuflar os nomes dos envolvidos e dos lugares sob siglas ou outros nomes, não parece ser um índice de ficcionalidade suficiente. Pensando na teoria dos pactos de Lejeune, um texto no qual o nome do autor e do personagem não coincidem ou o nome do personagem está ausente e no qual o pacto oferecido é incerto, trata-se de um caso indeterminado – nestas duas lacunas deixadas em branco por Lejeune trabalha a crítica com a hipótese da autoficção. Sobre a relação entre nomes e autobiografia, Wolf afirma em um ensaio sobre a autobiografia de Günter Grass *Beim Häuten der Zwiebel*, já citado na introdução desta tese, que uma das vantagens de se escrever um texto autobiográfico é não precisar criar a partir do nada: “weil alles bekannt, vertraut ist, nichts erfunden werden muß (oder darf) – vielleicht, daß, um des lieben Friedens willen, einige Namen verändert, einige Handlungsorte verschleiert werden.” (WOLF 2012: 42) Este é um procedimento que a própria Wolf realiza em seu *Kindheitsmuster*. Nas pastas a conter seus manuscritos para o texto, o leitor pode encontrar esboços com árvores genealógicas e listas de nomes que os parentes receberiam na versão final do texto (cf. AK: Pasta 598, sendo que dentro dessa pasta há um grupo de doze folhas a receber o título “Personen/Namen”¹³⁵), o que mesmo assim não impediu que alguns deles se reconhecessem no escrito e procurassem a autora indignados – cf. o caso apresentado na seção anterior da tia e seu amante judeu, contado à neta Jana em SIMON: 30s..

Em *Stadt der Engel* a autora parece ter ido, contudo, além da simples troca de nomes, ao introduzir alguns personagens ficcionais na narrativa, como Peter Gutman, Sally e a anja negra Angelina, sobre os quais será tratado detalhadamente mais a frente. A inserção de personagens inexistentes, ainda que sua função seja apenas atuar como uma espécie de

---

¹³⁵ O anexo 3 ao final deste texto exemplifica uma dessas listas de nomes coletados no processo de construção do romance, não apenas nomes, mas complexos temáticos a serem trabalhados no texto são aí listados.

consciência da narradora-protagonista, não tendo suas ações influência decisiva para reviravoltas na trama, pode ser considerado, contudo, um índice de ficcionalidade. Vale ressaltar mais uma vez que não é possível falar de “trama” no sentido tradicional para o texto, pois não se vê um *plot*, um enredo que se desenvolve, mas antes um encadeamento de associações, o entrelaçamento de diversos fios de pensamento da narradora em uma trama como a tecida por uma tecelã.

Outro ponto a merecer destaque na afirmação é o modo “sehr vermittelt”, muito intermediado, como ela apresenta os eventos reais, o que também é visto por ela na entrevista como índice de ficcionalidade. Naturalmente é preciso analisar em detalhes como a narrativa se estrutura, mas em princípio a intermediação do “eu” não seria sinônimo de ficcionalidade e seria antes um procedimento convencional do gênero autobiográfico, o qual não se propõe apresentar uma versão neutra dos fatos e sim uma versão intermediada por um “eu”, o qual filtra, seleciona, hierarquiza. Para usar o termo caro à autora, uma autenticidade intermediada pelo sujeito, ou uma autenticidade subjetiva, é esperada, e este parece ser o caso para *Stadt der Engel*. O que, no entanto, é feito também com o auxílio de figuras ficcionais.

3. *“Dies betrifft vor allem auch die Veränderung, die die Ich-Figur durchmacht, wenn man davon sprechen kann.”*

Aqui vem o ponto mais problemático da afirmação: as mudanças que a protagonista faz no texto seriam o que mais há de ficcional neste. Mas a própria Wolf parece dar-se conta do estranhamento que a frase provoca, ao emendar “wenn man davon sprechen kann”, pois a afirmação parece indicar uma autonomia da protagonista, a qual pode introduzir alterações no texto, ficcionalizá-lo, como se ela própria fosse a autora. Que os textos de Wolf apresentam em seu centro sempre um sujeito fragmentado em diversas personalidades, em diferentes tempos e pronomes, é de conhecimento do seu leitor. Mas seria isso suficiente para causar tal dissociação da própria personalidade, de modo a conferir a essas facetas de si autonomia? Não apenas autonomia, mas independência suficiente para introduzir alterações ao texto, responsáveis por sua ficcionalização.

A seguir, será analisado mais de perto exemplos extraídos do texto de Wolf, a fim de tentar verificar como as afirmações extraídas da entrevista citada da autora se justificam, ou seja, tentando detectar os elementos que poderiam ser considerados pela autora como ficcionais, no tocante aos três aspectos elencados acima.

3.2.4.1. Realidade intermediada

Na mesma entrevista dada a Gansel, a qual vem sendo comentada até aqui, Wolf afirma:

Wenn ich gezwungen wäre, eine Poetik zu formulieren, dann würde ich sagen, dass ich ein Gewebe, ein Netzwerk anstrebe. Man hat mir gesagt, das sei weiblich. Das kann es dann gerne sein. In dem neuen Text wird dabei das Gewebe sehr viel deutlicher als etwa bei “Kindheitsmuster”. In “Kindheitsmuster” sind es eher Schichten, die unter-, über- und nebeneinander liegen. Diesmal gibt es mitunter bereits in einem Absatz Übergänge, da ruft ein Wort eine Erinnerung hervor und schon entstehen neue Assoziationen. Im Realen geschieht so etwas in Bruchteilen von Sekunden, dafür dann eine literarische Form zu finden, das ist sehr schwierig. (GANSEL 2014: 354)

A própria autora coloca os dois livros pertencentes ao *corpus* deste trabalho lado a lado, como continuação de um mesmo projeto e guiados pelos mesmo parâmetros de construção: o modelo da trama, da teia na qual se entrelaçam diversos fios. Tal objetivo já fora anteriormente apresentado como parte de *Subjektive Authentizität*, a poética, ou modelo de prosa desenvolvido pela autora nos anos sessenta e setenta e perseguido por ela em seus textos desde então. Poética, ou concepção da prosa ideal, à qual ela mais uma vez alude na entrevista de 2010. Aqui, num olhar retrospectivo, cerca de quarenta anos após a publicação de *Nachdenken über Christa T.*, no qual apresenta pela primeira vez uma tentativa de alcançar essa nova prosa, a autora avalia seus dois expoentes no tocante a essa busca e conclui que em *Stadt der Engel* teria sido mais bem sucedida em sua busca pela prosa ideal. Essa prosa por ela almejada captaria da forma mais autêntica possível o que acontece em segundos e de forma simultânea no cérebro humano: a rememoração de um fato, a qual é concomitante a vários outros processos como construção de identidade, transformação de vivência em experiência, ligação de diversos fatos entre si, associações derivadas do episódio no momento em que ele é vivido ou rememorado.

Em *Stadt der Engel* teria a autora encontrado a melhor forma de ilustrar a subjetividade decorrente dos processos mentais do “eu” que está no centro do texto. Enquanto em *Kindheitsmuster*, como ela mesma afirma, a construção – ainda que a trama, o modelo da rede, seja já na época o modelo almejado – alcança apenas a configuração de camadas sobrepostas, enquanto em *Stadt der Engel* os fios da narrativa se entrelaçam mais solidamente, de modo que num mesmo parágrafo é possível encontrar diversos desses fios. A passagem de um fio narrativo para outro é desencadeada por diversas associações, as quais vão se entrelaçando de modo complexo, colocando na mesma página, ou por vezes no mesmo parágrafo, como ela salienta, o leitor diante de diversos desses fios.

Dois textos parecem servir de protótipo para a configuração da matéria deste romance em específico, para a forma de uma trama como encontrada em *Stadt der Engel*: o texto do dia 27.09.1992, como de praxe, o único dia do ano do seu diário a ser publicado, bem como a carta-resposta a Volker Braun, datada de 26.03.1993. Ambos escritos em Santa Monica, quando era bolsista do Getty Center, ambos publicados pela primeira vez no volume *Auf dem Weg nach Tabou*, de 1994, ambos textos factuais a trabalharem episódios da experiência vivida nos Estados Unidos. A seguir, será apresentada análise dos paralelos entre estes textos factuais e os romances.

3.2.4.1.2. Análise do diário de 27 de setembro de 1992

“Santa Monica, Sonntag, den 27.September 1992”, faz parte do já mencionado projeto no qual, seguindo a ideia lançada pelo jornal russo *Istwestija* no ano de 1960, autores do mundo inteiro deveriam escrever sobre seu dia 27 de setembro daquele ano. Wolf participou do projeto e não parou mais, levando-o até o ano de 2011, quando faleceu em dezembro. Há fortes indícios, não apenas no texto dos próprios romances, mas também em diversas entrevistas dadas pela autora, de que os diários tiveram um papel fundamental em toda sua criação literária, mas especialmente na escrita de *Stadt der Engel* fica sua importância patente: as anotações a servirem de auxílio à memória no momento da redação do romance constituem-se em um importante fio dentre os múltiplos entrelaçados na trama.

São diversas as passagens no texto a se referirem a cadernos e anotações utilizados para reconstruir o período, diversas declarações sobre como esquecera detalhes, dos quais só se dá conta ao reler seus diários e suas anotações: de modo muito concreto fala da pilha de papéis e anotações feitas durante a estadia no Getty Center e trazida para a Alemanha, pilha que tem diante de si ao redigir o texto (SdE: 277), ou de como busca em sua casa em Berlim a pasta referente ao ano 89/90 (SdE: 266), para assim conferir a confiabilidade de sua memória. Há ainda as anotações à máquina, que se destacam do resto do texto por aparecerem sempre em letras maiúsculas, as quais comentam a ação. “Ich habe jetzt die Mappe gefunden, auf der 1989/1990 steht und in der die Texte versammelt sind, die du in jenen zwei, drei Monaten geschrieben hattest” (SdE: 265): a descrição é muito semelhante a das pastas encontradas no arquivo da autora, na Akademie der Künste, em Berlim. Pastas, as quais receberam um número a identificá-las, mas muitas das quais ainda apresentam paralelamente a indicação do ano do qual provém o material arquivado. Infelizmente, como também já mencionado em outro ponto deste trabalho, o público não tem acesso pleno a este material, a alguns textos e

anotações até meados dos anos noventa sim, mas não aos diários da autora de época alguma, a não ser pelo dia 27 de setembro do período entre 1960 e 2011. Apesar de tratar-se apenas de um dia por ano, a análise destes escritos, nos quais a autora se propõe o mínimo de trabalho literário e o máximo de fidelidade a si e aos fatos, é necessária àqueles que querem se aprofundar na leitura de seus textos, pois estes diários, material autêntico e altamente subjetivo, corroboram muitas tendências estilísticas e temáticas apresentadas em sua obra.

No caso do dia 27 de setembro de 1992, o qual, como se defende aqui, é quase uma prévia do que se encontrará no livro publicado cerca de vinte anos depois do acontecimento dos fatos ali descritos, é fácil ao leitor identificar diversos dos fios que estão presentes na trama narrativa do romance. Um dos fios da narrativa em *Stadt der Engel*, como mencionado há pouco, são as anotações feitas em sua máquina de escrever, chamada por ela sempre de “Maschinchen”, e introduzidas no texto em letras maiúsculas. “Jedenfalls saß ich immer arbeitsam vor meinem Maschinchen [...]” (SdE: 30) é uma frase a aparecer por todo o texto, introduzindo esses protocolos e pensamentos anotados durante sua estada. No relato do diário ao qual se tem acesso, o termo “Maschinchen” (27.September 1992 WOLF 1994: 232), a máquina com a qual realiza tais protocolos, também aparece, junto com a explicação da necessidade de documentar sua estada, nos seguinte termos:

Ich muß mich dazu zwingen, die ersten Stunden des Tages zu beschreiben – Gewohnheiten, die erst beginnen, sich einzuschleifen, an die ich mich nicht erinnern werde, wenn ich sie nicht notiere, ich kann mich auch in kleinen Dingen auf mein Gedächtnis nicht verlassen und bin doch gerade süchtig nach den Einzelheiten des Alltags – eine Sucht, die mich immer unfähiger macht, etwas zu erfinden, was auch nur den Hauch von Spetakulärem hat [...]. (WOLF 1994: 234)

Em poucas páginas do que deveria ser apenas um dia de sua estada em Los Angeles, esses detalhes cotidianos se multiplicam: a luz e a dificuldade em descrevê-la é um tema frequente no diário (27.September 1992 WOLF 1994: 236 e 237) e no romance, no qual aparece diversas vezes deslumbrada pela luz (SdE: 15, 21, 26), classificada por vezes de “überirdisch” (SdE: 332), e da qual lamenta não conseguir guardá-la para sempre em sua memória, como gostaria (SdE: 368). Esse gosto pelos detalhes, pela exatidão de momentos cotidianos, é visível também em seus diários, como no seguinte exemplo extraído do dia 27 de setembro de 2005, no qual também parece fascinada pela luz do momento: “[...] das Licht fällt durch das noch dichte und grüne Blätterdach von der Seite auf sie, ich finde diesen Augenblick kostbar und will ihn mir merken” (Ein Tag 2013: 76)

A vontade consciente de lembrar-se, como fora apresentado em outro ponto, é uma constante no texto de *Stadt der Engel* e fórmulas como “ich will es mir merken” ou “ich will mich daran erinnern” perpassam todo o texto, o qual estrutura-se fortemente pela

configuração da memória treinada, pois é seu tema. A vivência de uma episódio aparece frequentemente na narrativa acompanhada do desejo de controlar essa memória, de decidir o que será lembrado ou aquilo que não quer esquecer – o que muitas vezes não é possível, pois a memória, mesmo podendo ser treinada, não é algo sobre a qual temos total controle. O que poderia ser visto como um elemento ficcional do texto, essa simultaneidade de viver e lembrar consciente, o que poderia aparentar uma simulação de consciência no momento presente de ter de anotar para o futuro, quando confrontado com os diários, os quais apresentam esse mesmo impulso, mostra-se antes como algo factual, típico da autora e faz parte do modo como ela compreende a literatura e seu papel: “In meinen Büchern ist das Sich-Erinnern manchmal strukturbildendes Element [...]. Das deutet an, daß ich Erinnerungsverlust – den einer Person und den eines Volkes – für gefährlich, für dekompensierend halte.” (WOLF Ursprünge des Erzählens, in DA2:472) No texto de *Stadt der Engel* isso é elevado a um grau extremo: a narradora parece querer se lembrar de tudo, lutando contra o esquecimento, um dos polos em torno do qual o texto se constrói e que culmina no episódio relativo ao seu arquivo de IM e o ter se esquecido da colaboração junto a Stasi.

Outros detalhes cotidianos a repetirem-se ao longo dos textos, constituindo-se em um dos muitos fios a comporem a trama, são ainda o fato de como, às vezes, perde-se frente ao aparelho de televisão assistindo à série *Star Trek* (p.232 no Diário e em SdE: 43, 51, 56, 117), ou como assiste intrigada ao culto evangélico televisionado todos os domingos de manhã (diário: 236, SdE: 117, 142). Também os telefonemas para Berlin e a confusão por causa do fuso-horário aparecem tanto no diário quanto no romance – lembrando que, enquanto no diário fala em G.s Stimme (27.September 1992 em WOLF 1994: 241), ou em “Gerds Stimme” (*Ein Tag im Jahr*, WOLF 2008: 537), mesmo texto publicado anos depois na compilação *Ein Tag im Jahr*, fala no romance na voz do outro lado do oceano ou em “die vertraute Stimme” (SdE: 12), a voz de Berlin que ela precisa ouvir nos momentos de crise (SdE: 19, 40, 139, 236, 269s., 308), omitindo o nome do marido.

A estrutura do diário, como os temas se encadeiam de forma associativa, é muito semelhante ao que se encontra no romance: o exemplo do dia 27 de setembro corresponde, temática e estruturalmente, ao universo do romance, como se fosse uma miniatura do livro publicado em 2010 – ou este a versão expandida do primeiro. Todos os temas abordados nesse relato de um dia reaparecem no romance: as eleições presidenciais de Bush contra Clinton (WOLF 1994: 246; SdE: 26, 142, 144s.), as diferenças étnicas na distribuição de trabalho na sociedade americana, com seus vigias negros e pessoal de limpeza constituído por

“alle schwarz oder braun” (WOLF 1994: 241; SdE: 28) ou como os americanos falam constantemente dos ataques neonazistas na ex-Alemanha Oriental, frequentes no período da reunificação e pelos quais ela, enquanto representante do país, tem de se posicionar (WOLF 1994: 234, SdE: 36, 102, 129).

Um *leitmotiv* presente por todo o romance e visível nesse breve relato de pouco mais de vinte e quatro horas refere-se às inúmeras descrições de refeições. Em cerca de vinte páginas fala-se em “Quaker’s oatmeal, ein auf dem Toaster geröstetes Mohnbrötchen mit den Marmelade” (WOLF 1994: 236), “Tortillas, gefüllt mit Käse und Chicken Bohnen” (WOLF 1994: 237), na sua bebida preferida durante a estada em Santa Monica, a Margarita (idem, 237), no café fraco dos americanos (338), no seu “Joghurt”, que come no Getty Center enquanto trabalha (241), como prepara para si mesma “einen Eierkuchen mit Champignons” (idem, 242), ou come com os amigos “Radieschen und Nüsse zu einem sehr guten trocknen italienischen Weißwein” (idem, 244s.) ou “Lachs und Reis und Pilze” (idem, 245). Enumerar todos os momentos em que refeições são cuidadosamente descritas, por vezes incluindo observações sobre seu preparo, ocuparia certamente algumas páginas deste trabalho. A seguir apenas alguns exemplos, encontrados ao se folhear rapidamente o texto, os quais mostram como as taças de vinho e margaritas tomadas com o personagem Peter Gutman são frequentes (SdE: 57, 88, 124, 138), além dos jantares e almoços com diversos personagens: “Muffins, [...] eine eigenartige Müsli-Mischung und der Orangensaft” (SdE: 15), “Waffel mit Akazienhonig” (SdE: 92), “Austern” e “trocken[er] kalifornisch[er] Weißwein” (SdE: 108), “die Fischfilets, mit Zitronenstückchen und Dill garniert” (SdE: 148), “Campari Soda” (SdE: 165), “Barbecue-Ente [...], der kalifornische Wein” (SdE: 174), “Melone und Schinken, mit einem guten Wein, und dann [...] ein schnelles chinesisches Gericht mit Gemüse und Hähnchenfleisch” (SdE: 191), “Man bekommt Rindsuppe mit Grießnockerln serviert, Tafelspitz mit Karotten und verschiedenen Saucen, und zum Nachtschisch natürlich Sachertorte mit Schlagobers und Erdbeeren” (SdE: 208), “Rotwein, Brot, Chicken und Käse” (SdE: 211), “chickensalad sandwich und [der] sparkling apple juice” (SdE: 275), “Tee [...] und die Frühlingsrollen”, “ich blieb bei der groß gebratenen Ente, die Reisschüsseln gingen herum, eine Flasche Bier für jeden [...]” (SdE: 299), “ein[en] Cocktail, der sich ‘Kamikaze’ nannte und aus Wodka, Triple Sec und Limonensaft bestand, [...] Sushi und Combination Dinner ” (SdE: 353), etc.

A lista poderia ser muito mais extensa e se levarmos em consideração os diários da autora – ainda que só o dia 27 de setembro de cada ano –, pode-se ver aí também diversas

descrições de refeições cozidas pelo marido Gerhard e a predileção do casal pela cozinha culmina no conto: “Herr Wolf erwartet Gäste und bereitet für sie ein Essen vor”, publicado na coletânea de contos *Mit anderem Blick*, de 2005. Ao longo de doze páginas o casal discute o que servir aos seus convidados, incluindo os prós e contras de cada prato.

Mas não se trata só de bebidas e comidas: o prazer de preparar uma refeição e servi-la a amigos está entre os pequenos e muitos detalhes cotidianos almejados pela autora em sua busca de referencialidade. A descrição deste dia relatado em seu diário, no qual leva a máquina de escrever ao conserto (WOLF 1994: 242), relata suas leituras (idem, 234), erra a entrada do elevador (idem, 241), almoça com um amigo (idem, 237), assiste televisão (idem, 232, 236), é feita passando de um detalhe banal do seu cotidiano a outro ainda mais banal, os quais vão se acumulando em poucas páginas, fazendo com que o leitor passe de um tema a outro de forma imperceptível, sujeito às associações mentais da autora, a qual faz tudo isso ao mesmo tempo em que compara pormenores dessa estadia nos Estados Unidos a aspectos da vida na ex-RDA – da vida política e da vida cotidiana comum. Do mesmo modo, também em *Stadt der Engel* a comparação ultrapassa o nível de crítica política e penetra fundo no cotidiano mais banal, com seus passeios e compras de blusas baratas de seda, sua crítica ao chuveiro fixo na parede, à cama muito macia, além dos inúmeros episódios familiares a qualquer um que tenha feito um curso ou passado uma temporada como bolsista no exterior: as saídas para comer e beber com o novo grupo, o provar comidas e gostos desconhecidos, as excursões organizadas por um determinado instituto, os colegas de várias partes do mundo que vem e vão.

Ao leitor, não apenas ao menos atento, fica por vezes a impressão de que a narradora realmente vai contando de forma desorganizada, conforme lhe vem à mente, diversos episódios pessoais, enumerados como em um diário, ou seja, sem uma construção literária, sem valer-se de uma estrutura maior a ordenar as partes e conferir-lhes um sentido. De forma semelhante, não há normalmente em uma página de diário um sentido a ordenar o todo, um propósito maior a estruturar uma página de diário qualquer, pois se limita às contingências externas, ao que aconteceu no dia relatado – e sabemos que nem todos os dias de uma vida são importantes o suficiente para serem relatados. Mas este apenas parece ser o caso aqui. O modo como Wolf ordena os episódios segue sim uma lógica e um tipo de construção literária, como se tentará mostrar, eles estão de fato sujeitos a uma intenção maior que a de documentar aleatoriamente tudo o que vivenciou em Santa Monica.

O uso de sonhos, que se configura em um fio importante de *Stadt der Engel*, e já era determinante para a estrutura de *Kindheitsmuster*, também aparece no diário. Aliás, o mesmo sonho é descrito em ambos os textos: no romance, após visitar as casas dos emigrantes alemães, ela sonha com o tema, “träumte ich einmal wieder von Emigration” (SdE: 158), enquanto no diário “Ein langer Emigrationstraum” (WOLF 1994: 233) encadeia-se após outro sonho, originado devido ao episódio de Star Trek assistido antes de ir para cama. O ponto de partida, o contexto no qual sonha, difere no diário e no romance, mas o conteúdo dos sonhos é o mesmo, narrado quase que exatamente nas mesmas palavras, com a diferença de que o “wir”, os protagonistas não-nomeados do sonho no romance, recebe no diário um adendo: “wir, G. und ich” (WOLF 1994: 233) e “wir, Gerd und ich”, na versão publicada em 2003 (*Ein Tag im Jahr*, 2008: 528):

Wir, G. und ich, saßen im Auto. Es war klar, das “neue Geld” würde kommen, dann hätten wir zu emigrieren. Ein merkwürdiger Mann mit breiter, pelzüberwachsender Nase, den wir fragten, bestätigte gleichmütig, daß wir zu gehen hätten. Ob viele “gehen” würden. Nein, hieß es, die meisten wollten ja das “neue Geld”. Ich wurde mir, im Traum, unserer Außenseiterrolle sehr bewußt. Der Mann, der, unseren Akten zufolge, über viele Jahre hin als Informeller Mitarbeiter auf uns angesetzt war, spielte in meinem Traum eine große Rolle als Helfer bei unserem “Umzug”, wir saßen am Ende eng zusammengedrängt mit ihm im Auto. Es hieß, wir könnten noch mehr Sachen mitnehmen, zwei uns gut bekannte Frauen halfen uns, das Auto immer voller zu packen, sie sprachen nicht dabei, hatten traurige Gesichter. Ich dachte, ich müßte noch die Töchter anrufen, mich verabschieden, aber sie wußten ja Bescheid und würden hierbleiben. (27.September 1993, WOLF 1994: 233)

O sonho foi citado segundo o diário, mas como dito, ele é praticamente o mesmo, com as mesmas palavras e configuração, a aparecer no romance. Os acréscimos no texto ficcional são poucos: o carro recebe um adjetivo “in einem verrotteten Auto”, assim como o homem, o IM, é descrito mais detalhadamente, e além do nariz peludo, é dito ser “ein Mann mit breitem Gesicht” (SdE: 158). Enquanto no texto factual ela e o marido partilham da condição de marginalizados, fala em “unserer Außenseiterrolle”, a narradora protagonista do romance coloca-se exclusivamente no papel de excluída, de alguém marginalizada: “Ich war mir im Traum meiner Stelle als Außenseiterin sehr wohl bewußt”. E, por fim, é ressaltado mais explicitamente na ficção que ela não queria deixar o país: “Das wir ‘gehen’ müßten, tat mir weh” (SdE: 159).

Embora date de 1993, ou seja, após a reunificação, o sonho ilustra, aparentemente nos dois casos, um dos conflitos que acometiam o casal na época da RDA, ou seja, ficar ou deixar o país, como muitos fizeram. Esse conflito do passado pré *Wende* torna-se novamente atual no contexto do confronto público com o passado vivido na RDA após a queda do muro, e se reatualiza no contexto de 1993 da adaptação da ex-RDA à RFA e a unificação monetária

enquanto símbolo da nova ordem, com a qual a protagonista não compactua de todo. A dor sentida com a nova moeda e a partida, símbolos da nova situação política e social, mostra a dificuldade de adaptação. O fato de no romance apenas a narradora-protagonista ser a *outsider*, acrescenta mais algumas camadas de significado em relação à versão original, ilustrando, assim, um conflito muito pessoal: o de como ela amava o país, o único no qual e sobre o qual ela podia escrever, o país no qual acreditava e que não queria deixar, mas melhorar. Isso fica mais claro em outro momento, quando confessa com vergonha ao personagem Peter Gutman o fato de ela não ver a queda do muro, o fim da RDA com o mesmo entusiasmo das outras pessoas (SdE: 74). Enquanto todos comemoravam o fim da RDA, ela lamentava internamente, pois ainda tinha esperança de tratar-se, apesar da necessidade de mudanças, do caminho correto e se ofendia com as perguntas sobre a ditadura na RDA. Neste sentido, pode-se compreender o motivo de eles não quererem ficar no país, ao contrário das filhas, com a chegada do novo regime, do “dinheiro novo”: o medo do novo, da mudança é perceptível.

A conclusão após a apresentação do sonho difere nos dois textos: no romance, a narradora-protagonista ao acordar, lembra de como ela e o marido pensavam em deixar a RDA na época, sem saber para onde ir, pensaram mesmo em fugir para Strassburgo. Era inverno de 1976 e a situação, após a expatriação de Wolf Biermann, estava bastante tensa (SdE: 159). Ela não sabia se seria possível continuar escrevendo no país, no qual a censura e as restrições operadas pela ditadura do SED se agravavam, mas ao mesmo tempo não sabia se poderia continuar escrevendo em outro país, pois os conflitos a lhe interessar brotavam das condições existentes na RDA. Além disso, ela queria acreditar no socialismo como o caminho certo, queria lutar para que a RDA se tornasse o país que ela queria. Já no diário, ao acordar, lembra de outra cena de fuga: 1945, também uma época de transição com o fim da ditadura nazista, momento no qual ela, em sua ignorância juvenil, preferia ter ficado e apoiado o regime, ao invés de ter fugido. Em ambos os casos, deixar o país, o estado de coisas habitual, não fora algo fácil, e sim dolorido, como enfatiza no texto de *Stadt der Engel* (SdE: 159).

Um episódio a aparecer em *Stadt der Engel* e em *Kindheitsmuster*, o qual aponta para outro paralelo entre as duas obras e a diferença entre as fugas apresentadas nelas é o do desaparecimento de um diário da narradora. No texto de 1976, a criança Nelly já mantinha um diário, no qual jurava fidelidade ao *Führer* e que fora queimado pela mãe Charlotte ao fim da guerra, quando os russos chegaram à cidade. A mãe temia pela segurança da família, caso os escritos da criança fossem encontrados. Em *Stadt der Engel*, o diário da adulta, em uma

viagem de 1977, também precisa ser escondido, mas dessa vez não é uma fase de transição entre dois governos: trata-se da censura no governo da RDA e os diários são novamente perigosos, não pelas juras de fidelidade, mas justamente pela oposição a esse governo. O diário era um documento de sua resistência, e para evitar complicações, caso houvesse uma revista no aeroporto de Leipzig, preferiu despachá-lo com o restante da bagagem, a qual foi extraviada. Tudo fora ressarcido pelo seguro, menos, para seu pesar, o diário: “aber alle verlorenen Gegenstände wurde dir anstandlos von der Reiseversicherung ersetzt, Waschzeug und Schlafanzug und Schuhe, nicht aber jenes Tagebuch, das es gar nicht geben durfte” (SdE: 161) Não é difícil admitir a suposta “culpa” da criança Nelly, aliás, esse é um dos objetivos de *Kindheitsmuster*, ao passo que *Stadt der Engel* procura o contrário, reforçar a inocência, e os diários perdidos nos dois casos são peças utilizadas de modo simbólico. A alteração do desfecho do sonho, recusando manter a conclusão do diário publicado, ou seja, a lembrança da fuga de 1945, para introduzir no romance, o tema da impossibilidade de fuga da RDA nos anos setenta, também reforçam a ideia por trás de *Stadt der Engel*: uma defesa de si e a apresentação da relação ambígua com seu país extinto, o qual fora por ela amado, ao mesmo tempo em que a ele se opunha.

Os sonhos, como já dito, são um fio importante da trama de *Stadt der Engel*, mas nem todos têm um simbolismo tão claro quanto o que foi aqui apresentado, alguns sendo bastante herméticos. Ao leitor fica a questão de se eles seriam parte do elemento ficcional da obra da autora. Num primeiro momento, sem ter acesso aos diários de Wolf, nos quais ela anota inclusive seus sonhos, o leitor poderia supor que sim, ela criaria tais sonhos de acordo com a situação e a mensagem almejada, utilizando-os como recurso ficcional e retórico para reforçar uma tese. Após ver como nessa amostra do diário de Wolf o sonho é um elemento factual, reproduzido no texto se não como ele realmente foi, então como ele se cristalizou na memória daquele que o sonhou, tal certeza se desfaz.

Numa passagem de *Stadt der Engel*, dentre as tantas a tratarem das anotações feitas com o intuito de dar respaldo à memória visando à futura escrita do romance, está também a anotação de sonhos: “ich träumte einen Traum, der durch die Sperrzone der Schlaftabletten drang, das weiß ich genau, weil ich ihn zu Papier gebracht habe – ich würde mich hüten, einen so aufdringlichen, leicht durchschaubaren Traum zu erfinden.” (SdE: 269) Se anotara todos os sonhos enumerados ao longo do texto, não é possível afirmar, mas pode-se sim supor que os sonhos que estruturam a trama podem ter sim respaldo factual, podem ser sonhos reais a refletirem de modo autêntico um estado subjetivo da autora, a qual os anota e inclui na

trama para ser fiel ao que deseja representar, talvez convidando o leitor a tentar, junto com ela, interpretar tais sonhos – já que para alguns diz não ter coragem suficiente para interpretá-los: “und wagte mich an die Deutung dieses Traums nicht heran” (SdE: 175) – e assim compreender melhor o que vem sendo apresentado. Vale lembrar ainda que uma leitura dos diários da autora mostra que anotar sonhos, ou lamentar ter esquecido de anotar um sonho, logo, tendo perdido a sensação a ele ligada, é uma constante.

A função psicanalítica da escrita e dos sonhos é almejada pela autora em seus textos, a qual tenta sempre ver as camadas de significados reprimidos por trás das imagens sonhadas, usando o ato de escrever como um dos meios para chegar a conteúdos ocultos, reprimidos, sublimados: “NUN JA IST SCHREIBEN EIN SICH-HERANARBEITEN AN JENE GRENZLINIE, DIE DAS INNERSTE GEHEIMNIS UM SICH ZIEHT [...]” (SdE: 271).

3.2.4.1.3. “Rückäußerung – Auf den Brief eines Freundes” – resposta a Volker Braun

Sobre a carta-resposta a Volker Braun fora tratado de forma breve anteriormente, pelo fato de nela a autora incluir uma citação de *Erklär mir Liebe*, poema de Bachmann, autora a acompanhá-la durante quase toda sua carreira literária, sendo que tanto a autora austríaca quanto o poema em questão são mobilizados por Wolf quando ela busca autenticidade para seus textos. Aqui esta carta será analisada por outro viés, ou seja, como um texto factual a oferecer tanto um modelo estrutural a *Stadt der Engel*, quanto adiantar temas que reaparecem no romance.

O texto de Wolf fora publicado pela primeira vez em 1994, mas escrito em 26 de março de 1993, em resposta à carta de Volker e Anne Braun enviada um mês antes, em 25 de fevereiro. A carta original do casal Braun é bastante curta, consiste em apenas um parágrafo no qual eles tentam mostrar solidariedade à autora por ocasião do episódio relativo ao tornar público os arquivos nos quais continham os relatórios por ela escritos e sua participação como IM junto à Stasi (*Täter-Akte*). Nessa carta, o casal procura mostrar como ela fora corajosa ao confrontar o passado, tanto de vítima quanto de “culpada” (*Rückäußerung*, in WOLF 1994: 264-265). A resposta de Wolf é um longo texto, um entrelaçado de diversos fios: trechos do texto original do casal Braun são intercalados por comentários, por passagens em letra maiúscula, semelhantes aos protocolos escritos que comentam a ação em *Stadt der Engel*. Há ainda trechos de poemas, a configuração atípica das linhas soltas e parágrafos lembra a configuração especial de *Stadt der Engel*, em cujas páginas a diagramação ressalta alguns dos diferentes fios da trama – recursos visuais resultantes de uma diagramação especial podem ser

vistos quando introduz não apenas as anotações em letra maiúscula provenientes de sua máquina de escrever, mas também quando cita as cartas de L. à amiga Emma, os trechos de diários de Thomas Mann, poemas de Brecht e de diversos outros escritores, além de pensamentos seus, introduzidos por uma diagramação e fontes especiais, de forma a funcionarem quase como subtítulos dentro do romance, por vezes um espaçamento maior separa um trecho do texto do seguinte.

A carta-resposta aos Brauns aparece no texto do romance, de modo direto, da seguinte forma: “Am nächsten Tag begann ich den noblen Brief eines Freundes zu beantworten (*wir wußten doch immer, daß es das eigene widersprüchliche Leben ist, aus dem das ANDERE wird*), dazu brauchte ich eine Woche und viele Bogen Papier und einige schlafarme Nächte.” (SdE: 259) O trecho corresponde em seu conteúdo ao início da carta de Braun, mas na forma – uso de itálico e maiúsculas –, corresponde antes ao primeiro parágrafo do texto da própria Wolf “Rückäußerung – Auf den Brief eines Freundes” (*Rückäußerung*, in WOLF 1994: 266).

Novamente trata-se de um escrito a apresentar diversos episódios que reaparecem no texto considerado por ela ficcional, episódios que são retomados mantendo as mesmas nuances, como quando comenta chorar ou ter de se controlar para não fazê-lo, ao dar esmolas nos Estados Unidos: “Von dem [Geld] ich in kleinen Mengen an die homeless people weitergebe God bless you sagt der Mann der neben dem Kino hockt und blickt mich an Ich laufe weinend ins Hotel” (*Rückäußerung* in WOLF 1994: 277), e na ficção: “Ich würde es lernen müssen, die Tränen zu unterdrücken, wenn einer von ihnen, nachdem ich ihm einen Dollar gegeben hatte, mit demütiger Stimme in seinem leidenden Singsang Have a nice day hinter mir hersagte oder in schlimmeren Fall God bless you [...]” (SdE: 49).

Por vezes não apenas o tom é semelhante, mas também o vocabulário, como quando comenta na carta o caso de ter vindo a público sua colaboração junto a Stasi: “Das hätte mir nicht passieren dürfen” (*Rückäußerung* in WOLF 1994: 271), e no texto dito ficcional: “MIR IST PASSIERT, WAS MIR NICHT HÄTTE PASSIEREN DÜRFEN” (SdE: 261).

Ou usa ainda o que antes era uma fala sua, da voz que afirma na carta em um monólogo interior inquiridor “Aber du hast doch niemanden geschadet/Doch/Mir selbst” (*Rückäußerung* in WOLF: 274), como se fosse a fala de outro personagem. A auto-indagação acerca de quem ela teria prejudicado com seus breves e escassos relatórios enquanto IM, aparece na forma de diálogo com Peter Gutman em *Stadt der Engel*: “Du hast doch niemandem geschadet! / Doch, sagte ich trotzig. Mir selbst.” (SdE: 307) Gutman, personagem

a ter no texto uma função de consciência da protagonista, é de fato o mais adequado para representar uma posição da própria Wolf, para incorporar seu próprio discurso no romance.

No texto da carta há diversos trechos que poderiam dar continuidade a tal comparação e atestar, por um lado, a factualidade do texto, por outro sua ficcionalidade – como no caso de atribuir sua própria voz a um personagem ficcional carregado de simbolismo. Aqui vale ainda apresentar apenas mais um exemplo, quando afirma na carta esteticamente trabalhada, sem dúvida merecedora do status de texto literário, o que, deve-se ressaltar, não exclui sua factualidade: “Manchmal wie heute Nacht/ werd ich vom Herzrasen wach/ und höre eine Stimme/Aber da warst DU ein anderer Mensch/ Und höre zugleich die Gegenstimme/ Faule Ausrede” (*Rückäußerung* in WOLF 1994: 277). Em *Stadt der Engel* a frase “Aber da warst Du ein anderer Mensch” reaparece ao longo do texto, mas nunca dita por ela mesma, antes saindo da boca de diversos personagens. Ela vai separar essas duas vozes que aparecem em sua mente, ou seja, a de advogada de defesa e a de promotora, a de que era na época outra pessoa e a de que isso seria uma “desculpa esfarrapada”, e ao dissociar essas duas tendências internas, vai incorporar a primeira aos personagens da trama, os quais servirão de advogado de defesa, enquanto ela própria representará sua acusadora e irá sempre lutar contra essa “desculpa”, procurando ir fundo na sua busca pela memória, não tentando justificar seu comportamento, deixando a tarefa para os outros personagens. Isso poderia ser visto como um elemento de ficcionalização no texto, um recurso retórico a conquistar o leitor, pois vir a público e admitir ter esquecido tudo, mesmo que isso corresponda à verdade, não é algo que será facilmente aceito pelo público. Apresentar uma autodefesa poderia aparentar prepotência e não seria visto com simpatia, além de não corresponder à imagem de Wolf enquanto instância moral, íntegra, alguém que não poupa a si mesma.

Assumir a culpa e a perplexidade seria então a alternativa mais favorável para conservar sua imagem, mas certamente não a melhor para sua saúde mental, para a autora em sua vida privada e diante de sua família, de modo que a defesa é necessária, ainda que feita por terceiros. E esses terceiros serão intelectuais vindos do mundo inteiro, os bolsistas, pesquisadores atuantes em diversas áreas do conhecimento com os quais tem contado no Getty Center em Los Angeles. A começar pela própria funcionária que lera os arquivos antes dela, pois era sua obrigação, e ao ver sua reação emenda: “Dies alles sei ja mehr als dreißig Jahre her, geschehen sei fast nichts, und danach kämen meterweise Opferakten, da müsse doch jeder einsehen, wie unerheblich dieser alte Vorgang sei [...]” (SdE: 186). Enquanto a funcionária ameniza o episódio, ela, a narradora-protagonista, parece não dar atenção a tal

comentário e prefere se comparar a um personagem dos romances de Kafka, nos quais “kein Unschuldiger vorkommt. Wie im wirklichen Leben” (SdE: 187). A narradora-protagonista pergunta à personagem Malinka, e precisava desde então perguntar a todos a sua volta, se ela já havia esquecido fatos importantes de sua vida, obtendo como resposta: “O ja, sagte sie, andauernd werde ich darauf gestoßen, wenn ich nach Hause fahre und meine Familie besuche. [...]”, ela se esquece de lembranças que para ela seriam difíceis de suportar – “eine Last, die ich abwerfen mußte” (SdE: 196).

Em outra ocasião conta à amiga Sally o que houve e ela reage com a exclamação: “O my godness. But then you were another person!” (SdE: 202). Telefona também a um amigo em Zurique, psicólogo, logo, autoridade no assunto, e pergunta: “Sie als Psychologe müssen es wissen: Kann man das vergessen? Daß sie mir einen Decknamen gegeben haben? Daß ich einen Bericht geschrieben habe?”, ao que ele não confere muita importância, e sem espanto retruca: “Man kann alles vergessen. Man muß sogar. Kennen Sie nicht den Satz von Freud: Ohne Vergessen könnten wir nicht leben? – Verdrängen! Sagte ich. Und er: Nicht unbedingt. Man vergißt auch, was man nicht so wichtig findet.” E reforça que ela era na época, há trinta anos, outra pessoa: “Ach du lieber Himmel. Und woher wollen Sie heute wissen, was Ihnen damals wichtig war?” (SdE: 205) As conversas por telefone com o psicanalista de Zurique são mencionadas no livro da neta Jana Simon, no qual a autora revela tratar-se de Paul Parin, amigo do casal Wolf. O teor da conversa na gravação com a neta é o mesmo apresentado romance (cf. SIMON 2013: 154s.).

Gutman, seu conselheiro de todas as horas, vê a situação como não importante, ela estaria entrando, sem motivo, em uma psicose: “Der Anlaß dafür sei, objektiv betrachtet, gering.” (SdE: 238) Stewart, o único bolsista negro do Getty Center, o qual, embora por outros motivos, assim como ela assume um papel de *outsider*, destoando do grupo e seguindo seu próprio caminho, lhe diz: “Er wollte nicht so tun, als wisse er nicht, worum es gehe. Schließlich lese auch er Zeitungen und schnappe im CENTER Gespräche und Gerüchte auf, die um mich einen Bogen machten.” Segundo ele, ela não podia se comportar mais assim: “Als hätte ich Grund, ein schlechtes Gewissen zu haben. Das mache ihn wütend.” (SdE: 257)

Também conversa por telefone com Shenja, a tradutora de suas obras para o russo, a qual pergunta sobre esquecimento: “Sie verstand die Frage sofort. Nichts leichter als das, sagte sie. Wenn ich nicht das meiste in meinem Leben vergessen hätte, würde ich nicht mehr leben”. (SdE: 291) e retoma o tema de que, em outro momento temporal, no passado, se é um outro sobre o qual é difícil tratar: “Shenja, wie oft im Leben wird man ein anderer?” (SdE:

292) Até mesmo a personagem Sanna, que em na sua caracterização com cabelos cacheados e extremamente feminina, na qual tudo parece marrom, remetendo a uma espécie de deusa-mãe ligada à terra, é usada para fortalecer a ideia da injustiça contra a narradora. Essa personagem à qual acabara de ser apresentada, pergunta imediatamente, na primeira conversa entre as duas e na qual o tema é a função do bode expiatório nas diferentes culturas: “Glaubst du eigentlich, daß sie so mit dir umgesprungen sind, weil du eine Frau bist?” (SdE: 328)

A narradora-protagonista assume na ficção, como já dito, o papel de acusadora, a crítica a taxar todas as tentativas de compreensão do episódio como “faule Ausrede”: “Beim Erwachen dieses intensive Gefühl: Mir drohte Gefahr von mir.” (SdE: 269), como tem de constatar, perguntando-se constantemente como pudera esquecer. O texto não revelará nada de novo ao leitor que procure aí alguma resposta. A personagem de *Stadt der Engel* não revela sobre o episódio nenhum detalhe que a autora Christa Wolf já não tenha revelado, não há mesmo qualquer confissão de uma “culpa”, apenas perplexidade: não sabia que os encontros tratavam-se de encontros como IM, achava que todos fossem abordados em algum momento por agentes da Stasi, nunca soube que haviam lhe dado um codinome, ficou chocada tanto pelo fato de ter feito algo – embora a gravidade do ato seja sempre minimizada por todos ao seu redor – e principalmente por ter se esquecido: “Es ist keine leere Redesart, daß die Haare zu Bergen stehen, das gibt es wirklich” (SdE: 186). Afirma no romance, e na carta a Braun: “als mir/das gibt es/ die Haare zu Bergen standen” (*Rückäußerung* in WOLF 1994: 269).

Mas se nada revela de objetivo sobre o assunto, faz muito sobre a parte subjetiva: dados concretos não serão encontrados no romance, mas sim um retrato muito pessoal e detalhado de uma fase de crise, quando fora usada como bode expiatório e o sofrimento decorrente, de como teve depressão, crises, caiu em desespero e durante essa fase recorreu a todo tipo de ajuda: vários fios da narração contemplam a busca desesperada por ajuda, seja por meio da monja budista Perma, do acupunturista Doutor Kim, da anja negra, da ida ao culto evangélico. É mostrado como seu corpo padece enquanto reflexo da crise, como se inicia uma guerra contra uma mulher a envelhecer, sozinha em outro continente. Mas apenas a narradora-protagonista é mostrada de forma mais concreta e detalhada como sua pior acusadora e inimiga. Os inimigos “reais”, os homens da Stasi, os agentes do partido que a censuraram e espionaram, a mídia em geral, mas especialmente a da Alemanha, a qual a condena e acusa injustamente e sem piedade, todos esses opositores não ganham contornos claros, nomes, rostos: são sempre uma massa disforme, um “eles” : “ich will nicht dasselbe wie die” (SdE: 157), ou “Weil ich sie noch nicht als ‘die’ gesehen habe [...]” (SdE: 257), e na

carta aos Brauns esse tom já era presente: “WIR UND NICHT SIE” (*Rückäußerung* in WOLF 1994: 269) ou ainda: “Ich habe sie noch nicht als DIE ANDEREN gesehen” (*Rückäußerung* in WOLF 1994: 274), como explica a traição sofrida pelo regime no qual acreditava.

Há ainda outros três textos publicados antes do romance *Stadt der Engel* que poderiam ser vistos como preparatórios para o livro, mas eles não interessam aqui por se tratarem claramente de textos que não se apresentam como factuais, que é o caso dos dois anteriores. Trata-se de “Begegnungen Third Street”, de 1995, “Fototermin L.A.”, de 2004, e “Wüstenfahrt” de 1999, os três publicados na coletânea de contos *Mit anderem Blick*. Enquanto o texto mais antigo, de 1995, é quase uma primeira versão para o romance, os dois últimos não foram aproveitados na redação de *Stadt der Engel* – a não ser pelos nomes de alguns personagens que permanecem inalterados em ambos os textos. “Begegnungen Third Street” apresenta uma estrutura e diálogos muito semelhantes aos de *Stadt der Engel*, repetidos na versão final quase literalmente (as convenções americanas ao cumprimentar-se, os encontros com o médico chinês doutor Kim, os mendigos na rua e o God bless you, os três guaxinins a dar ao Ms. Victoria um ar sobrenatural, trechos dos diários de Mann, diferenças entre inglês e alemão). As páginas 70 e 71, por exemplo, quando comenta as eleições de Clinton, coincidem em 100% com as 210 e 211 do romance, e o mesmo vale para quase todo o texto. Os nomes dados aos personagens também se mantêm inalterados: Bob Rice, especialista no arquiteto Neutra aparece no texto de 1995, assim como Valentina, a italiana e sua cena de despedida, na qual a narradora-protagonista admite por muito tempo ter sentido vergonha de ser alemã (Begegnungen: 60). Apenas a personagem Sally tem seu nome alterado e se chama na versão de 1995 Tony, mas as características são as mesmas.

Quanto à estruturação, os textos em maiúscula, os pensamentos escritos em sua “Maschinchen” aparecem em itálico (Begegnungen, 53 e 59) e é excluído da versão final o uso da segunda pessoa do singular para si em episódios nos quais não se confronta consigo mesma na época da RDA. Por exemplo, em uma cena de “Begegnungen Third Street”, há um monólogo interior em que comenta consigo mesma, quando está observando pessoas em um restaurante italiano: “und am Heiligen Abend saßen wir im Café Lago und aßen Fisch, weißt du das noch, und neben uns an einem kleinen Tischchen wie dem unseren saß eine Frau” (77) e ainda “weißst du noch, – ich wollte mir alles merken” (idem). Na versão final o “du” restringe-se aos diálogos consigo mesma na RDA, a época problemática no romance, enquanto o resto do tempo pode tratar-se na primeira pessoa do singular, ou seja, sem um distanciamento e estranhamento – a problematização referente à vida na RDA assemelha-se

àquela presente no caso de *Kindheitsmuster* em relação ao período nacional-socialista, embora neste caso o uso da terceira pessoa do singular aponta para um grau ainda maior de problematização.

Os textos factuais apresentados mais detalhadamente nesta parte da pesquisa, a carta ao casal Braun e o texto do diário, comprovam a factualidade de diversos episódios em *Stadt der Engel* e mais que isso, mostram como o tratamento literário dado a eles pouco diverge do usado para a versão factual, ou seja, a autora utiliza-se de pouquíssimas estratégias de tratamento literário diferenciado ou de uma possível ficcionalização ao transportar tais vivências para um texto que recebe a classificação de romance – como seria, por exemplo, o acréscimo de detalhes, de descrições, diálogos detalhados ou o ousar explicações fora do seu alcance. Essa comparação entre fato e ficção poderia ser feita de forma muito extensa, pois a autora volta a diversos temas e episódios de *Stadt der Engel* em seus ensaios e entrevistas, o que mostra como até detalhes a parecerem num primeiro momento sem grande importância, ou sem um papel decisivo caso sejam ficcionais ou factuais, ou para os quais seria ao leitor aparentemente impossível decidir sobre sua factualidade – como no caso dos sonhos transcritos – são de fato episódios vividos pela autora.¹³⁶

---

¹³⁶ Ainda mais um exemplo para os detalhes factuais abundantes no texto é visto em “Abschied von Phantomen – Zur Sache: Deutschland”, uma palestra feita em 27.02.1994 na ópera de Dresden, na qual Wolf narra mais uma vez sobre sua estadia em Santa Monica como bolsista e como lá “war bei einer Gruppe jüdischer Amerikaner eingeladen, die sich selbst Angehörige der ‘second generation’ nannten, die Zweite Generation nach den Überlebenden des Holocaust, ihren Eltern.” (*Abschied* in WOLF 1994: 325) – lembrando que alguns dos encontros com esse grupo são narrados no romance. Conta ainda os detalhes desse encontro, os quais coincidem nos dois textos: como é introduzida no grupo de pessoas que nunca estiveram e nunca quiseram estar na Alemanha enquanto uma representante desse país, provavelmente a primeira alemã com quem tinham contato, uma “voice out of wilderness”, a tentar não justificar, mas relativizar a situação, explicar o contexto no qual os ataques a imigrantes estavam acontecendo no país após a reunificação. “Sehr schnell musste ich akzeptieren, daß ich für diese Menschen nicht ost-, nicht westdeutsch war, sondern eben ‘deutsch’”. (*Abschied* in WOLF 1994: 325) Fala das visitas à casa de Thomas Mann e como o autor fora importante para ela no período (*Abschied* in WOLF 1994: 330), como ocupava-se na época com os livros dos imigrantes alemães em Los Angeles e de textos encontrados em um sebo local, “Antiquariat von Mister Kline” (SdE: 345). Neste sebo, mencionado nos dois textos, encontrou um exemplar do livro “Mein ist die Rache” de Friedrich Torber. Sobre seu exemplar, no qual havia notas à lápis do antigo proprietário, diz que na última página do livro lia-se a frase acrescentada pelo dono anterior do volume: “America ist voll Juden die Deutschland lieben und Sehnsucht haben.” (SdE: 346 e em *Abschied* in WOLF 1994: 338). Outro exemplo de coincidência de um episódio, e mais, do vocabulário usado para narrá-lo, nas obras factuais e ditas ficcionais da autora é o referente ao amigo Thomas Nicolau, o qual fora IM junto a Stasi e espionara por anos o casal Wolf, escrevendo longos relatórios sobre os dois e suas filhas, sem que a família Wolf desconfiasse de algo, pois eram, segundo Gerhard “so eng befreundet” (SIMON: 63). A autora revela à neta: “Am ersten Nachmittag bei der Akteneinsicht in der Gauck-Behörde sagte die Mitarbeiterin zu mir ‘Morgen kommen die nächsten Akten, Das wird Sie treffen, da werden Sie einige Enttäuschungen erleben’. Sie kannte alles, sie musste alles vorher lesen und die Namen schwärzen” (SIMON: 64). No romance, a cena é descrita de forma muito semelhante: “Meine Betreuerin, sagte ich zu Francesco, die ja meine Akte kannte, hat mich übrigens zweimal morgens gewarnt: Ich würde an diesem Tag wohl eine böse Überraschung erleben.” (SdE: 180-181) A surpresa desagradável vem logo em seguida: “Ausführliche Berichte eines Freundes über euer Leben und Treiben” (SdE: 181), seguida da perplexidade diante do fato de ele nunca ter sinalizado nada, já que eram bons amigos. Esses são apenas alguns exemplos de coincidência de episódio e vocabulário usado para narrar tais episódios, encontrados ao longo da obra da autora.

3.2.4.1.4. Duas versões de uma anedota da ex-RDA

Os exemplos de episódios a aparecerem na trama e em algum escrito factual da autora são inúmeros, por isso apenas um será analisado aqui em detalhes, pois fora tratado de forma mais longa e detalhada tanto no texto factual, uma conversa com a neta, quanto no ficcional: trata-se do episódio, ou melhor, da anedota da distribuição de panfletos durante uma campanha política em favor do partido comunista na ex-RFA. Este episódio fora anteriormente analisado devido à sua comicidade, ao caráter irônico adquirido indicando como em *Stadt der Engel* o tom muda em relação a outros escritos de Wolf, nos quais a seriedade e dramaticidade conferidas aos conflitos não permitem uma visão mais leve de si, o que é agora possível, apesar das diversas crises e momentos de desespero e depressão relatados no romance de 2010. O acréscimo dessa dimensão mais leve no texto corresponde a uma visão mais tolerante de si, ganhada com a velhice, mas também poderia sinalizar uma possível ficcionalização, pelo anedótico, pelas tiradas e diálogos cômicos contidos. A comparação a seguir, ao confrontar a versão romanesca com a versão factual dada à neta, tentará apontar possíveis índices de ficcionalidade na versão literária do episódio.

Um wie vieles leichter war es doch, dachte ich, über die Verführungen einer Kindheit Rechenschaft zu geben als über Verfehlungen der späteren Jahre. Nun also denn, einmal mußte ja auch darüber geschrieben werden: Die Gefängnisanedote. Vielleicht habe ich sie viel zu oft erzählt, der frische Blick ist verstellt. (SdE: 219)

Assim o tema é introduzido no romance, com a ressalva não apenas da dificuldade de admitir uma cegueira da adulta diante da realidade, pois fazer isso com a criança, a qual em sua ignorância e inexperiência pode errar, não fora tão problemático, como também há o alerta de que o episódio fora contado por ela diversas outras vezes, o que fez com que perdesse seu frescor e adquirisse uma forma cristalizada. Se a passagem do romance não foi escrita na mesma época em que a neta Jana Simon gravou essa conversa com os avós, ou seja, no fim dos anos noventa – mais especificamente em 31 de julho de 1999 –, então realmente o muito narrar acarretou em transformar o episódio em uma espécie de medalhão, para usar termo cunhado por ela em *Lesen und schreiben*, ou seja, uma versão quase imutável e pronta, já que as duas versões a serem comparadas são muito semelhantes em sua forma.

No texto do romance ela fala em “Es war Mitte der fünfziger Jahre” (SdE: 220), no diálogo com a neta é mais precisa “Das war in Berlin 1954 [...]” (SIMON 2013: 94). O restante das informações é dado utilizando quase mesmas palavras em ambos os textos:

CW [...] wir wurden von Schriftstellerverband als Wahlhelfer für die SED im Westen eingesetzt. Im Gewerkschaftshaus Unter den Linden wurden wir eingewiesen, uns wurde Material gegeben und gesagt: “Ihr seid legale Wahlhelfer!”. Die Genossen gaben uns einen Ausweis mit unserem Namen darauf. “Ihr müsst keine Angst haben”, sagten sie. “Aber lasst die Wahlhelferausweise nicht in die

Hände des Klassenfeindes fallen.” Da hätte ich sofort aufmerken müssen, denn was sollte das Problem sein, wenn alles legal war? Dann bin ich mit einer Mitstreiterin, die ziemlich Angst hatte, nach Westberlin gefahren...

GW Sie sollten mit den Leuten diskutieren.

CW So weit kamen wir doch gar nicht, Gerd! Wir betraten das erste Haus und machten es völlig falsch. Wir sollten klingeln und den Leuten Wahlmaterial übergeben. Wir fingen in dem Haus aber in der ersten Etage an anstatt oben in der letzten. (SIMON: 94)

Aqui a história é contada para ilustrar quando começara a ter desconfianças em relação ao partido, a perceber que algo não estava certo, que não se tratava de uma democracia e que eles estavam sendo usados. Enquanto aqui o tom escolhido para o episódio é o de desconfiança, ele mostra como mesmo enquanto jovem cheia de esperanças no partido, ela era uma pessoa crítica – o que corrobora outro momento da entrevista, no qual coloca sua cisão com o partido como algo tendo ocorrido muito cedo, bem no início da década de sessenta, ou seja, enquanto pessoa atenta, crítica, não fora enganada e manipulada facilmente, todas as suas decisões de ficar na RDA e de apoio foram conscientes, não delírios cegos. Se o episódio é introduzido no relato factual para tratar de seus sentimentos de insegurança, ainda que o cômico apareça posteriormente patente, em *Stadt der Engel* ele é ressaltado desde o início, o episódio aparece como contraponto à infância. Os erros da adulta são mais difíceis de serem confessados e ganham um caráter cômico, ridículo, para compensar a vergonha. Vejamos como a mesma passagem aparece no romance:

Diesen Ausweis hast du dann ja später vernichtet, weisungsgemäß. Ihr solltet die kommunistische Partei SEW in ihrem Wahlkampf in Westberlin unterstützen. Ihr seid legale Wahlhelfer, prägte er euch ein, es gebe eine Abmachung mit den Westberliner Behörden. Die Materialien, die ihr verteilen solltet, seien zum Zeichen ihrer Legalität mit einem Stempel versehen. Es verstand sich von selbst, daß ihr die Empfänger dieser Schriften möglichst in Diskussionen verwickeln und davon überzeugen solltet, die Kommunisten zu wählen. Diese Ausweise, auf denen euer Name stand, dürften auf keinen Fall in die Hände des Klassenfeindes fallen.

Ich erinnere mich an die kurze S-Bahnfahrt gen Westen, eine Richtung, die ihr sonst meiden solltet. Drei, vier Stationen. Du blättertest das Agitationsmaterial durch und fandest es entsetzlich primitiv. Aber da half nun nichts, es wäre dir nicht eingefallen, zu tun, was andere Agitatoren taten: Das Material in den nächsten Papierkorb werfen, dich ein paar Stunden am Ku’damm herumtreiben und dann zurückzufahren in den demokratischen Sektor. (SdE: 220)

Na versão final, as observações suscitados pela pergunta do marido Gerhard são incluídas na narrativa, como se fossem suas, fluíssem naturalmente do texto. Não se pode afirmar se ela teve acesso às gravações da neta ao escrever, mas a ordem das informações e as palavras quase idênticas nos dois relatos faz supor que se esse não foi o caso, então essa vivência cristalizou-se dessa forma em sua memória ao longo dos anos e das diversas vezes que contou o ocorrido. Aqui aparece também uma crítica, mas não diretamente relacionada com sua insegurança e desconfiança em relação ao partido, como no primeiro caso, mas uma

crítica a contribuir para a leveza e comicidade do episódio: refere-se a detalhes sobre o material, segundo a narradora, mal escrito, e sua fidelidade a impedia de fazer o que outros fariam: jogar os panfletos no lixo, passear pela Berlin Ocidental e voltar para casa como se o trabalho tivesse sido cumprido – o que era feito por alguns desses panfleteiros, mostrando de forma irônica, como afirmado na seção anterior, que os cidadãos da RDA não eram tão engajados e cegos politicamente como se imaginava.

A comicidade continua, ao tratar a situação de forma distanciada, como se estivesse falando de material ficcional para um filme ou algo assim: “Bei eurer Anweisung war niemand auf die Idee gekommen, euch die banale Regel der Illegalen mitzuteilen, daß man Flugblätter in einem Haus niemals vom Erdgeschoß, sondern immer vom obersten Stockwerk aus zu verteilen hat [...]”. (SdE: 220s.) “As regras banais da ilegalidade” não lhes foram ensinadas. Fala como se se tratasse de alguma escola ou curso intensivo para agitadores políticos, ao passo que na versão factual essa parte está ausente, explica o erro de forma terna, em resposta à pergunta do marido “So weit kamen wir doch gar nicht, Gerd! Wir betraten das erste Haus und machten es völlig falsch.” (SIMON 2013: 94s.)

A narração continua de modo muito semelhante nos dois relatos, com a chegada da polícia que as levou para depor na delegacia e com uma menção, que num primeiro momento, devido ao seu ridículo, parece ficcional, mas que aparece da mesma forma nos dois relatos: o garoto a brincar que encontraram ao sair do prédio. “Draußen spielte ein Junge im Rinnstein, er schaute auf und rief: ‘Kommunisten! Alle aufhängen!’ Und ich sagte zu ihm: ‘Dann habt ihr viel zu tun!’” (SIMON: 95). Essa fora a versão factual, agora, a ficcional:

Und genau erinnere ich mich an den kleinen Jungen, fünf, sechs Jahre alt, der im Rinnstein hockte und Papierschiffchen schwimmen ließ. Wie er zu euch aufblickte, die Situation blitzschnell erfaßte und rief: Kommunisten! Alle aufhängen! Und wie du im Vorbeigehen stolz zu ihm sagtest: Da werdet ihr aber viel zu tun haben. (SdE: 221)

Como se pode notar, há mais detalhes e descrições no texto ficcional, bem como a insistência na capacidade da memória enquanto estratégia de credibilidade, fio que perpassa e estrutura o romance, mas trata-se, em essência, do mesmo episódio. Mesmo o diálogo absurdo tido com um menino de cerca de seis anos, o qual poderia ser considerado num primeiro momento como criação cômica da autora, aparece nas duas versões.

Segue-se em ambos os textos o relato de como na delegacia constatou-se a falta do carimbo de autorização para a distribuição dos materiais (SdE: 222, SIMON: 95), o que colocara ambas na ilegalidade. Depois se passa à cena na qual um policial mostra-lhe um mapa da união soviética com a localização dos campos de trabalhos forçados para prisioneiros

políticos do regime, em um dos quais ele próprio fora prisioneiro e como ela debocha desse fato: “Ach so, dann sind Sie ein Kriegsverbrecher. Dann rede ich nicht mehr mit Ihnen!” (SIMON: 95) e “Ach so einer sei er also! Ein Kriegsverbrecher. Da würdest du mit ihm überhaupt nicht mehr reden.” (SdE: 222). A diferença, como se percebe, é que embora muito do espontâneo, característico do diálogo com a neta, seja conservado, tanto na ordem do encadeamento dos dados apresentados, quanto nas palavras escolhidas para tal, o texto ficcional tem um estilo muito coerente que é mantido do começo ao fim, com suas fórmulas a estruturar o conteúdo, frases que se repetem diversas vezes, especialmente referentes à capacidade de lembrar-se ou não de algo e qual o grau de exatidão da lembrança. Além disso, a opção do diálogo consigo mesma ao introduzir a segunda pessoa do singular, o *du*, ao tratar de episódios da ex-RDA no romance, é um dos índices a diferenciar as duas versões.

Ambos os textos continuam de forma idêntica: relatando como ela teve de se despir para a revista diante de uma policial e de ter reclamado da janela aberta e falta de privacidade, ao que a oficial pediu que o fizesse atrás da porta aberta de um armário, a servir de trocador improvisado e como ela rasga a sua identificação diante dos olhos incrédulos da policial que a pedira (SIMON:96 SdE: 223), agindo tal e qual exigira o partido, ou seja, evitando que tal identificação caísse em “mãos erradas” ou dos “Klassenfeinde”. A descrição no diálogo é mais econômica na versão factual, mas não perde o caráter cômico vindo do exagero nas reações que Wolf atribui a si mesma: “Als die Beamtin den haben wollte zerriss ich ihn vor ihren Augen.”, ao que a policial reage: “‘Sind die bei Ihnen alle so?’, fragte die Polizistin. ‘Nicht alle, aber viele’, antwortete ich. Dann wurden wir in der grünen Minna nach Moabit in die Untersuchungsschaft gefahren.” (SIMON: 96) No romance a cena ganha em detalhes e nuances, tem sua comicidade acentuada, as reações são exageradas:

So geht man bei Ihnen mit Menschen um! Fauchtest du sie an und begannst, vor ihren Augen das Papier in kleine Stücke zu zerreißen. So machte man das, du wußtetes es aus Büchern und Filmen, du hattest nicht vergessen, was man euch im Gewerkschaftshaus eingeschärft hatte. Du vernichtetest also das Papier, mit dem du dich hättest legitimieren können. Die Polizistin, nun sehr wütend, schrie sich an: Sind die bei Ihnen alle so?, und du, gelassen, innerlich zitternd, erwidertest: Nicht alle, aber viele. (SdE: 223)

Ela reage como visto em filmes e lido em livros, ou seja, de modo não realista, ressaltando tratar-se de comportamento de um indivíduo doutrinado, não de uma reação espontânea. Na versão factual o embate com a policial é mais contido, não há gritos, a policial não está furiosa, “wütend”, e ela não está fingindo uma soberania e frieza enquanto treme por dentro. As frases citadas, contudo, provenientes de um diálogo e apresentadas em discurso

direto, são exatamente as mesmas, e ela termina por caracterizar a cena, como outrora apresentado, como digna de um livro “Schöne druckreife Dialoge.” (SdE: 223)

Em seguida, em ambos os relatos, passa a contar sobre duas mulheres que conhecera em sua cela provisória, uma presa por roubar uma joia de uma hóspede que dormira no hotel em que trabalhava como camareira, a outra por ter roubado uma escova-de-dentes em uma farmácia: “Wegen eener Zahnbürste, wegen eener Zahnbürste!” (SIMON: 97) e “Wejen eene Zahnbürste!” (SdE: 223), já que Wolf transcreve o dialeto diferente do modo adotado pela neta. E conclui essa apresentação do seguinte modo:

CW Die Frauen waren begierig darauf, mir ihre Geschichte zu erzählen. Und ich habe sie bestärkt, sie sollten hart bleiben...

JS (lacht)...hart bleiben gegen den Klassenfeind?

CW Sie sollten den bürgerlichen Reichen nicht nachgeben. Ich sagte, sie seien die Arbeiterklasse, die Armen, die sowieso ungerecht behandelt werden würden.” (SIMON 2013: 97-98)

A neta percebe o cômico e o ridículo da situação, como quando a avó diz tentar incutir a doutrina socialista em outras detentas e ri. A avó também percebe a comicidade do relato e parece exagerar mais ainda, a fim de cativar sua ouvinte. No romance, o desfecho segue a mesma linha: a camareira diz que, quando sair da prisão, irá finalmente desfrutar de uma vida melhor proporcionada pelo dinheiro resultante do delito e a autora-narradora, assim como na versão factual, não a censura, mas sim a apóia: “Das habe sie sich doch verdient. Darin bestärktest du sie rückhaltlos. Sie solle weiter eisern schweigen, suggeriertest du ihr, niemand könne ihr doch das Geringste beweisen. Goldrichtig! Rief sie aus, und du: Sie solle immer an das gute Leben denken, das auch ihr zustände, nicht immer bloß den Reichen.” (SdE: 225)

Há ainda outros detalhes a coincidirem, mas a conclusão que acompanha o desfecho da história diverge nos dois textos. No diálogo com a neta, a saída da prisão e as reclamações dirigidas ao partido atestam que este mostrava descaso em relação a seus membros, o que começou a lhe parecer suspeito e em relação ao qual quer afirmar sua autonomia, a qual teria sido iniciada muito cedo, ao contrário do que afirmam os que a acusam de *Staatsdichterin*: “Das war wieder ein Punkt, an dem ich dachte: ich bin doch nicht deren Mumpelspiel, mit dem sie machen können, was sie wollen.” (SIMON 2013: 99) Já no texto ficcional, a conclusão vai em outra direção. Ao reclamar do descaso que sofrera na prisão, de ter sido mandada para a Berlim ocidental com material ilegal e de ter chamado a atenção para a qualidade ruim desse material, afirma: “Da hörtest du zum ersten Mal den Vorwurf, der dich von jetzt an begleiten sollte: Ästhetizismus.” (SdE: 228) Esse pensamento desencadeia, por um lado, um questionamento de quem fora e de quem é, sobre as imagens públicas

contraditórias de instância moral, de crítica, de escritora atacada como modernista, ou mesmo formalista, acusação implícita no termo “Ästhetizismus”, e, por outro, de escritora ao lado do Estado, colaboradora, bem como a pessoa privada, a mulher por trás dessas “personagens”. Ambos os questionamentos são autênticos, e as poucas mudanças apresentadas são sinais de revigoração do episódio ao ser narrado em um contexto diferente, o qual, mesmo não perdendo suas características gerais, contribui para diferentes reflexões e questionamentos.

3.2.4.2. Narradora protagonista e personagens fictícios

3.2.4.2.1. A autora-narradora

Segundo Lejeune e sua teoria do contrato de leitura estabelecido entre autor e leitor de um texto, o nome próprio é um dos critérios fundamentais para a identificação do pacto autobiográfico. Para Achermann, a relação de referencialidade em um texto é construída a partir do nome próprio e o fato de ele se referir ou não e em que medida a algo no mundo extra-literário (cf. ACHERMANN 2013: 46s.). O nome próprio não apenas aponta para um objeto ou ser fora do universo construído no texto, mas evoca ainda algumas características diferenciadoras, que ajudam, ou mesmo substituem o nome próprio na identificação do seu referente (idem, 46s.). Ainda que o nome Christa Wolf apareça em *Stadt der Engel* apenas na capa e orelha do livro, ou seja, no paratexto, enquanto autora do romance, é remetido a ele, de forma indireta, diversas vezes no corpo do texto, de modo que a narradora-protagonista, a qual no romance se apresenta como autora deste, pode ser em certa medida identificada com o nome da autora na capa. Isso pode ser constatado por meio de alguns exemplos muito simples, os quais não necessitam de nenhuma pesquisa, trabalho de detetive ou de um cão farejador (*Spürhund*), como classifica Lejeune o comportamento do leitor diante da suspeita de tratar-se de um texto autobiográfico.

A identificação da autora-personagem com a autora real se dá, por exemplo, por meio da menção a diversas obras de Wolf ao longo do texto, as quais aparecem como escritos da protagonista. A narradora-protagonista de *Stadt der Engel* é a autora de *Nagelprobe*, de 1991, lido no romance pelo personagem Bob Rice (SdE: 301), também de *Moskauer Novelle*, de 1961, na qual “angeblich der sowjetische Offizier zu schwach weggäbe gegen die deutsche Ärztin” (SdE: 291) e de *Kassandra*, livro que causou perplexidade em parte do público, inclusive em uma jornalista alemã que a entrevista em Santa Monica e pergunta “Warum ich denn anstelle von ‘Kassandra’ nicht ein Buch über die Mißstände in der DDR geschrieben hätte. Wie es sich in einer Diktatur lebe” (SdE: 230). Já na página 112 do romance, trata do

medo devido à censura sofrida por um livro seu, provavelmente *Nachdenken über Christa T.*, de 1968. Seu texto *Was bleibt*, de 1991, também é mencionado como escrito a iniciar uma “Hexenjagd” – o que ficou conhecido como “der deutsch-deutsche Literaturstreit” – e no qual é descrito “ein Tag deines Lebens unter Kontrolle” (SdE: 203). Por fim, menciona ainda os contatos realizados na época com a figura de *Medea* (SdE: 278), a qual daria título ao seu livro de 1996, resultado das pesquisas feitas durante o período como bolsista no Getty Center.

Não apenas os livros são mencionados como sendo de sua autoria, há em diversos trechos uma intertextualidade clara com *Kindheitsmuster*, o qual é reconhecidamente autobiográfico e cujo projeto e estilo de escrita são aperfeiçoados em *Stadt der Engel*, de modo que essa intertextualidade acentua os vínculos entre as obras. Retoma cenas de *Kindheitsmuster*, como o avô alcoólatra que trabalhava em um trem (SdE: 76, KM: 45), o sonho com a cobra diante da cama da criança Nelly (SdE: 263, KM: 87), o comunista de *Kindheitsmuster*, que indaga a protagonista e sua mãe, Nelly e Charlotte no livro de 1976: “Wo habt ihr alle bloß gelebt” (SdE: 314 e KM: 431). Sobre o comunista ainda é dito no texto de 2010 “von ihm habe ich öfter erzählt” (SdE: 313) e no de 1976, admite algo semelhante: “Natürlich vergaß Nelly den Satz nicht, aber erst später – Jahre später – wurde er ihr zu einer Art Motto.” (KM: 431)

Outras características são ainda conhecidas não apenas dos leitores da obra de Wolf, mas de seus contemporâneos alemães. Uma vez que a autora é uma figura pública, não é difícil saber que ela fora estudante de Germanística em Jena em 1953, estudando ao mesmo tempo em que cuidava da filha pequena (SdE: 83); que ela escrevera em 1976, junto com outros intelectuais, uma carta de protesto contra a expatriação de Wolf Biermann (SdE: 160); ela relembra seu tempo na *Hitlerjugend*, apresentado anteriormente em *Kindheitsmuster* (SdE: 111) e é quem ficara doente em 1945 durante a fuga após o fim da ditadura nazista (SdE: 168). É de conhecimento público também as dificuldades e perseguição sofrida no 11º Plenum de 1965, quando falou em favor de *Rummelplatz*, romance de Werner Bräunig muito criticado pelo regime (SdE: 168 e 235), bem como sua admiração, enquanto estudante e no início da carreira, pelo realismo de Lukács fora tema de diversas entrevistas (SdE: 135), ou que ela fora amiga de Konrad Wolf (SdE: 379), entre outros intelectuais amigos seus mencionados no livro.

A lista de episódios públicos, de conhecimento geral, e privados – aos quais se tem acesso por meio de entrevistas e dos diários publicados – é longa e poderia ocupar uma extensa seção deste estudo, o que torna compreensivo que um crítico como Weidemann, em

seu artigo no Frankfurter Allgemeine Zeitung, perplexo diante da atribuição do gênero “romance” à obra, diga que a protagonista vive a vida da autora: “[sie] lebt bis in kleine Details hinein das Leben ihrer Schöpferin, das Leben der Schriftstellerin Christa Wolf, 81, der Autorin von *Kassandra*, *Der geteilte Himmel* und *Nachdenken über Christa T.*” (2010)¹³⁷. Em seu diário de 27 de setembro de 1993, já de volta a Berlim, Wolf escreve: “Wann werde ich, oder werde ich überhaupt je noch einmal ein Buch über eine ferne erfundene Figur schreiben können; ich selbst bin die Protagonistin, es geht nicht anders, ich bin ausgesetzt, habe mich ausgesetzt.” (*Ein Tag im Jahr*, WOLF 2008: 562). À neta Jana diz que não poderia ter sido escritora em outro lugar que a Alemanha Oriental, pois os conflitos do país, os quais viveu de perto, são sua matéria, ao que a neta retruca, que ela continua escrevendo, mesmo após o fim da RDA. Wolf então admite: “Was ich in den vergangenen Jahren geschrieben habe, ist eine Auseinandersetzung mit genau diesen Konflikten, natürlich jetzt nach dem Mauerfall. Der Konfliktstoff ist der alte und wird neu bearbeitet.” (SIMON 2013: 141)

Não apenas o que chama de “Konfliktstoff” é mantido em seus diversos textos – e no romance afirma também que são os conflitos da ex-RDA que a impulsionam a escrever (SdE: 243) –, mas, como ressaltado diversas vezes, a forma adotada é uma constante desde o fim da década de sessenta, quando começara a trabalhar nos preceitos a orientarem seu modelo de prosa ideal. O que vem sendo chamado aqui de sua poética é a mesma poética a guiar a narradora-autora do romance, a qual inclui em sua reelaboração da experiência, diversas passagens referentes aos preceitos pelo qual essa escrita se pauta. O caráter metatextual é obtido não apenas ao tematizar a memória e seus mecanismos de apoio, o material coletado para ser usado na escrita, mas vai além, incluindo mesmo uma definição do que seria um autor ideal. Ao ser perguntada por seu médico sobre o que se deve fazer para ser um bom escritor, responde: “ich bemühte mich, mich so genau wie möglich kennenzulernen und das auszudrücken.” (SdE: 68)

Como seu leitor sabe, seus textos têm no centro sempre a si mesma e sua tentativa de investigar-se profunda e impiedosamente, o que faz ao mesmo tempo em que tenta trazer detalhes e as dificuldades desse processo para o próprio texto, o qual vira palco da auto-descoberta e do comentário a isso, incluindo o resultado e o processo. Muitos desses comentários acerca do narrar e suas dificuldades aparecem na forma de anotações em

---

¹³⁷ WEIDERMANN, Volker. “Der ungeteilte Himmel”. Faz.net. Frankfurt, 14 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.faz.net/s/RubD3A1C56FC2F14794AA21336F72054101/Doc~EA6AC486804B74872B31A73035DB9C8EE~ATpl~Ecommon~Scontent.html>>. Acesso em 12.10.2010.

maiúsculas feitas em sua máquina de escrever – e localizadas, assim, no momento da ação descrita na narrativa, não no momento do narrar:

MANCHMAL MÖCHTE ICH DOCH WISSEN, WIE DIE ZEITSCHICHTEN, DURCH DIE ICH GEGANGEN BIN UND DIE ICH IN GEDANKEN SO MÜHELOS DURCHSTOSSE, IN MEINEM INNEREN ANGEORDNET SIND: WIRKLICH ALS SCHICHTEN, SÄUBERLICH ÜBEREINANDER? ODER ALS EINE WIRRE MASSE VON NEURONEN, AUS DER EINE KRAFT, DIE WIR NICHT KENNEN, DEN JEWELS ERWÜNSCHTEN ROTEN FADEN HERAUSZIEHT? WERDEN DIE NEUROWISSENSCHAFTLER DAS JE HERAUSFINDEN? (SdE: 351)

Assim como no ensaio *Subjektive Authentizität*, analisado em detalhes no capítulo anterior, aqui também o mistério da memória e o desejo de desvendá-lo torna-se um tema de grande importância. A imagem do fio vermelho, tirado do emaranhado, que vai se juntar a outros fios e formar a trama narrativa, descreve bem seu ideal de prosa, cultivado por ela há décadas, ideal que ainda assim apresenta dificuldades:

Die uralte Tatsache, daß von allem, was gleichzeitig geschieht und gedacht und empfunden wird, in dem linearen Schriftzug auf dem Papier nicht gleichzeitig die Rede sein kann, macht mir plötzlich wieder so zu schaffen, daß der Zweifel an der Wirklichkeitstreue meiner Schreibe sich zu schierer Schreibunmöglichkeit auswachsen kann. (SdE: 30)

A problemática da transposição para o texto linear do material amorfo que é a vida, a memória, em sua simultaneidade, também já fora tema de diversos de seus escritos teóricos, apresentados anteriormente, problemática que serve para ela de impulso e ponto de partida no desenvolvimento do texto e do seu ideal de prosa. O caráter metanarrativo, muito forte em seus escritos, procura acentuar o abismo entre a vida e o texto, mostra como o escritor inevitavelmente vai falhar ao tentar a transposição de suas vivências para o meio literário, mas essa intenção deve estar mesmo assim aí presente. Outra observação bastante pertinente sobre seu estilo narrativo e introduzido no texto pela narradora-autora de *Stadt der Engel*:

WIE VOM ENDE HER ALLES SICH AUFLÄRT. WIE MAN, WENN MAN MITTEN DRIN STECKT, DURCH KEINE ANSTRENGUNG DAS MUSTER ERKENNEN KANN, DAS UNTER DEN ERSCHINUNGEN ARBEITET. WEIL DER BLINDE FLECK DAS ZENTRUM DER EINSICHT UND DER ERKENNTNIS ÜBERDECKT. (SdE: 121)

Dobrovsky, em sua visão sobre a autoficção anteriormente apresentada, ressalta a importância do tempo presente para o gênero, a fim de manter o imediatismo e espontaneidade por ele buscadas pelo novo gênero, ao qual atribui uma tentativa genuína de fidelidade ao relatado, a qual pode ser perdida no relato autobiográfico retrospectivo. Em *Stadt der Engel*, a narradora comenta também essa dificuldade de ter de passar para o tempo pretérito todas as anotações escritas no presente “Ich kämpfe mit den Zeiten. In den Papierstapel, die ich über den Ozean mit nach Europa gebracht hatte, herrscht natürlich die

Gegenwartsform. Immer wieder vergesse ich, das, [...] in die Vergangenheitsform zu übersetzen.” (SdE: 277). Na citação acima volta ao problema do narrar retrospectivo, quando já se conhece o rumo que os fatos tomarão, logo, a trama por trás dos acontecimentos não apresenta mais mistérios, já fora de certa forma desvendada, trazendo a dificuldade de, mesmo assim, não correr o perigo de perder o processo de vista, de não apresentar ao leitor um produto final, pronto e acabado, mas uma trama complexa, que conserve a dinamicidade e espontaneidade dos fatos ainda “frescos”, ainda livres das amarras da forma literária, ainda em seu caráter fragmentário, amorfo, carecendo de sentido.

Essa espontaneidade e aspecto fragmentário da experiência relatada são obtidos no texto, em parte, pelo seu caráter metanarrativo, o qual inclui as já mencionadas diversas considerações sobre o funcionamento da memória e sobre as dificuldades de lembrar-se. A versão dos fatos apresentada é o movimento de diversas camadas da personalidade, de diversos aspectos de um “eu”, os quais incluem esquecimentos e na sua busca por realismo a autora tenta diferenciar entre o que se lembra claramente, daquilo que esqueceu, ou do que se lembra apenas em partes. “Ich versuche mich in jene vergangene Zeit zurückzudenken [...]” (SdE: 149), o que nem sempre é bem sucedido, tendo de por vezes confessar que “Natürlich weiß ich nicht mehr” (SdE: 257). Como busca o maior grau de autenticidade possível, quer mesmo diferenciar entre o que sabia e pensava na época, daquilo a que apenas retrospectivamente teve acesso: “Jetzt erst merke ich” (SdE: 258), “von heute aus gesehen” (SdE: 151) ou o que a surpreende apenas “nachträglich” (SdE: 295). Essa busca por precisão tem um efeito duplo: ao mesmo tempo em que torna o texto bastante sincero e dá credibilidade ao narrado, atrai a dúvida devido às confissões de esquecimento. Gasparini, o já citado estudioso da autoficção, caracteriza a estética autoficcional justamente pela dúvida em relação à memória: “par un bouleversement permanent de l’identité du sujet identifiable à l’auteur, dont la mémoire est corrodée par le doute, l’oubli et l’erreur sous toutes ses formes. Morcelant le récit, les métacommentaires tour à tour accréditent et contestent la fiabilité du narrateur.” (GASPARINI 2008: 269)

Como seu leitor pode constatar a cada livro, ela afirma escrever sempre sobre si, ela é sempre a protagonista de seus textos e sua matéria é sempre a mesma. A autora, contudo, insiste na ficcionalidade do texto, chegando mesmo a dizer: “Dies betrifft vor allem auch die Veränderung, die die Ich-Figur durchmacht, wenn man davon sprechen kann.” (GANSEL 2014: 352) Essa frase causa bastante estranhamento, pois confere à protagonista-narradora uma autonomia para alterar o narrado que extrapola o controle da autora. Ao leitor dá a

impressão de que a narradora-protagonista de fato é a autora do escrito, ou a co-autora, junto com a Christa Wolf, do paratexto. Isso se reflete no texto, por exemplo, quando a autora-narradora menciona o fato de nunca mais ter voltado ao hotel MS. VICTORIA após sua estadia lá como bolsista e isso seria talvez devido a um terremoto, no qual o hotel fora seriamente avariado:

Beweisen könnte ich es nicht, aber ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß ich alle Einladungen, noch einmal in diese Stadt zurückzukehren, in den letzten Jahren nicht zuletzt deshalb abgelehnt habe, weil ich das MS. VICTORIA nicht als halbzerstörte Ruine oder als ein neu errichtetes modernes Gebäude antreffen wollte. (SdE: 29)

Ou seja, ela não pode provar, ela apenas supõe que não voltara à cidade por não querer ver as ruínas do hotel. Ela não pode dizer com certeza algo de si própria, aparece a si mesma como algo hermético, uma personagem à qual não tem pleno acesso. E se a instância ficcional, a apresentar-se como “autora” e protagonista de um texto também com o título *Stadt der Engel*, vê-se dessa forma distanciada, o efeito é amplificado sobre a autora Wolf, cujo nome está na capa do texto homônimo. O hermetismo diante de si é um dos fios da obra e é uma constante quando trata do episódio relacionado ao seu arquivo enquanto IM e ao fato de ter esquecido, de ter sido, como os outros personagens tentam convencê-la, outra pessoa. Do mesmo modo como vê para a autora-narradora, é forçada a admitir uma cisão entre quem fora e quem é, e tem de procurar analisar a si mesma e investigar seu íntimo, a fim de descobrir o que queria e sentia na época, nos anos cinquenta. Também a autora Wolf pode dissociar-se em outras personalidades: na do momento da escrita, na bolsista dos anos noventa, na autora vivendo na RDA, na IM, a camada de sua personalidade mais hermética, da qual pouco sabe. E essas diversas camadas de personalidade que se dissociam e se imiscuem, causam estranhamento, – lembrando que mesmo a personagem “ficcional” de *Stadt der Engel*, à qual poderia ser atribuída maior liberdade e o desenvolvimento na trama ao bel prazer de sua criadora, enfim, também essa figura não tem sucesso na sua investigação acerca de quem fora no fim dos anos cinquenta quando aceitara ser IM.

Outra passagem que ilustra esse estranhamento em relação a si e autonomia da narradora enquanto uma camada de sua personalidade à qual não tem pleno acesso, pode ser vista no seguinte comentário:

Ich weiß doch nicht, sagte ich zu Peter Gutman, es war einer der seltenen Nachmittage, da ich ihn in seinem Büro angetroffen hatte, er schien mit wichtigen Papieren beschäftigt. Wer soll dieses Ich sein, das da berichtet. Es ist ja nicht nur, daß ich vieles vergessen habe. Vielleicht ist noch bedenklicher, daß ich nicht sicher bin, wer sich da erinnert. Eines von den vielen Ichs, die sich, in schneller oder langsamer Folge, in mir abgelöst haben, die mich zu ihrem Wohnsitz gewählt haben. Wen also zapft das Instrument Erinnerung an? (SdE: 214)

Ela se dissocia em diversos “eus” sob os quais não tem pleno controle, pelos quais nem sempre pode se responsabilizar, pois a ela eles também aparecem em sua hermeticidade, necessitando empreender um trabalho de detetive, caso queira saber algo sobre si mesma: ela é outro, ou melhor, muitos outros simultaneamente. O ver a si mesma como uma personalidade fragmentada em diversos momentos, cada uma com certa autonomia, quase como diferentes personagens, adquirir forma no texto também pelo uso dos diferentes pronomes. Dividi-se em *du* e *ich* em camadas e graus de consciência, no que sabe com certeza, no que supõe, no que não sabe, o que confere antes autenticidade que um efeito de ficcionalização, apesar do estranhamento formal.

“Aber wie unterscheidet man dann in Zukunft Täuschung von Realität?” (SdE: 352), indaga-se a autora ficcional, a qual, assim como a autora factual, dá grande valor à autenticidade de um texto, valendo-se de inúmeras anotações, as quais são tematizadas no romance, para tentar dar conta do realismo, tanto externo, dos detalhes do cotidiano, como do realismo subjetivo, das nuances de emoções pelas quais passa durante o processo. Nem sempre é fácil diferenciar entre o que de fato vivenciou e sentiu, e o que se condensou em sua memória como tal, após diversos processos de supressão e condensação. Nem sempre o que se lembra é o que realmente foi, por vezes é apenas o que deseja ter sido ou o modo como se vê é a idealização de si. A incerteza diante de si e de suas experiências é constante, mas há uma certeza: “Aber die Gefühle, die durch Täuschung in uns ausgelöst werden, sind echt. Für diese Gefühle bezahlen wir.” (SdE: 352s.) Este é um ponto importante para a hipótese deste trabalho, ao tentar ver este texto como factual e ficcional ao mesmo tempo, o que não implica em mentira ou engodo, mas em autenticidade: os sentimentos são verdadeiros, ainda que sua origem seja falsa.

Anteriormente, a narradora do romance anotara em sua máquina de escrever uma particularidade sobre a memória, tema com o qual se ocupa constantemente: “ES GIBT MEHRERE GEDÄCHTNISSTRÄNGE. DAS GEFÜHLSGEDÄCHTNIS IST DAS DAUERHAFTESTE UND ZUVERLÄSSIGSTE. WARUM IST DAS SO? WIRD ES BESONDERS DRINGLICH GEBRAUCHT ZUM ÜBERLEBEN?” (SdE: 43) Apesar de todos os esquecimentos inevitáveis, a lembrança de sentimentos e sensações permanece e sofre-se as consequências, bastante reais, dessa memória afetiva. Por vezes esquece-se os fatos, mas o sentimento a eles ligados deixa marcas no cérebro, de modo que ainda que não seja possível ter acesso ao episódio original, pode-se acessar os sentimentos por ele desencadeados: “Damals hattest du Angst. Inzwischen habe ich erfahren, daß das

Gefühlgedächtnis sich nicht abhärtet, sondern an der Stelle, in die ein Gefühl einmal tief eingeschnitten hat, empfindlich bleibt. Bin ich ängstlicher geworden?” (SdE: 162). O medo e a culpa são constantes em *Stadt der Engel* e assumem diversas formas, algumas das quais poderiam ser vistas como ficcionais – ponto ao qual voltarei no fim desta seção. Isso leva a uma indagação: um episódio, ainda que ficcional, perderia em autenticidade quando tem como motivação um sentimento real?

Para Philippe Vilain (2009), escritor e ensaísta francês, um dos motivos por ele apresentados para fazer da autoficção o gênero adotado para seus livros é justamente por ela permitir essa mistura entre factual e ficcional, mantendo a autenticidade de uma experiência ou sentimento, ainda que ele ganhe uma nova roupagem, uma aparência ficcional:

J'ignore s'il existe, à proprement parler, une spécificité de l'écriture du “moi”. Mais si jamais il en existe une, peut-être faudrait-il la rechercher, convertant mes textes, du côté d'une fidélité sensible à mon vécu; en effet, j'écris davantage sur ce que je ressens que sur ce que j'ai vécu. Les faits, les événements, je m'arroge la liberté de les transformer, jamais les émotions; autant je n'ai aucun scrupule à déformer ce que j'ai vécu, à inventer, autant j'aurais l'impression de *me trahir* si je devais ne pas retranscrire fidèlement les émotions ressenties en telle ou telle circonstance. La spécificité de l'écriture du moi serait de cet ordre-là, elle résiderait dans cette conjonction de la fidélité émotionnelle et de la recreation factuelle propre à tout imaginaire de soi. [...] Le “moi” serait ainsi l'enjeu d'une recomposition, d'une reformulation imaginaire, d'une tentative constante (c'est une partie du sens des *Essais* de Montaigne, de la *Recherche* proustienne) pour définir sa vérité. Écrire le moi, ce serait au fond essayer d'être vrai, non de décrire la vérité effective, considérant que la vérité se loge indépendamment, selon les auteurs, soit dans une stricte fidélité au factuel comme dans le récit autobiographique, soit plus largement dans une fidélité à l'émotionnel (ce qui suppose un arrangement avec le factuel, un fictionnement). Sans doute le moi s'écrit-il dans cette quête de la vérité, sans doute n'est-il qu'un prisme pour l'appréhender, un capteur du dehors, du monde extérieur, par lequel un auteur affirme sa vision du monde. (VILAIN 2009: 107)

Para o francês, como mostra a citação acima, o importante é uma fidelidade aos sentimentos vividos, isso seria ser verdadeiro em um texto. Quanto ao modo como isso se dará, fica a critério do autor, uma exatidão na apresentação de fatos externos não é importante. Para Wolf, como apresentado ao analisarmos sua poética, a “autenticidade subjetiva”, fora explicitado que o realismo por ela almejado também é de uma ordem especial, é um realismo subjetivo, pois sempre filtrado por um “eu”, de modo que comparando o que um autor como Vilain entende sobre autoficção e o modo como Wolf compreende a memória e a escrita, bem como o realismo por ela buscado, poder-se-ia pensar que o que faz é autoficção, ao tentar ser o mais verdadeira possível, ao buscar trazer ao seu texto a essência da sua memória e de sua personalidade, ao ser fiel aos sentimentos retratados, ainda que para tal tenha de recorrer à ficcionalização – ou ao que vê como tal, pois do exposto até o momento os elementos ficcionais no texto são mínimos. O centro de sua poética, aliás, contém uma frase

de “Lesen und Schreiben”, de 1968, segundo a qual é necessário “wahrheitsgetreu zu erfinden aufgrund der eigenen Erfahrung” (LuS: 25). A indecisão da autoficção continua presente nessa definição, uma vez que ao leitor não é possível decidir se os episódios ocorreram tal como são relatados, não sendo possível decidir se detalhes, pessoas envolvidas ou cronologia correspondem ao vivido pela autora. O que ele pode, contudo, supor, é que a emoção na base do episódio liga-se à de uma vivência autêntica.

Essa invenção a partir da experiência poderia ser pensada levando em conta a sua visão (ou da narradora-autora) sobre o que chama de *Gefühlsgedächtnis*, apresentada em *Stadt der Engel*, segundo a qual o que se pensa ser em um primeiro momento ficção ou engano, seria não uma simples invenção, mas uma ilusão provocada por um sentimento autêntico, pela sensação a marcar de forma definitiva uma área do cérebro que pode ser sempre e de novo reativada, ao receber determinado estímulo. Logo, a base de tal episódio seria sempre autêntica. Vejamos um breve exemplo: em uma conversa com a neta Jana, Wolf admite não sentir mais a necessidade de pronunciar-se sobre todos os assuntos publicamente, como faz seu amigo Günter Grass, e isso se reflete em *Stadt der Engel*, não apenas nas confissões de esquecimento, como também em discussões e episódios narrados, nos quais apresenta fatos por vezes deixando-os ecoar em sua contradição, sem ter de posicionar-se e solucionar todos os conflitos. À neta confessa: “Wenn ich eine innere Diskussion führe, was ich über ein bestimmtes Thema denken soll, dann müsste die Antwort heute fast immer lauten: Ich weiß es nicht! Übrigens ist das auch der letzte Satz meines neuen Buches.” (SIMON 2013: 160) De fato, *Stadt der Engel* se encerra com o voo da protagonista, acompanhada por sua anja Angelina, de volta para casa, as duas voam juntas – não se sabe se à bordo do avião ou literalmente –, e esse voo é acompanhado de pensamentos sobre a velhice, sobre seu futuro, que preocupam a narradora. As últimas frases do texto são as seguintes: “Wohin sind wir unterwegs? Das weiß ich nicht.” (SdE: 415) Há uma clara renúncia a dar respostas, a resolver os problemas, tomar decisões. Tanto as conversas com a neta Jana no último decênio de vida da autora, quanto os diários da época, são impregnados desse sentimento de resignação, de renúncia, de perda de motivação e sentido da escrita, diante do pensamento mais forte da morte eminente. Isso tudo parece se refletir na frase “eu não sei”, citada nos dois textos. Um sentimento verdadeiro, ainda que numa roupagem ficcional, ainda que confessado não à neta, mas a uma anja, não perderia na sua factualidade, segundo a citação de Vilain apresentada há pouco.

Os elementos ficcionais são mínimos, nem todos facilmente identificáveis, ou mesmo de identificação possível, mas eles estão lá, e não se limitam à estruturação do texto: algumas personagens são claramente ficcionais, como é o caso de Peter Gutman, Sally e Angelina.

3.2.4.2.2. Peter Gutman, o alter ego

Peter Gutman, cujo nome parece por si só ficcional – *gut* e *Man(n)*, o bom homem – é quase um alter ego na autora-narradora. O personagem é mencionado pela primeira vez já no início do livro, na página 14:

Ein Vorsatz, der schwer zu befolgen ist, der uneingelöst bleibt und sich daher dauerhaft hält, ist mir geblieben: Der Spur der Schmerzen nachgehen. Darüber habe ich später oft mit Peter Gutman geredet, den aber kannte ich am ersten Morgen noch nicht, er würde einer der letzten von meinen Kollegen sein, den ich kennenlernen würde, darüber haben wir dann gelacht. (SdE: 14)

Novamente tem-se aqui uma frase extraída da carta a Volker Braun: “Und schreiben hieß/ DER SPUR DER SCHMERZEN NACHGEHEN” (WOLF 1994: 270), tema que a ocupava na época retratada no livro, a qual é o momento de escrita da carta: a dor de escrever sobre um passado problemático, mas a necessidade disso. Na verdade, este é um tema que sempre a acompanhou e não é de surpreender que novamente uma frase sua, extraída da carta factual, apareça ligada ao personagem que é seu confessor – já fora dito anteriormente como “Aber du hast doch niemanden geschadet” (*Rückäußerung* in WOLF: 274), é colocada como fala de Gutman (SdE: 307). Na passagem citada há um efeito criador de tensão no leitor por meio da antecipação da aparição de um personagem que ainda não conhece no momento dos fatos narrados, o personagem Gutman, com o qual conversará sobre temas bastante íntimos. O personagem funciona como uma espécie de voz da consciência, dando ao leitor por vezes a sensação de que ele não existiria, seria antes uma criação da mente da protagonista. Em quase todo o texto apenas ela conversa com ele, sendo raros os momentos em que Gutman interage com outros personagens da trama. Aqui se poderia detectar dois dados a confirmarem a visão de Wolf na já citada entrevista a Gansel, de que a narradora-autora do romance ficcionalizaria os dados reais ao intermediá-los: ela o faz aqui ao transferir sua consciência a outra pessoa, materializando uma de suas vozes interiores em um personagem, além de colocar-se explicitamente no papel da narradora que sabe o final da história e tenta capturar a atenção do leitor pela introdução de elementos a criar suspense. Ela cria, em Los Angeles, cidade na qual a psicanálise desenvolveu-se fortemente nos anos 30 e 40, um personagem que funciona como seu analista particular.

As circunstâncias nas quais conhece Gutman também parecem ficcionais: ela encontra por acaso sua carteira, numa grande coincidência, diante de sua porta, “direkt vor meiner Tür” (SdE: 50), e ao devolvê-la, descobre que ele mora exatamente no apartamento acima do dela. Depois passa por acaso em frente ao seu escritório no Getty Center e antes de conhecê-lo melhor, tenta adivinhar sua profissão (SdE: 53), fantasia sobre sua identidade como personagem de um romance policial. As coincidências envolvendo Gutman são inúmeras, quase ficcionais demais para uma autora tão discreta nesse campo quanto Christa Wolf, a qual prefere quase sempre manter-se no terreno da matéria conhecida, por ela vivida. No primeiro encontro, a narradora e Gutman já passam imperceptivelmente do “Sie” para o “du”, denotando a identificação rápida dos dois, e quando esteve pela primeira vez no apartamento de Gutman, constatou com espanto que sua moradia tinha o mesmo corte que a dela, os apartamentos eram iguais, mas o dele mais sóbrio (SdE: 151), o que combina com a sobriedade do personagem, sempre a acalmar a protagonista em momentos de crise. Gutman é alguém que aparece sempre que ela pensa nele (SdE: 61). Ele está sempre lá, aparece, bate a porta ou liga (SdE: 57). “Peter Gutman kam, nicht zum ersten Mal im rechten Moment. Du scheinst einen Draht dafür zu haben, wann du hier auftauchen sollst, sagte ich.” (SdE: 74), ou ainda: “[...] Peter Gutman kam, nicht angekündigt, aber erwartet” (SdE: 263).

Ela geralmente caminha sozinha pela orla de santa Monica, momentos nos quais analisa a situação dos moradores locais e a sua, passeios dedicados à auto-reflexão. Apenas duas pessoas a acompanham em alguns desses passeios, Sally, de cuja ficcionalidade se tratará a frente, e Gutman. Ao descrever o longo passeio com Gutman pela orla, quase não falam, não há muitas descrições do passeio em si, antes a apresentação dos pensamentos da narradora, a qual recorre de forma esporádica a seu interlocutor, como se as palavras não fossem necessárias, pois ele está sempre com ela e sabe o que ela sente. Ele é o primeiro a ver que algo está errado com ela, é o primeiro a saber da sua crise devido ao fato de ter sido IM junto a Stasi nos anos cinquenta ter se tornado público. Gutman o sabe, pois lera mesmo antes dela o fax vindo de Berlim (SdE: 177), mesmo assim, ele é o último a quem ela conta do arquivo IM: “Wann fragst du endlich mich?”, pergunta o personagem diante do silêncio da protagonista (SdE:199) e em sua festa de aniversário, ele conduz a conversa entre os convidados de tal modo, que transforma o diálogo em um comentário seu dirigido à protagonista e ao fax lido (SdE: 192). É como se ela não quisesse encarar a si mesma: evitar falar do episódio doloroso com Gutman, seu alter ego, parece ser um modo de se poupar, de adiar a dor do confronto consigo. Ambos caracterizam o fato de conversarem sobre tudo,

menos sobre o assunto que a incomoda profundamente, que a consome no momento, como “Ablenkungsmanöver” (SdE: 194). E quando ela finalmente, após ter contado a diversas pessoas sobre o tema, após vários telefonemas, consegue contar a Gutman sobre o episódio, ele não insiste no fato de ela ter sido outra pessoa na época em que trabalhara como IM, mas tenta analisar a situação, resgata por trás do episódio um sentimento conhecido da criança Nelly em *Kindheitsmuster*: fez o que fez pois queria ser amada, e emenda a revelação citando o sobretudo de Freud, um dos motivos a se repetir ao longo do texto, mas o qual é de conhecimento apenas da narradora.

A trama que configura o enredo de *Stadt der Engel* é formada por diversos fios, e alguns deles acompanham a crise pessoal da narradora. Eles mostram as tentativas desesperadas, empreendidas em diversos campos do conhecimento, de compreender e superar a crise: as consultas com o acupunturista chinês, doutor Kim, formam um desses fios, o mesmo podendo ser dito dos trechos de sabedoria da monja budista Perma, lidos no livro recebido da amiga Sally, ou ainda o sobretudo do doutor Freud, *leitmotiv* introduzido pelo personagem Bob Rice, o qual em uma anedota diz ter possuído e lamentavelmente perdido o sobretudo do pai da psicanálise. A protagonista, ao ouvir tal história, adota o sobretudo de Freud como simbolismo para os mecanismos psíquicos de auto-conhecimento e repressão: o sobretudo cobre e descobre as camadas que estão em seu íntimo. O único, além dela mesma e de Bob, a citar o sobretudo de Freud como se essa metáfora fosse óbvia, são Gutman e Sally, e o fazem sem que a personagem tenha introduzido o tema, como se fosse algo de conhecimento comum. Ao tentar introduzir o termo em outras conversas, com sua professora Rachel, por exemplo (SdE: 260), a reação é de espanto e incompreensão. Até mesmo o marido, por telefone em Berlim, reage com surpresa – “Wie bitte?” –, ao ser confrontado com a expressão (SdE: 270).

Aliás, o marido da autora-narradora, do outro lado do oceano, é uma personagem com aparições muito discretas na trama. Além dos breves telefonemas entre os dois, os quais consistem em poucas frases, e de alguns sonhos e episódios nos quais um “wir” pode ser identificado como ela e ele, nada é dito. Não se fala em saudade, em amor ou em qualquer detalhe da relação dos dois, ele não está presente durante suas crises. O personagem Gutman poderia quase ocupar a figura do marido ausente, mas trata-se de um livro de Christa Wolf, ou seja, uma autora que pouco trata do amor em seus livros, ou quando o faz, isso se dá de forma muito idealizada e assexuada, além de ser uma autora que faz um uso muito limitado e pontual de elementos ficcionais no enredo de suas narrativas. O marido é poupado em seu

texto, o qual se concentra em si mesma e Gutman, o alter ego com o qual passa diversas noites bebendo vinho (SdE: 142) ou assistindo filmes em seu apartamento (SdE: 122), com o qual se confessa e ele faz o mesmo. Sobre amor e a sublimação deste, fala com Gutman, e ele lhe conta, por sua vez, sobre sua amante impossível, a qual nunca abandonará o marido para ficar com ele (SdE: 138), e assim é introduzido um recurso ficcional que evita qualquer possível tensão sexual entre os personagens e reforça a semelhança entre ambos, já que cada um tem seu par do outro lado do oceano, na Europa, para quem telefonam constantemente.

Gutman, enquanto alter ego da autora-narradora, tem a mesma visão que ela – e a autora Christa Wolf – da literatura. Ele a incentiva a escrever sobre sua experiência em Los Angeles, o que seria “Eine einmalige Chance”, e a alerta sobre o modo que esse escrito deve assumir: “Aber ganz rücksichtslos, gegenüber allem Personal. [...] er glaube nicht, daß ein Autor sich beim Schreiben Rücksichten auferlegen dürfe. Ich sagte, es sei ein unlösbarer Konflikt, und um den abzumildern, habe ich es mir zum Prinzip gemacht, mich weniger zu schonen als die anderen.” (SdE: 356) O pedido não é problema algum para ela, a qual nunca se poupa em seus textos, preferindo poupar os outros e fazendo de si mesma um exemplo. Sobre o conflito originado da transposição de eventos e pessoas reais para o texto, afirma “um den [Konflikt] abzumildern, habe ich es mir zum Prinzip gemacht, mich weniger zu schonen als die anderen.” (idem) – o que já fora afirmado sobre *Kindheitsmuster*.

Christa Wolf em *Ein Tag im Jahr – im neuen Jahrhundert*, ao comentar o dia 27 de setembro de 2007, período no qual ainda se ocupava com a escrita do romance, apresenta alguns comentários sobre seu trabalho no manuscrito de *Stadt der Engel*, diversos deles sobre a dificuldade e falta de motivação a continuar com o texto, e numa dessas passagens afirma o seguinte:

Endlich hole ich mir meinen “Stadt-der-Engel”-Text auf den Bildschirm. Gestern habe ich in alten Tagebüchern gelesen, daß ich schon damals, 2004, mich des Herumtrödelns, der Faulheit, der Angst vor dem Manuskript bezichtige. Fast tröstet mich das: So liegt darin vielleicht nicht nur subjektives Unvermögen, sondern eine Art unvermeidbarer Gesetzlichkeit? Ich lese den letzten Abschnitt: Die Fahrt mit Therese und Peter Gutman “zu den Häusern der Emigranten” hat so nicht stattgefunden: Nicht mit diesen Begleitern, sondern mit Herrn Schnauber, aber ich wollte nicht noch eine Person einführen und wollte Gelegenheit zu Gesprächen schaffen, die eben nur mit diesen Personen möglich waren: Gehört zu dem immer zunehmenden Erfindungsrausch, skrupellos weiche ich, je länger, je mehr, von der schlichten naturalistischen “Wahrheit” ab, das werden die Protagonisten, wenn sie sich in diesem Text finden, mit Befremden zur Kenntnis nehmen. Ich suche einen Anschluß für dieses Kapitel. (110-111)

As conversas que queria apresentar seriam possíveis apenas com estes personagens, logo, trata-se de uma ficcionalização necessária para o texto, a qual visa também a uma economia na introdução dos personagens – a cena começa na página 337 do romance e se

estende até a 341, e o diálogo discorre sobre todos os nomes de emigrantes que ela conhecera apenas muito tarde, devido à política literária na RDA. Aliás, assim como em *Kindheitsmuster* a galeria de personagens é bastante extensa, alguns entram e saem da vida da protagonista sem um papel muito definido, o que, em um texto ficcional, poderia ser censurado, pois deste espera-se que o autor apresente uma essência do que seria um aspecto da vida por meio de episódios e personagens pertinentes em um enredo coerente, no qual tudo contribua para a ideia central e caminhe para o fim desejado. Já num texto factual, embora se conte com uma seleção prévia, visando a uma economia e hierarquização no conteúdo, é bastante verossímil que pessoas e episódios não tenham uma função específica, que um bolsista num país estrangeiro conheça diversas pessoas, que estas entrem e saiam de sua vida, façam aparições breves e desapareçam. Em um romance, um personagem como o bolsista francês Hanno, que aparece esporadicamente e que contribui para o enredo com pouco mais que simplesmente dar uma dimensão da multiculturalidade entre os bolsistas do Getty Center, seria visto como um deslize do autor, como desnecessário.

Ainda sobre as semelhanças entre os dois textos e as confissões de ficcionalização da autora em seus diários, vejamos o seguinte trecho, no qual comenta um episódio de *Kindheitsmuster* e o modo como o narra:

Ich muß heute das vierzehnte Kapitel beenden. [...] Ich muß also beschreiben, wie das Leben von Bruno Jordan, der von sowjetischen Soldaten erschossen werden soll, weil er französische Gefangene auf ihrem Marsch begleitete, durch einen Franzosen gerettet wird. Ich versuche es genau so zu beschreiben, wie mein Vater es uns erzählt hat. Viele andere Bilder gehen mir dabei durch den Kopf. Ich ende mit einem Ausspruch von Lenka, den ich natürlich erfinde: Ganz schön irre das Ganze. Oder findet ihr nicht? (Ein Tag im Jahr, 216)

Novamente aqui pode-se ver como as ficcionalizações operadas quanto ao conteúdo narrado são mínimas, no caso, restringe-se a uma frase, adicionada como comentário de um dos personagens à ação, ao passo que o evento principal é narrado o mais fiel possível ao que o pai havia lhe contado.

Em outro momento, na já citada entrevista com Gansel, menciona um episódio no qual comenta ter tido vergonha de ser alemã, devido às associações que a história recente provoca em seus interlocutores. No romance, essa conversa se dá com a bolsista italiana Valentina (SdE: 110), já na realidade extra-literária tem-se algo um pouco diferente: “das beschreibe ich dann im Gespräch mit dem Freund, der übrigens in der Wirklichkeit Günter Gaus ist. Dass wir eben diese Generation sind, die nach dem Krieg begreifen musste, was Deutschland, was die Deutschen angerichtet hatten. Und dass wir deshalb lange nicht deutsch sein wollten.” (GANSEL 2014: 365) Das declarações da autora, na entrevista e no diário, percebe-se que no

tocante aos personagens apresentados há sim o uso de elementos que poderiam ser considerados como ficcionais, mas esses elementos em geral só são perceptíveis ao leitor que tem conhecimento de detalhes muito específicos, pois consistem no deslocamento ou condensação de fatos de uma pessoa para outra. Por isso afirma que os retratados não se reconhecerão, pois sua tendência para se distanciar da verdade dos fatos nesse texto é inescrupulosa, classificada por ela de “Erfindungsrausch”.

Contudo, a essência da autora Christa Wolf representada na autora-narradora, bem como a essência dos fatos não são alterados, apenas os detalhes destes. Como não pode ou não quer inventar muito em seus escritos, Wolf é sempre sua protagonista, como mencionado anteriormente, e Peter Gutman, do qual se vinha falando antes dessa digressão, é uma invenção controlada, os aspectos ficcionais de *Stadt der Engel* são acrescentados em pequenas doses e não alteram a ação principal, estão antes para o que Vilain entende como verdade em seus textos autoficcionais: o sentimento continua, só ganha uma forma adequada ao texto.

Ainda sobre o tema diálogos, Gutman, o personagem ficcional, quase não aparece nas interações com os outros personagens da trama. Em compensação, os diálogos da narradora com ele são constantes. Em alguns, é difícil saber quem fala, se ele ou ela. Mas é curioso notar que Wolf se dê ao trabalho de criar diálogos para esse personagem ficcional, sem nunca extrapolar a condição de narradora homodiegética da sua personagem: tanto Gutman, o alter ego, quanto os outros personagens, claramente ficcionais ou não, têm sua vida interior preservada, cujo acesso é vedado à narradora, a qual, mesmo sendo dito por Wolf que intermedeia o texto de modo a ficcionalizá-lo, não ousa focalizar seus personagens internamente, transpor seus pensamentos não pronunciados. Cohn apontara o imiscuir-se na vida íntima de outros personagens como um índice de ficcionalização, assim como o uso de diálogos detalhados e o recurso a um narrador onisciente, um narrador extradiegético, seriam características de textos ficcionais – todos são recursos dos quais Wolf abre mão em sua trama. Os personagens são apresentados de modo bastante realista: a narradora mantém seu papel homo e intradieético, limitando-se a apresentar dos outros personagens apenas o que realmente sabe ou intui. Ela pode trabalhar ou com fatos externos ou com conjecturas. Ela só pode narrar episódios aos quais teve acesso direto, não estando em diversos lugares ao mesmo tempo, narrando histórias paralelas.

Quando aos diálogos, vejamos um exemplo de quando reconstrói uma conversa tida com o bolsista do Getty Center Stewart, o que faz, em parte, em discurso direto, mas após poucas linhas muda o tom e de repente se dá conta: “Natürlich weiß ich nicht mehr, was alles

in jener Nacht zur Sprache kam, aber ich weiß noch, das Meer, der Pazifische Ozean da draußen und der Mond da oben waren die ganze Zeit da” (SdE: 257). Ela pode ter certeza apenas dos óbvio, ou seja, de que o oceano e a lua estavam o tempo todo lá, mas não pode transcrever a conversa em sua íntegra, pois seria impossível lembrar-se de tal – e possivelmente, em consonância com seu desejo constante por detalhes, teria ficado satisfeita em gravar ou anotar a conversa para posteriormente usá-la como apoio à memória, como confessa em outra passagem:

In eines der Gespräche, von denen jene letzten Wochen, jetzt, im Rückblick, erfüllt zu sein schienen, ich könnte sie als ein fortgesetztes Gespräch sehen, nicht beschreiben, denke ich bedauernd, Gespräche scheinen aus dem flüchtigsten Stoff von all unseren Erfahrungen zu sein, flüchtiger selbst als manche Gedanken, denn schon am nächsten Morgen, als ich das was mir vom vergangenen Tag in Erinnerung war, notieren wollte, waren mir nur ein paar Stichworte geblieben. (SdE: 327)

A fugacidade dos diálogos torna impossível transformá-los em notas concretas para seu uso posterior, como lamenta. E embora o uso de diálogos diretos seja introduzido em *Stadt der Engel* de modo muito mais frequente que em *Kindheitsmuster*, eles não assumem uma aparência ficcional, pois se limitam a algumas frases curtas e não decisivas. O modo como o discurso direto aparece no texto poderia ser encontrado também em um relato factual, em uma conversa, por exemplo, durante a qual os interlocutores se remetem a outra conversa – como se viu anteriormente ao analisar a anedota sobre a distribuição de panfletos, em ambas as versões, frases de um diálogo em discurso direto são introduzidas sem com isso dar ao relato um caráter ficcional. Além disso, essas falas, sem aspas ou travessão, agrupam-se em diálogos curtos, como uma espécie de introdução, para logo em seguida a narradora assumir novamente o controle e o discurso indireto ganhar espaço – mas nunca o indireto-livre.

Um último dado sobre a ficcionalidade de Gutman e seu papel na trama: um dos fios da narrativa, também de aspecto ficcional, refere-se ao objetivo da narradora-protagonista enquanto bolsista em Santa Monica, a saber, descobrir quem fora a mulher misteriosa por trás da abreviatura L. em cartas escrita a Emma, amiga da narradora – sobre a estadia da própria Wolf no Getty Center, sabe-se que *Medea*, de 1996, foi o livro resultante de suas pesquisas no país, pesquisas aludidas apenas uma única vez na trama, sendo que essa pesquisa obsessiva e ficcional se espalha por todo o texto. Peter Gutman também perseguia uma figura em suas pesquisas: a do seu filósofo, cujo nome nunca é mencionado e do qual ele poucos detalhes dá. Em uma grande obra do acaso, a narradora se encontra ao mesmo tempo com a judia Ruth, filha de sobreviventes do Holocausto, e Gutman, e ambos descobrem que L., a terapeuta de Ruth, fora na verdade a amiga misteriosa de Emma, remetente das cartas e amante do filósofo

de Gutman: seu nome na verdade era Lily. “Solche Zufälle kann man nur erfinden [...]” (SdE: 197), afirma a narradora. E em novo encontro com Ruth: “Haben wir je, Peter Gutman und ich, unser aufgeregtes Erstaunen ausgedrückt über die unglaubliche Fülle höchst exzentrischer Zufälle, die in Gang gesetzt werden mußten, damit einige Rätsel, die jeder von uns mit sich herumtrug, hier ihre Auflösung fanden?” Ao que conclui: “Wenn es nicht so gewesen wäre, müßte ich es erfinden” (SdE: 311). Uma cadeia de acasos pouco prováveis liga Gutman à narradora não só em suas opiniões e estilo de vida, mas também em suas pesquisas e no desfecho delas. Mais um elo que coloca um como reflexo do outro.

3.2.4.2.3. Sally, a ponte com a língua inglesa

Outro personagem que parece ser ficcional, embora não se possa descartar que ele tenha traços de alguma pessoa do convívio da autora, é Sally, a qual, na versão anterior do texto, chamava-se Tony. Sally, assim como Gutman, deve sua aura ficcional à sua função muito clara no texto – ao contrário dos outros personagens a aparecerem de modo mais realista, indo e vindo de acordo com suas próprias necessidades, não com as necessidades do texto. Enquanto Gutman é o interlocutor racional da narradora, o judeu de língua alemã que vai conversar com ela na zona de conforto da sua própria língua e de seu apartamento, e, além disso, dono de uma visão de mundo e literatura semelhantes a sua, Sally é a americana, com a qual conversará na língua estrangeira. Sally também, à semelhança de Gutman, está despedaçada por uma experiência afetiva mal sucedida: o marido a trocara por uma mulher mais jovem e ela não aceita a rejeição. É interessante notar que no meio de tantas conversas sobre relacionamentos, amor e homens, a narradora nada revele sobre sua intimidade.

Sally é uma artista, dançarina, a qual procura formas alternativas de autoconhecimento, a qual vai contra o desejo por *Aufklärung* da protagonista: ela tem explosões emocionais, vive sua crise intensamente, sem tentar sublimá-la, como Gutman, ou racionalizá-la, como a protagonista. Próximo ao fim da narrativa, ela grava um vídeo-arte no qual dança, recita, ousa, se expõe impiedosamente: “Warum müssen solche Entäußerungen immer durch Schmerz erzwungen werden, aber warum fragte ich das, ich wußte es ja” (SdE: 370). A narradora compreende o vídeo impiedoso e de auto-exposição feito por Sally, pois também é impiedosa consigo mesma e se expõe em seus textos, os quais nascem sempre de conflitos e crises, mas o faz nesses escritos sempre de forma mais racional, de certa forma poupando o outro. Essa exposição, ainda que aguda, inquiridora, tem seus limites, alguns campos são

sempre preservados, como relações afetivas, seu corpo, sua família, os aspectos da sua intimidade sem relação com o panorama político.

Sally esteve dez meses em um mosteiro (SdE 45), no qual tomou contato com o livro da monja budista Perma, e o oferece de presente à protagonista. Trechos de sabedoria desse livro citados ao longo do romance se constituem em outro fio da trama, unem-se às diversas tentativas díspares empreendidas pela narradora para superar a crise, dessa vez de forma alternativa: espiritualismo contra seu habitual racionalismo.

Com Sally também passeia pela orla (SdE: 200), mas, ao contrário do que ocorre com Peter Gutman, não tenta fugir do tema IM, abordando-o ela mesma, sem temer o que Sally dirá: ela é a estrangeira que pouco compreende o que ocorre na Alemanha, e justamente por isso, está livre de preconceitos e é receptiva. Suas perguntas não são desagradáveis, mas ingênuas: “Was treibst du? Hast du dich eingelebt? Wie ist deine Stimmung?” (SdE: 94). Perguntas ingênuas, mas ao mesmo tempo essenciais: “Wozu bist du eigentlich hier? Um Abstand zu gewinnen? Zu vergessen? Was willst du hier machen?” (SdE: 48) E após essas perguntas aparentemente ingênuas de Sally, a narradora é capaz, pela primeira vez no texto, de dar sua versão do episódio IM – ainda que essa versão, como já afirmado, nada traga de novo ao leitor sedento por respostas.

Em uma ocasião, a narradora-protagonista pergunta de forma espontânea à Sally como se fala “Akten” em inglês (SdE: 94), e espanta-se com a palavra “file”: “Aber alle diese Wörter waren ja vorerst neutral, eine file number konnte ja etwas Harmloses sein, redete ich zu mir, kein Grund, feuchte Hände zu kriegen.” (SdE: 95) O caráter inofensivo da nova língua a ajuda nessa tarefa de auto-conhecimento, bem como o caráter inofensivo da amiga, a qual, apesar de bem intencionada, parece muito envolvida em seus próprios conflitos, o que a impede de ter uma visão realista dos fatos por ela vividos, para a qual tudo parece desimportante, ou coisa de alemães, os quais levariam tudo muito a sério.

A leveza e disposição a ouvir e compreender de Sally, somada à leveza da língua estrangeira, a tornam em cobaia da narradora: “An ihr probierte ich aus, wie ich mich fühlte, wenn ich unaussprechbare Wörter laut aussprach, im Schutz der fremden Sprache und des fremden Ozeans” (SdE: 201). Conta a Sally sobre os “bad files and good files” e a reação de Sally, para sua surpresa, é o riso: “Ach, ihr Deutschen!” (SdE: 201). Sobre o peso das duas letras IM ao lado do nome de alguém, a americana indaga de modo quase infantil: “Some kind of agent? Or spy?” Tudo parece mais inofensivo, ganha outro significado na língua estrangeira, a qual não tem o peso da história alemã a corromper certos conceitos, e diante da

interlocutora a afirmar “I have no idea” em relação ao que acontece no momento na Alemanha reunificada, tomada por esse sentimento de estranhamento, é capaz de reconstruir mentalmente a cena pela primeira vez na obra, a apresentar sua versão, e não a dos jornais ou dos arquivos, como vinha então fazendo, para o episódio IM:

I'll tell you what happened, okay?

Aber gerade das war ja nicht so einfach. Also: In meiner Erinnerung, die ich mühsam heraufgeholt hatte, kamen eines Tages zwei junge Männer in dein Büro in der Redaktion der Zeitschrift, bei der du arbeitest, und wollten eine belanglose Auskunft von dir, die diese Arbeit betraf. In den Akten steht, sie hätten dich auf der Straße abgefangen. Daran erinnere ich mich nicht. Sie gaben sich als das aus, was sie waren: Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit. (SdE: 202s)

Sally, assim como Gutman, também conhece “The overcoat of Dr. Freud” (SdE: 203) e pode falar dele sem estranhamento, como se compartilhasse da crença com a protagonista, como se falassem de algo de conhecimento comum.

A partir dessa conversa, após se expor na língua estrangeira, as comparações entre alemão e inglês continuam, se surpreende constantemente em como era para ela muito mais fácil dizer “I am ashamed” que “Ich schäme mich” (SdE: 217), o mesmo valendo para palavras como “pain”, “it is painful”, “conscience”, “I regret” (SdE: 217-218), “Schrecken” é mais forte que o simples “Shock” e “Wendehals”, nome de um pássaro e conceito próprio da época da *Wende*, para designar o oportunismo político de algumas pessoas, é intraduzível (SdE: 262), pois não corresponde a algo universal, tendo um caráter local, próprio da história alemã. Diante de tais exemplos nas duas línguas, a narradora-protagonista se pergunta se as diferenças são mais que apenas o passar de uma língua a outra: “Vielleicht, weil es sich um deutsche Taten oder Unterlassungen handelt, dachte ich. Die fremde Sprache als Schutzschild, auch als Vesteck” (SdE: 218).

Em certo momento da narrativa, havia comentado com a bolsista italiana Valentina sobre a dificuldade e vergonha de ser alemã e tudo o que isso significa diante de outras culturas, as quais não passaram em sua história recente pelo regime nazista ou mesmo por algo como o muro de Berlim. Logo, as palavras na língua alemã estão impregnadas por esse peso, ao passo que, para ela, enquanto estrangeira, o inglês é visto como proteção dessa carga semântica e histórica – e uma vez que sua trajetória está intimamente ligada à história alemã recente, a língua estrangeira poderia ser vista também como proteção contra si mesma. Afirma em outro momento, confirmando a importância da língua alemã, apesar ou devido a sua carga histórica, que: “Meine Person war an die Sprache gebunden, die Sprache sei meine eigentliche Heimat [...]” (SdE: 354), logo, mudar de língua equivale a mudar de pátria, abandonar os conflitos que a movem a escrever, mas também deixar de lado, ainda que por um breve

período de tempo, o peso que esses conflitos representam e olhar-se de outra perspectiva, mais leve.

Ainda com mais uma personagem sente-se confortável para analisar-se de outra perspectiva. E embora, assim como a perspectiva proporcionada por Sally, também com essa personagem seja possível tanto uma abordagem mais espiritualizada, quanto uma aproximação a partir da distância da língua estrangeira, é o pragmatismo, não a explosão de sentimentos ou a visão artística a dar a tônica dos diálogos: trata-se da “anja” Angelina.

3.2.4.2.4. Angelina, a anja negra

“Ich dachte, warum muß ich diese Wahrheit in einer fremden Sprache erfahren. Vielleicht hätte ich sie in meinem heimatlichen Deutsch nicht ausgehalten.” (SdE: 335) A afirmação é feita como conclusão ao episódio no qual a “anja” Angelina afirma, diante de uma crise da narradora-protagonista, ser necessário chamar um médico. A narradora se recusa a tal, ao que Angelina diz compreendê-la, pois seria muito caro chamar um médico e, além disso, todos vamos morrer (SdE: 335). Interessante notar como a “anja” é pragmática e reage à negação da narradora em chamar um médico não de forma metafísica, não vê aí nenhum significado mais profundo, apenas pragmático: custa muito caro e uma negra, ainda que “anja”, que trabalha como faxineira, não teria dinheiro para tal. A “anja” é menos espiritual e metafísica que a narradora-protagonista a se apresentar como escritora.

Tem-se aqui o outro elemento claramente ficcional da trama: a inserção da “anja” negra Angelina próximo ao fim do texto – mais exatamente, logo após a narradora ter participado de um culto em uma igreja da comunidade negra local, a “First African Methodist Episcopal Church” (SdE: 329). A narradora, apesar de ser cética e defensora da razão e esclarecimento, ficara impressionada com o culto e a unicidade da experiência, da qual tomaram parte outros intelectuais, inclusive judeus. Logo após esse episódio começam suas conversas com Angelina, a qual aparecera anteriormente apenas uma vez no texto, como a funcionária da equipe de limpeza do hotel MS. VICTORIA, uma mulher de 38 anos, oriunda de Uganda, que trabalhava dia e noite, frequentemente nos dois turnos, a fim de enviar dinheiro à família, da qual fazem parte os seis filhos que ficaram no país. Angelina a impressionara pela sua cor extremamente negra e pelo seu corpo, descrito não de forma etérea e angelical, mas muito carnal, no qual se destacam suas curvas: “Sie hatte Rundungen, wo immer eine Frau Rundungen haben kann, ohne dick zu sein” (SdE: 165). Desde o rosto, braços, até os cabelos cacheados, tudo nela era arredondado. A “anja” do texto parece ser a

figura a viver de forma mais mundana dentre os personagens, confrontando-se com problemas muito reais, enquanto os intelectuais do texto passam o tempo em exposições, livros, restaurantes e festas. A inserção da anja fora, como confessa no diário de 27.09 de 2007, uma decisão difícil: “Es gibt eine Liste, auf der die Episoden aufgeschrieben sind, die ich eigentlich noch unterbringen muß [...]. Den Engel werde ich hin und wieder auftauchen lassen – ob das geht? Ob das bleibt?” (Ein Tag 2013: 111s.)

Conforme a narrativa vai se aproximando de seu fim, muitos de seus fios vão se desfazendo, pois a protagonista, após o fim da bolsa e da sua estadia em Santa Monica, despede-se do MS.VICTORIA e dos outros pesquisadores e empreende uma viagem para conhecer os habitantes originais do continente, os índios. Os fios narrativos ligados à busca de uma espiritualidade – busca que poderia ser associada tanto como a algo próprio da velhice e da aproximação da morte, o que ocasiona uma mudança de valores, tanto quanto a uma tentativa desesperada de superar a crise advinda do episódio IM – são abandonados: a acupuntura com o Doutor Kim e sua sabedoria oriental, a leitura da monja budista, o assistir ao culto na televisão ou ir à igreja africana não se tornam mais possíveis, assim como as conversas com Sally e mesmo com Gutman desaparecem. Angelina surge então na figura da anja, não mais da faxineira, e assume o papel de substituir todos os outros recursos e a acompanha na visita que faz às tribos dos Hopi e Navajos, como se precisasse da ajuda de uma figura mítica para adentrar o mundo mais “primitivo” dessas tribos. A crítica procura ver sentido em um anjo e nos índios com seus rituais, presentes no final do livro, ao que a autora explica, tratar-se não de algo que acontecesse apenas de forma aparente no texto, mas de uma tentativa de trazer uma nova camada, um novo nível de significado: “Ja, dass mit dem Versuch, ins Mythologische zurückzugehen vielleicht die Gegenwartsebene unterfüttert werden soll.” (GANSEL 2014: 353)

Poder-se-ia argumentar que a existência de anjos, ou a crença nessa existência, não pode ser visto como decididamente ficcional, pois, de acordo com a crença do indivíduo, anjos podem ser uma parte tão real e incontestável do mundo quanto os fenômenos naturais. A própria narradora afirma que uma pesquisa revelou que 86% dos americanos acreditam em milagres e fenômenos sobrenaturais, dentre os quais anjos se incluíam. Já sobre sua visão quanto ao tema, deixa claro: “Übrigens habe ich nicht vor, mich für das Auftreten des Engels Angelina zu rechtfertigen oder irgendwelche Erklärungen abzugeben [...]. Und natürlich glaubte und glaube ich, eine unerschütterliche Anhängerin der Aufklärung, nicht an derartige Vorkommnisse, das soll ein für allemal klar sein.” (SdE: 333) Se lembrarmos do fantasma a

morar em uma rua de Veneza e do fantasma do pai de Hamlet, personagem de Shakespeare, ambos citados pela teórica Wagner-Egelhaaf (cf. início deste capítulo) como figuras a ilustrar os aspectos que estão no centro de uma autoficção, podemos dizer que o anjo de Wolf poderia ser visto como claro elemento de autoficcionalização. Angelina é a anja a acompanhar mentalmente a autora-narradora que declara explicitamente não acreditar em anjos, ou seja, a personagem poderia ser vista como uma das alterações que a narradora-autora introduz no texto, como Wolf afirma na já citada entrevista a Gansel: “*Dies betrifft vor allem auch die Veränderung, die die Ich-Figur durchmacht, wenn man davon sprechen kann.*” (GANSEL 2014: 353) E essa “mudança” introduzida pela autora-narradora não poderia deixar de ter sua “marca”, de corresponder à sua visão de mundo: como observado, Angelina é uma anja muito carnal, com seu corpo extremamente feminino e nada celestial, com seus problemas concretos, sem grandes explicações metafísicas, preocupada em como pagar um médico caro, ela não dá conselhos sábios à narradora, ela apenas está lá e ouve, ou no máximo faz algum comentário irônico.

Angelina, enquanto construção não-realista em um texto bastante realista, em uma recapitulação da vida que se pretende autêntica, parece ter uma função clara: ela não é apenas um sinal de espiritualidade na velhice – e há vários elementos no texto que apontam para a busca de espiritualidade e formas de auto-conhecimento alternativas. Angelina assume de forma bem clara a função dos interlocutores que, por necessidades da trama, ou seja, a viagem para visita às tribos indígenas, Hopi e Navajo, desaparecem, como é o caso de Gutman, Sally e dos intelectuais com quem convivera no Getty Center. Após fazer de Gutman, o intelectual racional, e Sally, a artista explodindo em emoções, seus conselheiros, elege na cidade dos anjos um anjo para ocupar essa tarefa nas últimas páginas da trama, e de forma muito coerente, Angelina corresponde à imagem da verdadeira Los Angeles, da cidade dos anjos como por ela vista em seus passeios feitos pelas ruas do lugar, o qual parece ser povoado por negros e imigrantes a trabalharem muito e terem uma vida difícil, por pedintes e miseráveis, por ela desconhecidos na RDA, tendo de se acostumar a essa nova realidade.

A anja apresenta conflitos à narradora como problemas talvez menos elevados e cerebrais, mas mais essenciais, envolvendo o corpo, a morte, a pobreza, fome, a leva a ver o definhamento de duas tribos, de dois povos a sucumbirem diante do avanço da “civilização”, enfim, a coloca diante de problemas mais importantes que os seus, a incentiva, apesar do sofrimento, a ver sua situação de forma mais leve, a não ter uma resposta e explicação para tudo – já de início se nega a explicar a presença da própria Angelina no texto. A autora-narradora aprende

a se libertar e dizer “eu não sei”, a última frase do livro, dita à anja em meio a um questionamento sobre em que direção ir.

No seu diário de 27 de setembro de 2005, época em que trabalhava no romance, parece também já estar vendo sua história pessoal um pouco como a narradora ajudada por Angelina no fim do texto, não precisa mais de uma resposta para tudo, pode não saber uqe rumo tomar, pode atribuir menor importância a determinados problemas: “Auch die Kampagnen gegen mich am Anfang der Neunziger waren ‘wichtig’, aber sie sind nun schon so lange her, ich empfinde ihre Bedeutung nicht mehr so.” (*Ein Tag im Jahr*, 2013: 79)

3.2.4.3. Ficcionalizações e como denotar culpa

Do exposto até o momento, percebe-se como *Stadt der Engel* recorre a diversos textos factuais publicados pela autora em outras ocasiões, retomando aspectos da estrutura destes, recuperando episódios e falas, muitas destas repetidas literalmente em um ou outro texto, ou recebendo pequenas nuances e detalhes, adaptando-os ao novo meio (ficcional), sem com isso perder sua autenticidade. Os textos que servem de ponto de partida para a configuração do romance, apesar da forma não-convencional, são textos factuais que respeitam sua visão da autenticidade subjetiva como ideal, pois a configuração destes é condicionada ao “eu” por trás de cada linha, e exploram formas de trazer esse “eu” e sua intimidade, o que também ocorre no romance. Além de algumas mudanças e deslocamentos motivados por uma necessidade de economia, como não querer introduzir um novo personagem na trama e por isso deslocar, por exemplo, a ida à casa dos emigrantes para uma nova comitiva, formada por outras figuras, essas mudanças, como mostradas aqui, relacionam-se em grande parte aos três personagens ficcionais acrescentados, por meio dos quais tentará reviver, reelaborar e ressignificar o momento de crise e superá-lo. Ficcional parece também a aparente opacidade em relação a si mesma, como apresentada em entrevista a Gansel, na qual afirmara que a narradora introduzira mudanças a ficcionalizar o texto. O que todos esses pontos têm em comum é serem motivados pelo mesmo episódio, terem a mesma origem: sua colaboração como IM junto a Stasi.

A intermediação ficcionalizante alegada parece ser mínima, mas se Wolf insiste nisso, ela deve estar lá de alguma forma, e isso fica mais claro quando analisamos os diversos fios desta trama complexa e o modo como se entrelaçam para tratar um episódio em especial, o de ter sido IM. O episódio é determinante para toda a configuração da trama e também dos personagens que nela aparecem, e esta é a chave para tentar-se compreender o que afirmara

em entrevista citada no início dessa seção sobre o caráter fictício do texto pois: “*Und selbst das, was im Text wirklich real Geschehenes zurück geht, das habe ich sehr vermittelt dargestellt [...]*” (GANSEL 2014: 353).

Como fora mostrado anteriormente, Gutman, Sally e Angelina se configuram na trama e a ajudam a ver diferentes aspectos do problema que consome a narradora – Gutman o faz da forma racional, Sally permite o estranhamento da língua estrangeira e Angelina aponta para problemas concretos mais importantes, proporcionando-lhe assim a leveza necessária para dizer “eu não sei”. Aqui cabe agora ver como a culpa é reconstruída por meio também dos outros diversos fios que compõem a trama de *Stadt der Engel*.

Dentre os fios na trama, nesse momento a concentração recairá sobre o fio da colaboração enquanto IM e como todos os outros recursos narrativos são mobilizados para deixar esse fio mais encorpado, volumoso, aumentando a tensão narrativa crescentemente até chegar à revelação da colaboração e depois disso, detém-se nas diferentes tentativas de lidar com a culpa.

A culpa é o tema a desencadear no livro uma estrutura que poderia ser vista como ficcional: em torno dela se encadeiam as associações e fluxos de consciência e não livremente, com seria o esperado. Em *Stadt der Engel* a culpa vai se intensificando, o movimento é o de uma espiral a voltar diversas vezes ao mesmo complexo temático, mas de modo cada vez mais profundo. Poder-se-ia pensar ainda em uma imagem cara à autora, aquela da rede a promover uma longa associação de episódios, de modo que até os aparentemente sem vínculo com esse tema central de repente também estão de alguma forma a ele ligados, contribuindo para tematizar a culpa, para o aprofundamento neste complexo.

Começamos a análise com a pergunta “What about Germany?”, com a qual a narradora se vê confrontada ao longo do livro, tendo de assumir o papel de representante de todos os alemães e se posicionar sobre a história recente do país, como se fosse uma espécie de porta voz. Até mesmo o suíço Pintus, colega bolsista no Getty Center, lhe faz a pergunta (SdE: 36). A questão a leva a pensar na palavra BARBAREI (SdE: 38) para classificar tanto os crimes dos grupos de jovens neo-nazistas na Alemanha, quanto as cenas de guerra e violência vistas na televisão, e essas cenas, por sua vez, a levam a escrever na sua máquina sobre aparência e culpa:

UND WENN ALL MEINE GESCHÄFTIGKEIT, DIE VERDAMMT NACH FLEISS AUSSEHEN SOLL, NICHTS WEITER WÄRE ALS DER VERSUCH, DAS TONBAND IN MEINEM KOPF ZUM SCHWEIGEN ZU BRINGEN. ABER ICH KANN JA NOCH NICHT WISSEN, WELCHE UNTIEFEN IN MIR HIER UMGEPFLÜGT ODER IM GEGENTEIL ZUGEDECKT WERDEN SOLLEN.
(SdE: 40)

Aqui se tem dois pontos importantes: a confissão do descompasso entre ser e parecer e a “Tonband in meinem Kopf”, a fita a tocar em sua cabeça. Essa “Tonband” a atormentá-la, a trazer à sua mente fatos que ela preferia esquecer, perpassa toda a narrativa, lhe tira o sono, é quase uma trilha sonora a importuná-la e a qual ela não consegue silenciar. Essa “Tonband” insinua constantemente a discrepância entre ser e parecer, pois aqueles que com ela conversam não se dão conta do que se passa realmente em seu íntimo, da culpa que sente e com a qual tem de lidar. Esses pensamentos escritos à máquina que comentam a ação, chamados por ela de “Gedankensplitter” (SdE: 30), escritos de forma espontânea e diferindo dos protocolos e diários justamente por seu caráter irrefletido, automático, como mostra uma cena na qual, com pressa, vai correndo para o hotel, se despede sem palavras de Gutman, pois tem urgência em escrever o que lhe vem à mente no momento: “Ich setze mich an den Tisch und schrieb wie unter Diktat”, ou seja, com uma espontaneidade como a dos sonhos, a qual foge ao controle, dá acesso a camadas mais profundas de si, tornando o escrito autêntico pois espontâneo.

Tais anotações podem ser consideradas como impressões mais autênticas que as transmitidas enquanto narra, pois seriam muito pouco intermediadas, resultado da escrita automática e espontânea, enquanto os comentários da narradora seriam resultado do processo de tornar um conteúdo literatura. Também poderiam ser vistas como índice de ficcionalização, pois resumiriam uma verdade maior em fragmentos os quais teriam sido escritos no momento da ação, como a narradora quer que seu leitor acredite, mas que parece pouco provável. Teria ela já então a distância necessária para tal ou apenas a adquiriu com o passar dos anos? Como ficou exemplificado anteriormente, os sonhos, os quais também comentam a ação, têm aparência ficcional, mas nem sempre o são. Do mesmo modo talvez tais pensamentos em maiúsculas também se refiram a algum material autêntico guardado por Wolf em seus arquivos pessoais, o que permanece em aberto, pois não se tem acesso a tais arquivos ou diários.

Ainda sobre o modo como configura no texto esses trechos escritos à máquina, ao reler um deles, se pergunta: “Was mir einleuchten wollte, immer haben solche Sätze mir einleuchten wollen, denke ich jetzt, Jahre später, Jahre, die strikt gegen diese Sätze gearbeitet haben.” (SdE: 80) O trecho procura dar autenticidade a tais anotações, às quais tem acesso no momento da escrita, “jetzt, Jahre später”, mas às quais ao mesmo tempo não tem total acesso, pois anos depois o significado, a importância dessas anotações, sofrera mudanças, e ainda

corroborar o fato já mencionado de parecer não ter pleno controle sobre os atos da narradora-protagonista, a qual introduz anotações a cujo significado não se tem acesso.

Em seguida, após escrever esse “Gedankensplitter”, o telefone toca e a lembra da culpa: “Du sollst dich nicht verteidigen, du sollst nur sagen, wie es war.” (SdE: 40) Nenhuma introdução ao tema, apenas o conselho, sem maiores explicações. O leitor de Wolf ideal compra o livro procurando a versão da autora para o episódio IM e esse leitor provavelmente lê o livro tendo isso em mente, logo, é capaz de inferir que a culpa mencionada deve se referir a isso. O leitor desprevenido, o qual nada sabe da autora ou da história alemã recente, ficará perplexo diante do mistério. A próxima cena refere-se à lembrança, ao tentar dormir, do emigrante Bertolt Brecht, que morara perto dali e que em seu *Galilei* afirmara: “Kein Mensch könnte auf Dauer einen Stein zu Boden fallen sehen und dazu sagen können: Er fällt nicht. O doch, Brecht, wir können das fast alle.” (SdE: 41) A frase lembra uma afirmação de *Kindheitsmuster*: o mistério do século passado, a assolar sua geração, era o de como estar ausente e presente ao mesmo tempo, aqui, contrariando o que afirma Brecht, ver a pedra cair e dizer que não a vê. Se todos podem fazer isso, ela se inclui nesse “todos”: ela também sente a culpa, mas nega este sentimento, sabe e não sabe ao mesmo tempo, vê sem ver. E para aqueles que esperam que ela se pronuncie sobre ter sido informante, mas ter se esquecido de tudo, a frase contribui para o aumento da tensão.

A essa constatação segue-se a descrição de um sonho, no qual está em um tribunal (SdE: 41) e deve justificar a perda de um documento que provava seu pertencimento ao partido. Ela chora, aparece em uma posição ambígua, pois é culpada pelo partido por ter perdido tais documentos, quando na verdade fora vítima de um assalto e sente-se impotente. Ao acordar, o sentimento de impotência continua, ao lembrar-se do Plenum de 1965, quando fora punida por falar a favor de um colega, quando defendera uma visão de literatura mais complexa, que não correspondia ao simplismo do realismo socialista, ou seja, era culpada pelo partido por oferecer oposição, mas era uma vítima, pois, em sua visão, o que fazia era em favor da política vigente, a fim de aperfeiçoá-la. (SdE: 42-43)

Como se vê, mesmo estando nos Estados Unidos, o que ocupa sua mente constantemente é a ex-RDA e seus conflitos. A culpa vai aumentando página a página, a “Tonband” em sua cabeça a lembra sempre da culpa. Recebe a carta de um ex-colega dos tempos de RDA, o qual critica aqueles que não emigraram e preferiram permanecer no país (SdE: 70), em seguida, atormentada pela sua decisão de ficar, escreve em sua máquina “WÄRE ICH UNTER DEN ANDEREN, DEN RICHTIGEN VERHÄLTNISSEN EIN

ANDERER MENSCH GEWORDEN? KLÜGER, BESSER, OHNE SCHULD?” (SdE: 71) A partir desse ponto, até finalmente revelar a colaboração como IM, a tensão e insinuações de uma culpa a ser confessada apenas aumentam – e a revelação acontecerá em uma conversa com o italiano Francesco, a partir da página 178 do texto, coincidentemente, por volta da metade do livro, de modo que a revelação está bem no centro do romance, quase que o dividindo em duas partes: um antes e depois da confissão.

Depois de insinuar ser uma pessoa culpada, por ter vivido na RDA, a narradora-protagonista faz um passeio na Orla, no Ocean Park Promenade, e vê todas as pessoas comuns que ali estão e que para ela são inocentes e ostentam isso: “unschuldige sein sollten, Menschen ohne Schuld” (SdE:71), como o casal japonês, uma grande família comendo fast-food “schuldlos”, a família indiana, da qual alguns membros certamente estavam de forma ilegal no país, mas que em comparação com ela eram inocentes, as pessoas correndo na orla, o grupo de russos, “schuldlos auch sie, gerade sie” (SdE: 72). Em seguida vem à sua mente a lembrança da frase “Wir haben dieses Land geliebt”, frase autêntica retomada da carta a Braun “Das Schlimme ist/ Wir haben dieses Land geliebt” (WOLF 1994: 273) e uma frase que guardou para si, “wie du nun vieles für dich behältst” (SdE: 73), novamente aludindo ao fato de ser uma pessoa que tem um segredo a ser revelado, mas por enquanto admite apenas sentir-se ainda culpada por não ter ficado feliz com a queda do muro (SdE: 75), como era de se esperar da maioria das pessoas. Atos banais do cotidiano, como ouvir os barulhos do mar, são suficientes para ativar a trilha sonora de culpa em sua mente, sua Tonband: “Ich fragte mich, ob man ein schlechtes Gewissen durch Meeresrauschen wegspülen kann” (SdE: 114). Ela vê no fato de ter perdido arquivos não salvos no computador um indício de que queria esconder algo de si mesma, devido a alguma culpa (SdE: 168). Seu sentimento de culpa é tal, que após a revelação do segredo, ele continua a oprimi-la, chegando ao ponto de, ao pagar uma mercadoria em uma loja, ser lembrada da culpa: a vendedora abre uma exceção e aceita seu cheque, mesmo faltando um documento específico, complementando: “You look honest! Sagte sie entschlossen, und ich versicherte: Sure, I am, und bei mir ergänzte ich im stillen: Wenigstens in Gelddingen.” (SdE: 219)

Já próximo ao ápice desse movimento de insinuar a culpa advinda de um segredo a ser revelado, escreve em sua “Maschinen”:

IN DER STADT DER ENGEL WIRD MIR DIE HAUT ABGEZOGEN. SIE WOLLEN WISSEN, WAS DARUNTER IST, UND FINDEN WIE BEI EINEM GEWÖHNLICHEN MENSCHEN MUSKELN SEHNEN KNOCHEN ADERN BLUT HERZ MAGEN LEBER MILZ. SIE SIND ENTTÄUSCHT, SIE HATTEN AUF DIE INNEREIEEN EINES MONSTERS GEHOFFT. (SdE: 140s.)

O trecho explicita como fora atacada impiedosa e injustamente, como fora submetida a uma verdadeira caça às bruxas, quando não passava de uma pessoa como qualquer outra. Esse é um dos ensinamentos que irá aprender ao longo do texto, entre outros como ser menos intransigente consigo mesma e entender que o acontecido não fora tão grave. Isso ocorrerá com a ajuda dos personagens factuais e dos ficcionais, por meio dos diversos fios que se emaranham na trama do romance. Angelina a ajuda a admitir que não sabe tudo e a amenização da culpa e da importância do episódio IM, aparentemente de forma paradoxal, dá-se pelo próprio culpar-se. Percebe-se isso num jogo um tanto retórico: ao mesmo tempo em que se culpa, há as vozes de defesa por toda parte, apresentadas sob uma luz muito favorável, ao contrário da acusação, amorfa, sem corpo no texto. A narradora tortura-se, sofre, mas o motivo do sofrimento é sempre amenizado.

Os episódios seguem uma lógica, não são encadeamentos aleatórios. Os encadeamentos na mente de uma pessoa também não o são, mas as ligações não são tão centradas em torno de um mesmo tema, como aqui, texto no qual até atos insignificantes a lembram da culpa e de seu segredo. Essa lógica, essa tentativa de ordenar a matéria caótica em torno de um núcleo comum, levada ao extremo, pode ser vista como um dos índices de ficcionalização do texto apontados pela autora na entrevista a pautar essa análise, a conferir ao texto seu caráter intermediado, “vermittelt”.

Ainda que a memória tenha sido sempre seu tema e que estruture diversos de seus textos, em *Stadt der Engel*, o qual parte do pressuposto de um esquecimento imperdoável, o tema ganha ainda mais importância. Sobre a lembrança, cujos mecanismos ela explora em sua já abordada poética, da qual faz parte o pressuposto de reprodução o mais fiel possível destes mecanismos na escrita, ela lembra na entrevista dada a Gansel de que a maioria das pessoas acredita que a memória se trata de um ato mecânico, por meio do qual se pode resgatar o que um dia aconteceu exatamente como aconteceu: “Es wird also erwartet, dass die Erinnerung authentisch, dass sie wahr ist. Wenn man als Autor in Zweifel zieht, wenn man beim Erinnern eines konkreten Ereignisses unsicher ist, wenn man Zweifel hat, dann wird das als ein Ausweichen angesehen oder sogar als Versuch, die Unwahrheit zu sagen.” (GANSEL 2014: 355) Essa situação de desconfiança devido ao esquecimento é por ela vivido de perto em 1993 e está no centro do texto, o qual vai tentar, em um esforço hercúleo, apreender e explicitar ao leitor o que é lembrado e como, sendo fiel às nuances da memória ao diferenciar entre o que é para ela certeza – “ich erinnere mich noch heute” (SdE: 22), “genau weiß ich noch” (SdE: 59), “sehr deutlich vor Auge steht” (SdE: 96) –, do que é provável – “wenn ich mich recht

erinnere” (SdE: 59) – e aquilo que se esqueceu – “ich hatte das vollkommen vergessen” (SdE: 186) “natürlich weiß ich nicht mehr” (SdE: 257).

Se é capaz de diferenciar tão claramente o que se lembra daquilo que esqueceu, se pode apresentar-se bastante consciente da sua matéria, a dominá-la, só resta ao leitor aceitar como verossímil seu esquecimento no caso do episódio IM. O modo como apresenta o funcionamento da memória, o que fora esquecido ou lembrado, baseando-se, no último caso, sempre em diversos materiais coletados, como jornais, diários, anotações, é muito verossímil. Nem sempre tão verossímil é, contudo, o modo como estrutura algumas dessas lembranças em seu texto, como no exemplo analisado referente ao episódio IM, no qual, se as lembranças e associações são dados factuais, não parece ser factual o modo obsessivo como essas lembranças e associações se encadeiam – essa ficcionalidade, caso se possa ver isso como índice de ficcionalização, não exclui, contudo, a autenticidade do modelo adotado e nem do conteúdo, apresentando-se antes como uma derivação intrínseca deste.

Ficcional poderia ser também não apenas o que lembra, mas como introduz isso em seu texto, o modo como os fluxos de consciência aparecem localizados muito claramente em determinados momentos da narração, e pertencem não ao tempo da narradora (*Erzählzeit*), mas ao tempo da narração (*erzählte Zeit*). Um exemplo seria uma conversa da narradora com Peter Gutman e Ruth, a qual menciona a palavra comunista, desencadeando na narradora a lembrança dos primeiros comunistas que conhecera e, no meio dessa enumeração, interrompe a si mesma: “Ich mußte meinen Erinnerungsstrom unterbrechen, um nicht zu verpassen, was Ruth aus der Kiste als Hinterlassenschaft von Lily zutage förderte” (SdE: 314). A riqueza de detalhes aqui, quando narra ao mesmo tempo o encontro e o momento no qual é tomada por um devaneio, um fluxo de lembranças desencadeado por uma palavra (comunista), sendo capaz de narrar o episódio e o conteúdo desse fluxo de lembranças, sem perder nenhum detalhe dos dois, exigiria uma habilidade de abstração incomuns. Nunca perde um detalhe quando se trata de si mesma e os outros personagens não lhe trazem qualquer mistério, não por saber muito sobre eles, mas por não se interessar: está tão centrada em sua própria história, em suas lembranças, nos seus pensamentos, que não há tempo para colocar-se perguntas e mistérios acerca dos outros. Apesar dos inúmeros personagens a desfilerem pelas páginas do livro, apenas ela mesma é seu objeto de estudo e representa um mistério para si.

Ainda sobre a personagem Ruth, a qual irá revelar-se o elo entre a narradora e a desconhecida L. das cartas que investiga – além de ser também o elo entre sua pesquisa e a de seu alter ego, Peter Gutman, pois L. era amante do filósofo de Gutman – pode-se ver um

toque “romanesco” geralmente incomum nos textos da autora, os quais centram-se antes em sentimentos e lembranças, que em coincidências a resultarem num enredo cheio de reviravoltas e tensão. Por exemplo, na noite em que conhece Ruth, esta a leva de carro de volta ao hotel e conta sobre como fizera terapia com uma emigrante alemã, Lily, e assim que chega em casa, como tomada por uma intuição, a narradora busca a pasta vermelha, na qual estão guardadas as cartas de L., que na ocasião ainda não sabe ser a mesma Lily, terapeuta de Ruth. Sobre as coincidências que envolvem esse fio narrativo e como a própria narradora as classifica como possível apenas em uma ficção, já fora explorado anteriormente.

O fio narrativo envolvendo as cartas de L., também parece ficcional em sua dupla função: a de justificar a estadia em Los Angeles por uma pesquisa pouco acadêmica e reforçar os diversos fios apresentados no texto para ilustrar a crise, os diversos meios não racionais abraçados por ela como meios de auto-conhecimento e superação da crise – conversas com o chinês doutor Kim, textos da monja budista, contato com os cultos evangélicos nos Estados Unidos, os diálogos com Gutman, o sobretudo de Freud, etc. Também as cartas de L. à sua falecida amiga Emma pertencem a esse complexo. Elas estão guardadas em uma pasta vermelha, à qual a narradora sempre recorre em momentos de tensão e as lê, como se fosse encontrar ali alguma palavra dirigida a si mesma: “Ich griff nach der roten Mappe mit den Briefen von L. Mir fiel auf, daß ich immer nach dieser Mappe griff, wenn ich Trost brauchte” (SdE: 119).

Uma conclusão advinda da análise apresentada aqui poderia ser a leitura autoficcional do texto, pois obedeceria ao seguinte pressuposto: “Autofiktionale Texte sind autobiographisch und fiktional zugleich – je nach Blickpunkt und Lektüreabsicht, aber am besten ist es, man belässt die Unterscheidung im spukhaften Ungefähren, ohne danach zu fragen, ob das reale Artefakt Rüstung ist – oder Geist.” (WAGNER-EGELHAAF: 138) Se o leitor quiser detalhes factuais concretos, se quiser o dado exato, não ambíguo, não os encontrará: a impossibilidade de afirmar se certos detalhes e episódios são ou não factuais é uma marca do livro. Mas se o leitor procura a factualidade na essência do livro, ela está lá: os detalhes acumulados resultam num todo autêntico, o sofrimento, a culpa, as crises, são autênticas, ainda que ganhem uma forma que não corresponda ponto por ponto a uma realidade concreta e exata em seus detalhes, o livro é subjetivamente autêntico, sem deixar ao leitor espaço para duvidar de que as coisas, se não transcorreram como são narradas, são narradas como a autora acredita que transcorreram.

Nas palavras de Vilain, defensor do gênero:

Là réside tout l'intérêt de l'autofiction, il me semble, non dans l'action d'anticiper ou de prophétiser les événements, bien entendu, mais dans le fait de se fabuler, d'extrapoler à la première personne son vécu et de considérer cette extrapolation comme étant pleinement constitutive du moi; notre imaginaire, les fabulations que nous nous autorisons, exprimant tout autant, même peut-être mieux, ce que nous sommes et s'affirmant comme l'expansion nécessaire, la dépendance intime de notre moi. Ainsi la littérature d'autofiction ne participe-t-elle pas d'une falsification, mais, au contraire, d'un dévoilement du moi appréhendé dans toutes ses dimensions, et notamment dans le rapport particulier, fictionnel, que ce moi entretient avec une vérité littéraire, factuelle et événementielle. (VILAIN: 38)

Para o autor, as fabulações e extrapolações são intrínsecos ao “eu”, não constituindo-se em “desvios” em relação à verdade dos fatos, mas uma extensão necessária destes. Ou, como diria a própria Wolf: “Für moderne Prosa unerlässlich halte ich, daß man durch das, was geschildert wird, durch die Fiktion, durch die Täuschung (ohne die Literatur nicht auskommen kann und auch nicht will) hindurch die Stimme des Autors hört und sein Gesicht sieht. Das ist keine bequeme Forderung” (*Unruhe und Betroffenheit*: 302) Wolf completa lembrando que seria mais fácil criar uma história tradicional, concentrar-se na fábula, cuidar de obter coerência para os personagens e para detalhes como quem se casa com quem, etc. Mas para ela isso nada tem a ver com arte: “Der Autor muß sich stellen. Er darf sich nicht hinter seiner Fiktion vor dem Leser verbergen; der Leser soll ihn mitsehen.” (*Unruhe und Betroffenheit*, 302) Ou seja, o que vê como ficcionalidade em um texto não compromete o objetivo maior, mostrar as relações do sujeito com conflitos derivados de seu tempo e da sociedade na qual vive. A subjetividade, a permitir ficcionalizações, não interfere na autenticidade.

Considerações finais

Lenka sagt: Das versteht sie nicht, solche Sätze. Von Leute, die die ganze Zeit dabeigewesen sind. Sie will nicht – noch nicht – erklärt haben, wie man zugleich anwesend und nicht dabeigewesen sein kann, das schauerliche Geheimnis der Menschen dieses Jahrhunderts. (KM: 57)

“Wo habt ihr gelebt”, “Was habt ihr getan”, “Was soll nun werden”, “Was haben die mit uns gemacht” (KM: 57) Essas são as perguntas que Lenka, a filha adolescente da narradora, não consegue entender e que classifica no trecho citado como epígrafe de “o terrível mistério” do século passado: o estar presente e ausente ao mesmo tempo. Ela refere-se à alegada ignorância diante dos crimes cometidos no contexto do nacional-socialismo e à culpa ou inocência atribuídas à grande massa. A frase ilustra ainda, de certa forma, o movimento de contradições presente ao longo do texto de *Kindheitsmuster*, de afirmar e negar, de querer lembrar-se, mas ter de admitir o esquecimento, de tentar ser objetiva e subjetiva ao mesmo tempo – contradições derivadas da natureza delicada do tema e do tipo de autenticidade buscada pela narradora. Ao apresentar a criança Nelly, a narradora procura aproximá-la de uma culpa que os fatos parecem negar e o faz por meio de um texto sentido pelo leitor como factual, mas que se pretende ficcional no paratexto. O caráter contraditório de uma geração parece se refletir nas contradições identificáveis na construção do texto, o qual por sua vez, se aproxima em sua ambiguidade de um gênero surgido na mesma época, a década de setenta: a autoficção.

No último capítulo deste trabalho fora citada a imagem do fantasma, utilizada pela crítica Wagner-Egelhaaf, para tentar traduzir o caráter ambíguo do autoficcional: o fantasma com endereço fixo de Koeppen, ou o fantasma do pai de Hamlet, de Shakespeare, trajando sua armadura, ambos seres que unem em si o concreto e o abstrato, referencial e não-referencial, factual e ficcional, ou o presente e ausente, para retomar a frase de Lenka. O gênero é passível de inúmeras definições e controverso. Gasparini tenta ao longo de seu estudo sobre a autoficção condensar o caráter multifacetado do fenômeno em uma possível definição, a qual seria a seguinte: “*Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d’altérité, de disparate et d’autocommentaire que tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience.*” (GASPARINI: 311) Para ele, estes seriam os principais critérios a serem preenchidos por um texto autoficcional, os quais não precisariam aparecer todos em uma obra, bastando alguns deles para ela pertencer ao gênero.

Complexidade narrativa, fragmentação e inovação formal, o caráter autobiográfico somado a uma alegada ficcionalidade e a indecisão daí decorrente entre o que seria factual e ficcional, são critérios os quais certamente podem ser atribuídos aos dois textos de Christa Wolf aqui analisados, os quais compartilham a ambiguidade do gênero e apresentam ao leitor o estranhamento de uma recepção factual para escritos a proporem um pacto ficcional. Um dos pressupostos de Gasparini para o gênero chama em especial a atenção: a problematização entre o relato e a experiência relatada, o “autocomentário” é um dos grandes responsáveis pela transformação do texto de Wolf em um espaço autoficcional, no qual experiências são construídas ou ressignificadas, a construção textual é encenada diante do leitor. Esse caráter metanarrativo será um dos elementos resultantes do tipo de autenticidade buscada pela autora, a qual, por sua vez, contribui para o caráter autoficcional dos relatos.

Wolf começou a escrever em um contexto muito específico, o do realismo socialista na ex-RDA, em uma época, como ressalta o crítico Bonner, na qual os escritores do país tinham acesso muito limitado às discussões da modernidade (BONNER 2009: 158)¹³⁸. Ainda que desde os anos sessenta, como salienta de modo crítico Uwe Timm, o “narrar sobre o narrar” fosse um procedimento em voga – e na sua opinião um procedimento limitador¹³⁹ –, ainda que tematizar o próprio texto fizesse parte da tradição literária desde Cervantes, por exemplo, isso não fazia parte do cotidiano literário da ex-Alemanha Oriental, na qual formas consideradas próprias da modernidade literária eram mal vistas e cujo realismo socialista pregava uma narração linear, sem complicações estruturais, personagens convencionais a servirem de modelo, a fim de ser o mais didática possível e cumprir sua função de propaganda das ideias socialistas. Nesse contexto surge o ideal de autenticidade subjetiva da autora, o qual deveria possibilitar uma prosa que escapasse das amarras impostas exteriormente e resgatasse a visão subjetiva para o texto, a qual, em sua concepção de literatura, seria a única forma de realismo aceitável. Desse modo, dentro da busca por autenticidade na literatura e nas artes a partir do pós-guerra, o termo assume em Wolf um significado próprio: autêntico é um realismo obtido por meio da combinação de uma fidelidade à realidade histórico-social e ao

---

¹³⁸ “Zu einer Zeit, da die Schriftsteller in der DDR noch weitgehend vom Zugang zur literarischen Moderne abgeschnitten waren [...]”. BONNER, Withold. “‘Erinnerung an Heimweh, Trauer, Bedauern. Die Axt an der Wurzel’ – Reden über Heimat bei Christa Wolf mit Johannes Bobrowski als indirektem Gesprächspartner”. In: GROTE, Michael; SANDBERG, Beatrice (orgs.). *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge*. Vol. 3 München: IUDICIUM Verlag GmbH, 2009 p. 158-172.

¹³⁹ “Diese Forderung der sechziger Jahre, man müsse das Erzählen erzählen, hat das Erzählen regelrecht kastriert.” (TIMM, Uwe, apud SCHENK: 136)

filtro individual a configurar essa realidade. Logo, invenções motivadas pela necessidade subjetiva do indivíduo no centro do texto, implicam em autenticidade e realismo.

Resgatar a importância do sujeito e do filtro individual para o texto tem como consequência uma série de implicações estruturais. Essa concepção de prosa tem em seu centro o trabalho com a memória, o qual motivará o caráter metanarrativo e autoficcional de seus textos, nos quais os mecanismos de esquecer, lembrar e reprimir serão tematizados e na medida do possível explicitados, como parte do realismo pretendido. A autenticidade subjetiva motiva ainda a tentativa de obter um tipo de escrita realista, no sentido de que procure reproduzir o modo como tais processos mentais se dão no cérebro humano, ou seja, de modo simultâneo e associativo, não linear e acronológico.

Além disso, as narradoras de ambos os textos do *corpus* vivem, como afirma o já citado Weidermann, em resenha para o Frankfurter Allgemeiner Zeitung, a vida de Christa Wolf em seus mínimos detalhes¹⁴⁰, frase que exemplifica a perplexidade de público e parte da crítica diante das advertências quanto à ficcionalidade a antecederem os dois livros e do paratexto editorial a incentivar a adoção de um pacto romanesco, ou ambíguo, logo, ao leitor a aceitação do contrato de leitura proposto mostra-se problemática. Por um lado, o modo como essas advertências a servirem de prefácio funcionam, iniciadas por uma *Fiktionalitätsklausel* convencional e esquemática, torna sua aceitação difícil, dá a impressão de convenção vazia, que está lá apenas como álibi, convidando mesmo a desconfiar desse álibi. Por outro lado, o enredo dos textos dificulta a visão destes como “romances”.

Stadt der Engel e *Kindheitsmuster* têm em seu centro uma escritora destacada na (ex-) RDA, cuja trajetória é demasiadamente específica para poder ser vista dentro de uma proposta ficcional generalizadora de experiências: há apenas uma pessoa no mundo que passara pelos fatos narrados, que, por exemplo, viveu a ditadura nazista e socialista, que fora IM junto a Stasi, que foi bolsista no Getty Center, que escreveu *Kassandra*. Especialmente para o livro de 2010 tem-se uma narradora-protagonista muito particular, cuja trajetória não pode servir de modelo de identificação geral para o leitor, logo, a proposta pode ser apenas autobiográfica, pois o valor explicitado da experiência narrada relaciona-se muito diretamente ao caso específico da própria autora. Já para *Kindheitsmuster*, a proposta é um pouco diferente: o livro

---

¹⁴⁰ “[...] sie [protagonista de *Stadt der Engel*] lebt bis in kleine Details hinein das Leben ihrer Schöpferin, das Leben der Schriftstellerin Christa Wolf, 81, der Autorin von *Kassandra*, *Der geteilte Himmel* und *Nachdenken über Christa T.*” (2010) WEIDERMANN, Volker. “Der ungeteilte Himmel”. Faz.net. Frankfurt, 14 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.faz.net/s/RubD3A1C56FC2F14794AA21336F72054101/Doc~EA6AC486804B74872B31A73035DB9C8EE~ATpl~Ecommon~Scontent.html>>. Acesso em 12.10.2010.

se pretende um modelo de infância e consegue sê-lo em diversos aspectos. Ele é bem sucedido em mostrar o relacionamento de uma família pequeno-burguesa com o nazismo, o desinteresse político do cidadão mediano. Mas ao mesmo tempo ele também trata de uma trajetória específica e de pessoas específicas, as quais se reconhecem na obra, bem como ao leitor, ainda que possa se identificar com o narrado por ter vivido a mesma época, o reconhecimento da trajetória de Wolf é muito claro.

A dificuldade do leitor em abstrair uma história a servir de modelo geral e por enxergar aí claramente a trajetória específica da autora, impedem a aceitação de uma proposta ficcional para os dois textos. Mas se a autora afirma para suas obras ao mesmo tempo que uma ficcionalidade, uma autenticidade, deve-se concluir que uma não exclui a outra, além do quê, o modo como a autora entende a ficcionalidade de seus textos é muito específico: refere-se antes às estratégias narrativas adotadas que ao conteúdo.

Se em ambos os livros, apesar da distância temporal de mais de três décadas a separá-los, a autora se mostra satisfeita com as soluções encontradas no contexto de sua autenticidade subjetiva, de modo que paralelos na construção e estilo são claros, há contudo diferenças na função de tais escritos, as quais determinam algumas decisões quanto à composição das obras. Em outro contexto político e social, após a *Wende*, o escritor perde o papel determinante que tinha na sociedade da RDA, bem como a autora Christa Wolf tem de se ocupar com outros temas, com a manutenção da sua imagem pública após as polêmicas envolvendo *Was bleibt* e sua colaboração junto a Stasi. Desse modo, a narradora de *Stadt der Engel* tem um objetivo mais pessoal que a de *Kindheitsmuster* e por isso o livro de 2010 ocupa-se também de uma intertextualidade com gêneros mais íntimos – diários e cartas, ao invés de jornais e léxicos, por exemplo –, a configuração dos pronomes pessoais muda, o tom é mais íntimo e particular, ao passo que em *Kindheitsmuster* o caráter político é mais acentuado.

Mas ao mesmo tempo em que o leitor identifica as protagonistas dos textos como a autora Christa Wolf e os conflitos em torno dos quais as obras se estruturam como conflitos vividos pela autora, elas não podem corresponder totalmente à figura extra-literária de Wolf, assim como os personagens apresentados, ainda que tenham como base pessoas reais, as quais podem ser facilmente reconhecidas, são criações da narradora do texto, a qual tem sobre eles controle, troca seus nomes, atribui-lhes falas e funções dentro de sua narrativa e principalmente, não tem acesso à subjetividade dos representados, tendo apenas de intuir o que teriam pensado ou sentido – e o acesso à subjetividade é uma pré-condição para o realismo da autora, logo, sem esse dado subjetivo, não há realismo, há o que ela caracteriza

como ficcional, a saber, as estratégias narrativas utilizadas para tratar dessas pessoas as transformam em personagens. O mesmo vale para os episódios: a reflexão sobre o narrar, a tentativa de tornar o texto um lugar transparente, de modo que o leitor tenha a impressão de ter acesso aos “bastidores”, ao mesmo tempo em que isso permite que os eventos sejam rearranjados cronologicamente, que a perspectiva seja alterada, que o presente imiscua-se constantemente no passado. Processos de criação textual, de reconstrução e rememoração são encenados. Sabe não ser possível narrar o modo complexo como a memória humana funciona, as associações simultâneas presentes no cérebro humano, mas mesmo assim, esta deve ser a meta por trás de um texto. Ela tem consciência de que o tipo de autenticidade por ela pretendido não é possível, podendo apenas aproximar-se tanto quanto possível deste ideal.

Os alegados elementos ficcionais devem ser detectados, e como esta tese tentou mostrar, no recurso a estratégias narrativas ficcionais. Os elementos a serem vistos como ficcionais são utilizados como estratégias literárias para representar no texto essa verdade autobiográfica de forma adequada e convincente e se associam à referida poética da autora e à sua autenticidade. Em uma entrevista para a revista *Spiegel*, ela sinaliza o modo como o texto de seu último livro publicado deveria ser lido, não como uma busca por fatos, mas por fatos refletidos pela subjetividade individual: “Der Titel des Buches soll zunächst auch darauf hindeuten, daß es hier nicht so sehr um die Ereignisse geht, sondern darum, wie sie sich in einer Person spiegeln und wie sie auf diese Person wirken.” (REDE: 196)¹⁴¹ O mesmo valeria, apesar do maior recurso a documentos factuais, para *Kindheitsmuster*, no qual a subjetividade da narradora está no centro e para a qual há alertas ao longo do texto, convidando o leitor a desconfiar do que lê.

A análise dos dois livros tentou mostrar que as lacunas de memória, um dos pontos para os quais a narradora quer atrair a desconfiança do leitor, não se constituem em brechas por meio das quais elementos ficcionais entrariam na obra, logo, à memória e suas falhas não pode ser atribuído o alegado caráter ficcional dos textos. Pelo contrário, ao explicitar as limitações, ao auto-interrogar-se e tentar entender o motivo de tais lacunas, ao contrastar dados objetivos com a percepção subjetiva, o texto ganha em credibilidade. Contudo, o trabalho com as memórias, se não permite ficcionalizações, é sim um dos responsáveis pela criação do espaço autoficcional e metanarrativo nos textos, acarretando não em ficcionalização no sentido de invenção deliberada, mas sim motivada pela busca de simbolismo, de ressignificação da experiência – e realizada de modo muito discreto, quase

---

¹⁴¹ “Wir haben dieses Land geliebt” – Gespräch mit Susanne Beyer und Volker Hage. p. 188-198.

tímido no livro de 1976, causando ao leitor dificuldade em detectar no texto a ficcionalidade alegada pela autora, ao passo que no de 2010 parece ousar mais. O que poderia ser chamado de “ficcional” na obra é antes uma forma de tornar o conteúdo autêntico, ou melhor, subjetivamente autêntico, e se restringe a algumas estratégias de construção da narrativa.

Wucherpfennig em um artigo chamado “Autobiographisches Schreiben und Identitätsarbeit – 10 Thesen”¹⁴², como o próprio título diz, procura elencar dez teses que sintetizem as principais relações que estão nas bases de escritos autobiográficos, dentre os quais coloca textos factuais e ficcionais. Em ambos, tanto em textos autobiográficos, quanto em textos autoficcionais, o lembrar-se é originado de um trabalho com fatos, esquemas narrativos, condições sociais e necessidades psicológicas, e esses fatores determinarão como o texto é configurado. Uma dessas convenções, a qual aparece em sua sétima tese, a convenção autobiográfica da “unreflektierte Unmittelbarkeit”, ou seja, o caráter não intermediado, a apresentação de forma direta dos fatos, coloca o autor diante de uma aporia, pois tal exigência não pode ser cumprida: os fatos são sempre e necessariamente intermediados, tanto pelas convenções quanto pelo filtro individual – o qual também é de certa forma resultado de convenções (WUCHERPFENNIG 2009: 273). Ao passo que os gêneros autobiográficos tradicionais, apesar de se darem conta da insuficiência da linguagem enquanto meio para apresentar suas experiências, não se ocupavam detidamente dessa dificuldade, a autobiografia moderna e principalmente os textos autoficcionais, enquanto desdobramento do gênero, irão dar destaque à temática e assim transformar o espaço do texto autobiográfico no espaço de discussão deste texto.

Por meio de sua autenticidade subjetiva, Wolf se encaixa nesse panorama: por um lado rejeita as convenções do realismo socialista em favor de um texto que se construa de acordo com as necessidades da matéria e de seu narrador, por outro, se mostra consciente de que o narrar não intermediado é impossível e em seu ideal de prosa que tenha como modelo a trama de diversos fios que se entrelaçam, tenta resolver da melhor forma possível o problema da intermediação, bem como ao usar o jogo com os diversos pronomes, tenta, por um lado, ressaltar a intermediação do narrador, por outro dar certa autonomia aos fios narrativos.

A sexta tese de Wucherpfennig se relaciona diretamente à sétima e afirma que, diante da impossibilidade de um escrito autêntico, nos escritos autoficcionais a autenticidade mesma torna-se tema, sobre ela será refletido, o que resulta no caráter metaficcional da maioria das

---

¹⁴² WUCHERPFENNIG, Wolf. “Autobiographisches Schreiben und Identitätsarbeit – 10 Thesen”. In: GROTE, Michael; SANDBERG, Beatrice (orgs.). *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge*. Vol. 3 München: IUDICIUM Verlag GmbH, 2009. p. 272-279.

autoficções. Em ambos os romances analisados neste trabalho pode-se constatar como, ao fazer da memória e do modo de ter acesso a ela, de incluí-la em seu texto, um dos centros em torno do qual a autenticidade por ela buscada, por consequência, o relato são estruturados, o romance se transforma em um espaço metaficcional. A inserção de reflexões sobre o narrar coloca o texto entre a factualidade e a ficcionalidade e ao problematizar a narração da vida no texto, apenas acentua o abismo entre os dois. Em ambos os livros, o leitor vê-se impelido a estar constantemente em estado de alerta devido ao movimento contínuo operado pela narradora de afirmar e negar, de trazer dados factuais e contestá-los, ou apresentá-los em uma aparência ficcional, além de ser colocado em uma posição de desconfiança devido à mencionada advertência de ficcionalidade do relato. Mas no impasse diante da ambivalência da memória, opta por manter a dúvida, não ousa ficcionalizar o cerne dos fatos, mas no máximo o modo como são narrados, acrescentando detalhes, por vezes fazendo uso de discurso indireto livre, de focalização interior, criando um personagem a servir de voz da consciência para a protagonista (Peter Gutman), mas sem alterar o sentimento original por trás dos episódios: o leitor pode, geralmente, estar certo da factualidade do “o que” é mostrado, mas não do “como”.

Nessa encenação de processos de construção textual, no espaço metatextual criado nos relatos, tem-se a indicação de como ela busca a factualidade, os apoios para sua memória, por meio de diversos recursos, de notas diversas sobre detalhes mínimos do cotidiano, de anotações de sonhos, de diários:

Jetzt notierst du dir schon den Ablauf der Tage, manchmal sogar das Wetter und seine Umschläge, in der Hoffnung, aus der Notiz: “Viel kühl, aber manchmal sonnig” werde sich später einmal ein Lebensfeld erschließen. Wenn, das denkst du nicht mit. Wenn “Zeit” sein wird, sich zu erinnern, was heißt: ungelebtes Leben nachzuleben, oder “aufzuleben”. (KM: 498)

Por meio das anotações tenta não apenas reconstruir o passado, mas experienciar o que até então fora apenas “vivido”, mas não incorporado à sua memória autobiográfica. Sua autenticidade subjetiva tornaria, por meio de uma busca muito particular de realismo, o texto um espaço ideal para viver a “vida não vivida”, a “ungelebtes Leben”, para por meio da lembrança ressignificar o passado, incorporar à trajetória do indivíduo o que ficara esquecido ou reprimido, o que nunca fora problematizado, logo, não experienciado de forma consciente. Esse realismo subjetivo, ainda que permita ficcionalizações advindas da visão que o sujeito tem dos fatos, é a autenticidade por ela valorizada, uma vez que qualquer tentativa de realismo que exclua o filtro individual é descartada. Em seu diário de 27 de setembro de 1992,

escrito em Santa Monica e citado no último capítulo deste trabalho como uma versão em miniatura do universo e temas de *Stadt der Engel*, lê-se:

Ich muß mich dazu zwingen, die ersten Stunden des Tages zu beschreiben – Gewohnheiten, die erst beginnen, sich einzuschleifen, an die ich mich nicht erinnern werde, wenn ich sie nicht notiere, ich kann mich auch in kleinen Dingen auf mein Gedächtnis nicht verlassen und bin doch gerade süchtig nach den Einzelheiten des Alltags – eine Sucht die mich immer unfähiger macht, etwas zu erfinden, was auch nur den Hauch von Spektakulärem hat; obwohl doch, sage ich mir, nicht einzusehen ist, warum ich mir merken will, daß ich früh im Bett noch in Dietmar Kampers Notizen über seinen ersten Aufenthalt in New York 1982 gelesen habe. (*Ein Tag im Jahr*: 529)

O gosto por detalhes do cotidiano é visível nos dois textos e poderia levar o leitor a questionar-se se tais detalhes e descrições encontrados em abundância no texto e apresentados como factuais – como as apresentações minuciosas de refeições, de leituras e rotinas – pertenceriam às ficcionalizações presentes no livro, mas quando se lê entrevistas e os diários da autora, vê-se que não: ela, à semelhança de suas personagens, parece ter tentado viver seu cotidiano de modo muito consciente, anotando o máximo possível para caso precisasse narrar algo no futuro – e momentos de anotar rotinas para o narrar se espalham em seus romances e textos factuais. Assim como a narradora de *Kindheitsmuster* se pergunta por qual motivo faz anotações sobre o clima, a autora Wolf se pergunta por que anotar a leitura das notas de Kamper e indaga-se a respeito de quando vai precisar de tais informações. Mas o gosto por detalhes é de tal ordem, que o faz ainda que pareça sem sentido – e a comparação dos romances com os diários publicados mostra como inúmeros desses detalhes são aproveitados na construção dos textos ditos ficcionais.

Os temas cotidianos, as rotinas, ganham cada vez mais espaço em sua obra com o tempo, decorrente das desilusões políticas, da perda de sua função social, da velhice, como ela mesma reconhece (*Im Dialog* 1994: 141). Logo, a ficcionalidade não está nos detalhes intuídos em um primeiro momento pelo leitor, os quais são factuais, mesmo não parecendo – o que vale especialmente para alguns dos recursos metanarrativos, como escolha do título, processos de escrita e de rememoração apresentados nos romances, os quais são documentados em diários e corroboram entrevistas e ensaios da autora.

Em *Stadt der Engel*, as ficcionalizações são mais facilmente detectáveis, devido à introdução de personagens criadas para exercer uma determinada função no texto – como Peter Gutman e Angelina –, mas em *Kindheitsmuster*, mesmo que personagens ficcionais não sejam reconhecíveis ao leitor, a menos que ele empreenda um trabalho de detetive e investigue um por um entre as dezenas e dezenas de personagens que aparecem na obra, o modo como elas são apresentadas as ficcionaliza. A narradora assume o controle do relato e

mobiliza todos os recursos de seu texto para construir o significado, o simbolismo por ela almejado. A base para o relato, o sentimento a estruturar o episódio, as experiências ali retratadas, têm origem em fatos extra-literários e a essência do ocorrido é mantida. O modo como são trazidos ao texto obedece ao ideal de autenticidade subjetiva buscado pela autora, cujo realismo, a fidelidade ao interior, à vida íntima, permite e mesmo implica em ficcionalizações na aparência exterior. Mas ao leitor é quase impossível distinguir quando ela dá aparência ficcional a um episódio de quando o episódio seria de fato ficcional, a não ser nos casos em que diários e entrevistas provem a factualidade do narrado. De qualquer modo, deslocar eventos temporalmente, colocar falas de determinadas pessoas envolvidas como tendo sido pronunciadas por algum personagem, ficcional ou não, se ficcionalizam em partes o relato, conservam a autenticidade subjetiva do ocorrido.

Se, devido à recepção, não se pode falar totalmente em romance para *Stadt der Engel*, muito menos para *Kindheitsmuster*, a combinação da proposta de leitura ficcional do paratexto, somada ao conteúdo com base factual levam à autoficção. O contrato de leitura problemático oferecido se pauta antes em estratégias ficcionais para narrar o conteúdo factual autobiográfico, para um texto que se vale ainda de diversas convenções do gênero autobiográfico. O caráter ficcional das estratégias narrativas adotadas não pode ser ignorado: ele está lá, por vezes mais perceptível, por vezes menos, ainda que não resulte de uma intenção deliberada de alterar episódios e “enganar” o leitor, e mesmo que ele se reduza a alguns procedimentos de estruturação do texto e da experiência. Ao leitor torna-se necessário um estado constante de alerta, a consciência de uma leitura autoficcional, a qual implica em, como sugere Zipfel, trocar entre pacto autobiográfico e romanesco constantemente ao longo da leitura. O estado de alerta do leitor é ainda um dos objetivos da poética da “autenticidade subjetiva”, cujas influências do realismo socialista não se perdem totalmente, e que visa preencher uma função problematizadora da experiência, de questionamento. O modo como a base autobiográfica é apresentada corresponde ao tipo de autenticidade buscada pela autora, bem como as ficcionalizações decorrem dessa busca pela forma autêntica de conservar a subjetividade.

Anexos

Anexo 1

[AK, P.598 Sub. Vorspruch, Nachspruch: sem página, sem data]

Vor- oder Nachspruch:

~~Ich weiß, daß ich es mit selbst zugestandenem Recht,~~
wenn mancher hier diese Niederschrift als
einen authentischen Bericht nehmen werden:
zu viele liegt sich dokumentarisch belegen.
Die Handlungsabfolge und die meisten Personen
sind nicht im Wortsinne erfunden. Doch
sie beruhen auf die Methode des Autors verweisen,
in den Hüllen der wirklichen Personen die
von ihm erfundenen zu verdecken und
auf seinen Wunsch, eine Authentizität anzustreben,
die sich nicht über jene Zeit oder heute noch
lebenden Personen nicht deckt.
Dafür, daß er sie nicht abgebildet hat, muß er
sich entschuldigen bei den lebenden entschuldigen.
Vielleicht nicht festgelegt die Tatsache, daß er selbst

Ich danke den Anwesenden herzlich, er habe es, ^{nicht zu unterschätzen}
den Verdacht
aussetzt.

B. v.

Es scheint kaum zu sein, seine Anklage aufzuheben,
daß er unmanierlich und unbillig verfahren will und
deshalb selbst sich zu verurteilen dem gleichen Verdacht
aussetzt.

Anexo 2

[AK, P.598 Sub. Vorspruch: sem página, sem data]

Vorspruch:

... da als eigene Vorgehen
nicht sowie andere Vorgehen -
haben in sich einschließt
(mit bezieht), ist auch Selbst-
verletzung, Selbstentlohnung
nicht möglich ohne die
Entlohnung und Verletzung
anderer.

Anexo 4

[AK: P. 599, Subpasta "Notizen – Kapitel 8", sem data, sem página]

8. Kap.

Manningsproblem / John: „In der Erinnerung an J.
man einen (Kampf) von fegement
zu lesen.“
Konzeptionen fällt schwer; (hier) „anderes John-Jah.“
In diesen Tagen nur 34 Jahre ...

A) Erklärung d. Körperlichen im Geschichtlichen: Henry 3. abwechselnd
Subjekt und Objekt, die immer unversöhnlich sind.
(„wie“ der Mensch)

Bestimmte Wörter sind unumgänglich geworden, zufällig
in der eigenen Sprache (z.B.: schrecklich, entsetzlich)

Voraussetzt nicht der Beobachter das zu beobachten?

Man sieht kein Bildnis ab, wenn man nicht das Bild –
hier sagen kann.

Die vielfach beschriebenen Unken stehen heute vor
den unheimlichsten Geschichten, ihnen den Kopf,
John:

Der Krieger ist trotz allem ein heute etwas unklar aufgeklärtes
oder nicht genügend betrachtet – wir sind in der Lage
gemeinsam, nicht zu verstehen. Wir sind in der Lage
gewissen Stil von Krieger zu verstehen oder ihn zu verstehen
durch Gefühl man kann ihn verstehen oder ihn zu verstehen
als etwas der Dinge, das immer wieder von einem zu verstehen
nicht vollständig herauskommen. Subkonventionale, die
Krieger, das, was in ihm eine wahnsinnige Veränderung
der Unken ist, eine Entdeckung der Unken.

In der 3. Person leben. Hier den Unterschied von Zeitungs-
ausgaben u. Literaturausgaben. Problem d. Unken,
in dem das eine Unken-Welt ist.

→ enorme Stil-Unterschied zwischen Gebrauch und „man“
im Gegensatz zu „du“.

A) „Geschichten“, die sich überlagern, aus der ersten Person
AA Strukturen des Erlebens sollen sich mit d. Strukturen
des Körperlichen decken („phantastische fegement“)
Das Unheimliche ist am phantastischsten.

[AK: P. 599, Subpasta “Notizen – Kapitel 6”, sem data, sem página]

Hausleben; Aufstieg d. Tannsees, flusslaufplan mit d. Bist
"Tannseesport" - also Vorkrieg Vermerk, d. Langenwiese für entlegen
d. affendur, nach einem neuen g. g. g.
Das "flusslaufplan" - Dokument steht abwärts.

Robert James Harris

Leatherwell & Tanager: 4x was egg-laying construction?

[illegible]

Antibiotikum; 2 mal am Tag, in aufgetrennten Stücken kauen

folgt: Der Zusammenhang zeigt man einen Hauch von Eigenart & Klasse.

Referências bibliográficas

1. Textos de Christa Wolf

- “Arbeitsbedingungen”. In: WOLF, Christa. *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Volume 2. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. p. 401-408. [1978]
- “Aus einer Diskussion an der Ohio State University – Gespräch mit Christa und Gerhard Wolf”. In: WOLF, Christa. *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Volume 2. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. p. 440-455. [1983]
- “Autobiographisch schreiben – Zu Günter Grass’ Beim Häuten der Zwiebel”. In: WOLF, Christa. *Rede daß ich dich sehe*. Berlin: Suhrkamp, 2012. p. 42-46. [2007]
- “‘Bei mir dauert alles sehr lange’ – Gespräch mit Arno Widmann”. In: WOLF, Christa. *Rede daß ich dich sehe*. Berlin: Suhrkamp, 2012. p. 173-187. [2004]
- “Brecht und andere”. In: WOLF, Christa. *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Volume 1. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. p. 83-85. [1966]
- “‘Bücher helfen uns nicht weiter’ – Gespräch mit Susanne Beyer und Volker Hage”. In: WOLF, Christa. *Rede daß ich dich sehe*. Berlin: Suhrkamp, 2012. p. 188-198. [2010]
- “Christa Wolf an Günter Grass”. In: *Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-1994*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994. p. 258-263. [1993]
- Christa Wolf: Im Dialog*. Munique: Deutscher Taschenbuchverlag, 1994.
- “Das eigene widersprüchliche Leben – Volker und Anne Braun an Christa Wolf”. In: *Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-1994*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994. p. 264-265. [1993]
- “Der ganze menschliche Entwurf – Inge Müller, Maxie Wander, Brigitte Reimann und Irmtraud Morgner.” In: *Der Worte Adernetz. Essays und Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. p. 129-141. [2003]
- “...der Worte Adernetz – Nelly Sachs heute lesen”. In: *Der Worte Adernetz. Essays und Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. p. 83-94. [1999]
- Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. Volumes 1 e 2.
- “Die zumutbare Wahrheit – Prosa der Ingeborg Bachmann”. In: WOLF, Christa. *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Volume 1. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. p.86-100. [1966]

“Diskussionsbeitrag zur zweiten Bitterfelder Konferenz 1964.” In: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Volume 1. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. p. 384-394. [1964]

Ein Tag im Jahr im neuen Jahrhundert. 2001-2011. Berlin: Suhrkamp, 2013.

Ein Tag im Jahr. 1960-2000. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013.

“Erfahrungsmuster”. In: WOLF, Christa. *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Volume 2. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. p. 350-387. [1975]

“Im Widerspruch – Zum hundertsten Geburtstag von Anna Seghers”. In: WOLF, Christa. *Der Worte Adernetz – Essays und Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. p. 43-60. [2000]

Kindheitsmuster. Berlin: Aufbau-Verlag, 1980. [1976]

“Lesen und Schreiben”. In: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Volume 2. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. p. 7-47. [1968]

Nachdenken über Christa T. Berlin: Luchterhand, 1970. [1968]

“Nachdenken über den blinden Fleck”. In: WOLF, Christa. *Rede daß ich dich sehe*. Berlin: Suhrkamp, 2012. p. 72-95. [2007]

“Plusquamperfekt II – Erinnerter Zukunft bei Volker Braun.” In: *Der Worte Adernetz. Essays und Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. p. 103-109. [1999]

“Projektionsraum Romantik.” In: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Volume 2. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. p. 422-439. [1982]

Rede, daß ich dich sehe. Berlin: Suhrkamp, 2012.

“Rückäußerung – Auf einen Brief Volker Brauns” In: *Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-1994*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994. p. 266-280. [1993]

Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Berlin: Suhrkamp, 2010.

“Selbstanzeige”. In: *Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-1994*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994. p. 9-10. [1994]

“Selbstinterview”. In: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Volume 1. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. p. 31-35. [1966]

Sommerstück. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. [1989]

Störfall. Nachrichten eines Tages. Werke, volume 9. Munique: Luchterhand, 2001. [1987]

- “Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann.” In: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Volume 2. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. p. 317-349. [1973]
- “Tagebuch – Arbeitsmittel und Gedächtnis.” In: WOLF, Christa. *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Volume 1. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. p. 13-24. [1964]
- “Unruhe und Betroffenheit – Gespräch mit Joachim Walther”. In: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Volume 2. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. p. 295-316. [1972]
- “Von schwachen und stärkeren Stunden – Briefwechsel mit Günter Grass.” In: *Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-1994*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994. p. 255-263. [1993]
- “‘Wir haben die Mephisto-Frage nicht einmal gestellt’ – Gespräch mit Arno Widmann”. In: WOLF, Christa. *Rede daß ich dich sehe*. Berlin: Suhrkamp, 2012. p. 161-172. [2004]
- “‘Wir haben dieses Land geliebt’ – Gespräch mit Susanne Beyer und Volker Hage”. In: WOLF, Christa. *Rede daß ich dich sehe*. Berlin: Suhrkamp, 2012. p. 188-198. [2011]
- “Zum Erscheinen des Buches *Kassandra*” In: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Volume II. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. p. 473-484. [1983]

2. Documentos do arquivo de Christa Wolf na Akademie der Künste, Berlin

- Pasta 355 “Kindheitsmuster – 7.1.Rezensionen/ Kritiken”. 1974-1975 e materiais sem data.
- Pasta 356 “Kindheitsmuster – 7.1. Rezensionen/ Kritiken”. 1976.
- Pasta 357 “Kindheitsmuster – 7.1. Rezensionen/ Kritiken”. Janeiro a fevereiro de 1977.
- Pasta 358 “Kindheitsmuster – 7.1. Rezensionen/ Kritiken”. Março de 1977.
- Pasta 359 “Kindheitsmuster – 7.1. Rezensionen/ Kritiken”. Abril de 1977.
- Pasta 362 “Kindheitsmuster – 7.1. Rezensionen/ Kritiken ”. 1978-1979
- Pasta 547 “Kindheitsmuster – 3. Fassung, Kapitel 1-7”. setembro de 1971 a março de 1972.
- Pasta 554 “Kindheitsmuster – Kindheistkomplexe: Ringblock mit Vorstudien”. Sem data.
- Pasta 552 “Kindheitsmuster – Anfänge von Kindheitsmuster”. 11 de setembro de 1969 a 27 de maio de 1975 e materiais sem data.
- Pasta 553 “Kindheitsmuster – 4. Fassung, 1.Kapitel”. 6-27 de novembro de 1972.
- Pasta 560 “Kindheitsmuster – 4.Fassung, 8. Kapitel”. 3 de outubro a 1 de novembro de 1973.

- Pasta 561 “Kindheitsmuster – 4.Fassung, 9. Kapitel”. 2 a 10 de novembro de 1973.
- Pasta 578 “Kindheitsmuster – 5.Fassung, 8. Kapitel”. 20 a 27 de agosto de 1975.
- Pasta 596 “Kindheitsmuster – Vorarbeiten, Literaturrecherchen, Material”. 1971 a 1973 e materiais sem data.
- Pasta 597 “Kindheitsmuster – Notizen und entwürfe”. Sem data.
- Pasta 598 “Kindheitsmuster – Notizen”. Sem data.
- Pasta 599 “Kindheitsmuster – Notizen zu Kapiteln 1-11”. 1971 e materiais sem data.

3. Bibliografia geral

- ACHERMANN, Eric. “Von Fakten und Pakten – Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten”. In: WAGNER-ENGELHAAF, Martina (org.). *Auto (r) fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, 2013. p. 23-53.
- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- _____. “Kleine Proust-Kommentare”. In: ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, volume 11*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. p.203-215.
- _____. “Rede über Lyrik”. In: ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, volume 11*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. 49-68.
- _____. “Wörter aus der Fremde”. In: ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, volume 11*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. p. 216-232.
- AMREIN, Ursula (org.). *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen*. Zúrich: Chronos Verlag, 2009.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (org.). *TEXT+KRITIK: Zeitschrift für Literatur. Christa Wolf n° 46*. Munique: Edition text+kritik, 1994.
- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munique: Beck, 1999.
- ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Munique: Beck, 1997.
- BACHMANN, Ingeborg. “Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar”. In: BACHMANN, Ingeborg. *Werke. v.4: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. KOSCHEL, Christine; VON WEIDENBAUM, Inge; MÜNSTER, Clemens (orgs.). Munique: Piper, 1993. p. 275-277.
- _____. “Über Fragen zeitgenössischer Lyrik.” In: BACHMANN, Ingeborg. *Figuren und Scheinfragen*. 1959. Werke Band 4. Zúrich: Piper, 1978.

- _____. "Undine geht". In: BACHMANN, Ingeborg. *Werke 2 – Erzählungen*. Zurich: Piper, 1993.
- BARNER, Wilfried; BOOR, Hemut de; NEUWALD, Richard (orgs.) *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. Munich: C.H. Beck, 1994.
- BARTSCH, Kut. *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- BECKELMANN, Jürgen. "Bemüht um grösstmögliche Aufrichtigkeit". In: *Tages-Anzeigen*. Zurich, 23.03.1977. AK: P. 357.
- BEKASINSKI, Jan. *Christa Wolfs Konzeption einer modernen Prosa*. Torún: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1992.
- BERENDSE, Gerrit-Jan. "Karneval in der DDR. Ansätze postmodernen Schreibens 1960-1990". In: HENK, Harbers (org.). *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49. Amsterdam: Rodopi Bv Editions, 2000. p. 233-256.
- BERGHAU, Stephan. "Grenzgänge des ich. Wanderungen zwischen Autobiographie und Autofiktion in W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturns*" In: WAGNER-EGELHAAF (org.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, 2013. p. 207-234.
- BILKE, Jörg Bernhard. "Kindheitsmuster". In: GÜNTHER, Joachim (org.). *Neue Deutsche Hefte*. Berlin: Berlin Neue Deutsche Hefte. Jahrgang 24. Hefte 2/ 1977. AK: P. 357. A cópia disponível na Akademie der Künste para consulta trata-se de uma reprodução na qual faltam dados bibliográficos completos.
- BITTNER, Günther. "Einleitung". In: BITTNER, Günther (org.). *Ich bin mein Erinnern. Über autobiographisches und kollektives Gedächtnis*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. p. 7-22.
- BONNER, Withold. "'Erinnerung an Heimweh, Trauer, Bedauern. Die Axt an der Wurzel' – Reden über Heimat bei Christa Wolf mit Johannes Brobowski als indirektem Gesprächspartner". In: GROTE, Michael; SANDBERG, Beatrice (orgs.) *Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Volume 3. Munich: Iudicium, 2009. p. 158-173.
- BUISINE, Alain. "Serge Doubrovsky ou l'autobiographie postmoderne". In: HORNUNG, Alfred (org.). *Autobiographie & Avant-garde*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2012. p. 159-168.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- COHN, Dorrit. *La transparence intérieure: Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- _____. *The distinction of fiction*. London: John Hopkins University, 1999.

- DE MAN, Paul. "Autobiography as Defacement". *The rhetoric of romanticism*. New York: Seabury, 1979. p. 67-81.
- DEWULF, Jereon. "E se toda a História fosse ficção? Reflexões sobre a utilidade da ficção como critério para distinguir literatura e história". *Atas do Colóquio Internacional Literatura e História*. Porto, 2004, vol.I, p. 209-214. Acesso em 27.09.2014. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6803.pdf>>.
- DOUBROVSKY, Serge. Acesso em 08.08.2014. Disponível em: <<http://grasset.fr/laisse-pour-conte-9782246580416>>
- DRÖSCHER, Barbara. *Subjektive Authentizität – Zur Poetik Christa Wolfs zwischen 1964 und 1975*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993.
- DUDEN v. 4 – *Die Grammatik*. Mannheim: Dudenverlag, 2005.
- EBERHARDT, Joachim. "Es gibt für mich keine Zitate": *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002.
- EMMERICH, Wolfgang. *Die andere deutsche Literatur – Aufsätze zur Literatur aus der DDR*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.
- _____. "Der verlorene Faden – Probleme des Erzählens in den siebziger Jahren". In: HOHENDAHL, Peter Uwe (org.). *Literatur der DDR in den siebziger Jahren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. p. 153-192.
- _____. *Kleine Literatur Geschichte der DDR*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2000.
- ERBE, Günter. *Die verfemte Moderne – Die Auseinandersetzung mit dem "Modernismus" in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.
- FINCK, Almut. *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999.
- FIRSCHING, Annette. "Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf". In: *Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie*. Nº 16. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996. p. 69-112.
- GALLE, Helmut et al. (org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, 2009.
- _____. "Joachim Fest, Günter Grass, Martin Walser, W.G. Sebald – nichts als Fiktionen?". In: GRUCZA, Franciszek (org.). *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongress Warschau 2010 – Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*. Volume 8. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012. p. 175-179.
- _____. "Juventude no estado totalitário: as autobiografias de J. Fest, G. Grass, L. Harig, G. de Bruyn e Chr. Wolf". In: UMBACH, Rosani Ketzer (org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: PPGL – UFSM, 2008. p. 23-70.

- _____. “Von Schiller zu Grass: Fakten, Fiktionen und kollektives Gedächtnis in Grass’ Novelle *Im Krebsgang*”. In: *Pandaemonium germanicum*, N° 9 (2005), p. 115-154.
- GANSEL, Carsten; WOLF, Christa. “‘Zum Schreiben haben mich Konflikt getrieben’ – Ein Gespräch”. In: GANSEL, Carsten (org.). *Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung*. Göttingen: V&R unipress, 2014. p. 353-366.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction – Une aventure du langage*. Paris: Éditions du Seuil, 2008.
- GASSER, Peter. “Autobiographie und Autofiktion. Einige begriffskritische Bemerkungen”. In: PELLIN, Elio; WEBER, Ulrich (orgs.). “...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs”. *Autobiographie und Autofiktion*. Zúrich: Chronos, 2012. p. 13-27.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et Diction*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.
- _____. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- _____. *Nouveau Discours du Récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- GERBERT, Christian. *Großes Gefühl auf großem Fuß*. Frankfurter Rundschau. 31.07.1971. in: SCHARDT, Michael (org.) *Über Ingeborg Bachmann 1: Rezensionen 1952-1992*. Igel Verlag, Hamburg, 2011. Disponível em: <<http://books.google.de/books?id=52SO1iseBJAC&pg=PA144&lpg=PA144&dq=ingeborg+bachmann+h%C3%B6lle+siegfried&source=bl&ots=dudUR1A4Qj&sig=k7U9uwGt45wQddp3NHEPHjiWwKY&hl=de&sa=X&ei=2RB9U5mCHIycqAamjoHwBw&ved=0CD8Q6AEwAg#v=onepage&q=ingeborg%20bachmann%20h%C3%B6lle%20siegfried&f=false>>. Acesso em 21.05.2014.
- GISI, Lucas Marco. “Der autofiktionale Pakt. Zur (Re-)Konstruktion von Robert Walsers ‘Felix’-Szene”. In: PELLIN, Elio; WEBER, Ulrich (orgs.). “...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs” – *Autobiographie und Autofiktion*. Zúrich: Chronos: 2012. p. 55-70.
- GROMBACHER, Welf. “Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud von Christa Wolf”. In: *Tip*, Berlin. 10.06.2010. Disponível em: <<http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-lesungen-und-buecher/stadt-der-engel-oder-overcoat-dr-freud-von-christa-wolf>> Acesso em 10.10.2014.
- GROWE, Ulrike. “‘Kindheitsmuster’: das Gedächtnis als Ort der Selbstfindung und der Unbeherrschbarkeit der Erinnerung”. In: *Erfinden und Erinnern: Typologische Untersuchungen zu Christa Wolfs Romanes “Kindheitsmuster”, “Kein Ort Nirgends” und “Kassandra”*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988. p.24-51.
- GUTJAHR, Ortrud. “‘Erinnerte Zukunft’ – Gedächtniskonstruktion und Subjektkonstitution im Werk Christa Wolfs”. In: MAUSER, Wolfrum (org.). *Erinnerte Zukunft: 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985. p. 53-80.
- HAJO, Drees. *A comprehensive interpretation of the life and work of Christa Wolf, 20th-century german writer*. New York: The Edwin Mellen Press, 2002.

- HAUFS, Rolf. “Das neue Buch Christa Wolf: Kindheitsmuster“. Sender Freies Berlin. 27.01.1977. (transcrição de programa de rádio). AK: P. 357.
- HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*. University of Chicago Press, 1992.
- HERF, Jeffrey. “‘Hegelianische Momente’ – Gewinner und Verlierer in der ostdeutschen Erinnerung an Krieg, Diktatur und Holocaust.” In: CORNELISSEN, Christoph (org.). *Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945*. Frankfurt a. Main: Taschenbuch Verlag, 2003. p. 198-209.
- HILMANN, Heinz. “Subjektivität in der Prosa.” In: SCHMTT, Hans-Jürgen (org.). *Die Literatur der DDR*. Munique: Deutscher Taschenbuchverlag, 2008
- HOLDENRIED, Michaela. *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. CD-ROM. Rio de Janeiro: editora Objetiva, 2009.
- JAGERSBERG, Gudrun. *Traditionslegung durch weibliche Reflexion im Werk Christa Wolfs*. São Paulo, USP: 1994. (Tese)
- JESSEN, Jens. “Reise ans Ende der Tugend”. In: *Zeit online*. Hamburgo. 17.06.2010. Disponível em: <<http://www.zeit.de/2010/25/Christa-Wolf>> Acesso em 20.08.2012.
- KALISCH, Eleonore. “Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung”. In: PFLUG, Isabel (org.). *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen: A.Francke Verlag, volume 1, 2000. p. 31-43.
- KÄMMERLINGS, Richard. “Mein Schutzengel nimmt es mit jedem Raumschiff auf”. *Frankfurter Allgemeine*, Frankfurt, 19 de jun. de 2010. Disponível em: <http://www.buecher.de/shop/deutschland/stadt-der-engel-oder-the-overcoat-of-dr-freud/wolf-christa/products_products/content/prod_id/27939601>. Acesso em 18.01.2012.
- KAUFMANN, Hans. “On Christa Wolf’s Principle of Poetics.” In: FRIES, Marilyn Sibley (org.) *Responses to Christa Wolf – Critical Essays*. Michigan: Wayne State University Press, 1989. p. 76-90.
- KLÜGER, RUTH. “Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos”. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia (Orgs.) *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, 2009. p.21-30.
- KLUGE, Christian. “‘Phantomschmerzen’. Christa Wolfs *Kindheitsmuster*”. In: GRUBER, Bettina (org.). *Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart*, 3. Paderborn: Bonifatius, 2000. p.83-103
- KNALLER, Susanne. “*Ein Wort aus der Fremde*.” *Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007.
- _____. “Einleitung”. In: KNALLER, Susanne (Org.). *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2006. p. 7-16.

- _____. “Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs”. In: KNALLER, Susanne (Org.). *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2006. p. 17-35.
- KOCH, Lennart. *Ästhetik der Moral bei Christa Wolf und Monika Maron: der Literaturstreit von der Wende bis zum Ende der neunziger Jahre*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
- KOHLER, Georg. “Rolle, Maske, Person oder: echt falsch. Über den vieldeutigen Ausdruck ‘Authentizität’”. In: AMREIN, Ursula (org.). *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen*. Zúrique: Chronos Verlag, 2009. p. 197-208.
- KOSCHEL, Christine (org.), *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews – Ingeborg Bachmann*. Munique: Piper, 1983.
- KUHN, Anna. “Of Trauma, Angels and Healing: Christa Wolf’s Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud.” *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 10* (2011). p. 164-85.
- LARRÈRE, Catherine. “Jean-JacquesRousseau: O retorno da natureza?” In: *Cadernos de ética e filosofia política*, número 21, 2/2012 USP. p.13-30. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/56546/59602>>. Acesso em 31.07.2014.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- _____. *O Pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LENNOX, Sara. “Christa Wolf and Ingeborg Bachmann: Difficulties of Writing the Truth.” In: FRIES, Marilyn Sibley (org.) *Responses to Christa Wolf – Critical Essays*. Michigan: Wayne State University Press, 1989.
- LÖFFLER, Sigrid. “‘Ich will authentisch erzählen’ – Ein ZEIT-Gespräch zum 70. Geburtstag von Christa Wolf”. *Die Zeit* Nº 12/1999, 18. März 1999. Disponível em: <http://www.zeit.de/1999/12/199912.interview_christ.xml>. Acesso em 10.03.2014.
- LOKARTIS, Siegfried. “Lesen in der Diktatur – Konturen einer Zensurwirkungsforschung”. In: LOKARTIS, Siegfried (org.). *Heimliche Leser in der DDR – Kontrolle und Verbreitung unerlaubter Literatur*. Berlin: Christoph Links Verlag, 2008. p. 11-23.
- LÜCKE, Bärbel. *Ingeborg Bachmann, Malina: Interpretation*. Munique: Oldenbourg, 1993.
- LUKÁCS, Georg. “Il y va du réalisme.” In: *Problèmes du Réalisme*. Trad. Claude Prévois, Jean Guégan. Paris: L’Arche Editeur, 1975. p. 243-273.
- _____. “L’idéal de l’homme harmonieux dans l’esthétique bourgeoise.” In: *Problèmes du Réalisme*. Trad. Claude Prévois, Jean Guégan. Paris: L’Arche Editeur, 1975. p. 230-242.
- _____. “La physionomie intellectuelle dans la figuration artistique.” In: *Problèmes du Réalisme*. Trad. Claude Prévois, Jean Guégan. Paris: L’Arche Editeur, 1975. p. 84-129.

- _____. “Narrar ou Descrever?” in: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964. 43-94.
- MAGENAU, Jörg. “Ans Selbstgespräch gefesselt”. *Taz.de*, Berlin, 26 de jun. de 2010.
Disponível em:
<<http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2010/06/26/a0028&cHash=acfdddb3a4>>. Acesso em: 17.01.2012.
- _____. *Christa Wolf: eine Biographie*. Berlin: Kindler, 2002.
- MÄRZ, Ursula. *Selbstsuche unter der Sonne Kaliforniens*. . Deutschlandradio, Köln, 20.06.2010. Disponível em: <http://www.deutschlandfunk.de/selbstsuche-unter-der-sonne-kaliforniens.700.de.html?dram:article_id=84615> Acesso em 01.10.2014
- MAUSER, Wolfram (org.). *Erinnerte Zukunft: 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985.
- MECKE, Jochen. “Der Prozeß der Authentizität. Strukturen, Paradoxien und Funktion einer zentralen Kategorie moderner Literatur”. In: KNALLER, Susanne (Org.). *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2006. p. 82-114.
- MOHR, Heinrich. “Die zeitgemäße Autorin – Christa Wolf in der DDR”. In: MAUSER, Wolfram (org.). *Erinnerte Zukunft: 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985. p.17-53.
- MÜLLER, Harro. “Theodor W. Adornos Theorie von authentischen Kunstwerk. Rekonstruktion und Diskussion des Authentizitätsbegriffs”. In: KNALLER, Susanne (Org.). *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2006. p. 55-67.
- MÜLLER, Lothar. “Ich habe Margarete vergessen”. *Süddeutsche Zeitung*, Munique, 16 de jun. de 2010. Disponível em: < http://www.buecher.de/shop/deutschland/stadt-der-engel-oder-the-overcoat-of-dr-freud/wolf-christa/products_products/content/prod_id/27939601>. Acesso em: 18.01.2010
- MÜLLER-TAMM, Jutta. “Das bin doch nicht ich. Autofiktionale Strategien in der Gegenwartsliteratur.” In: GRUCZA, Franciszek (org.). *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongress Warschau 2010 – Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*. Volume 8. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012. p. 211-215.
- MÜLLER-TAMM, Jutta; JENSEN, Anika. “Echte Wiener und falsche Inder – Strategien und Effekte autofiktionalen Schreibens in der Gegenwartsliteratur”. In: WAGNER-ENGELHAAF, Martina (org.). *Auto (r) fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, 2013. p. 315-328.
- NELSON, Katherine. “Erzählung, Selbst, Mythos und Erinnerung. Die Entwicklung des autobiographischen Gedächtnisses und des kulturellen Selbst”. *BIOS* 15, 2, 2005. p. 241-263.
- NIELSEN, Henrik Kaare. “Identitätsarbeit und Erzählung”. In: GROTE, Michael; SANDBERG, Beatrice (orgs.). *Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge*.

Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Volume 3. Munique: Iudicium, 2009. p. 257-271.

“Ponto cego”. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ponto_cego>. Acesso em 28.10.2012.

NÜNNING, Ansgar. “Meta-Autobiographien: Gattungstypologische, narratologische und funktionsfeschichtliche Überlegungen zur Poetik und zum Wissen innovativer Autobiographien“. In: BAUMANN, Uwe; NEUHAUSEN, Karl August (Orgs.) *Autobiographie: Eine interdisziplinäre Gattung zwischen klassischer Tradition und (post-)moderner Variation*. Volume 14. Bonn: University Press bei V&R unipress, 2013. p. 27-78.

_____. “Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen“. In: PARRY, Christoph; PLATEN, Edgar (orgs.). *Grenzen der Fiktionalität und Erinnerung. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Volume 2. Munique: Iudicium, 2007. p. 269-292.

PELLIN, Elio; WEBER, Ulrich (orgs.). “...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs” – *Autobiographie und Autofiktion*. Zúrique: Chronos: 2012.

PETERSEN, Jürgen H. *Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung – Typologie – Entwicklung*. Stuttgart: Metzler, 1991. p. 211-224.

PFOHLMANN, Olivier. “Existiert dieses Land?“ In: *Der Tagesspiegel*, Berlin. 14.06.2010. <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/romankritik-exisitiert-dieses-land/1858096.html>> Acesso em 10.10.2014.

POHL, Rüdiger. *Das autobiographische Gedächtnis – Die Psychologie unserer Lebensgeschichte*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 2007.

RADDATZ, Fritz J.. “Wo habt ihr bloß alle gelebt: Fritz J. Raddatz über den neuen Roman ‘Kindheitsmuster’“ In: *Die Zeit*. Hamburg. 04.03.1977. AK: P. 357.

REICH-RANICKI, Marcel. “Christa Wolfs trauriger Zettelkasten – Zu ihrem Buch ‘Kindheitsmuster’“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Sábado 19.03.1977. Número 66. AK: P. 358.

RÖHL, Ruth. *A Literatura da República Democrática Alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. “A revisão da tradição literária na RDA“. In: *Revista Forum Deutsch*, Apa-Rio, Rio de Janeiro, volume 7, 2003. Disponível em <<http://www.apario.com.br/forumdeutsch/volume7.php>>. Acesso em 05.05.2014.

RUHE, Ernstpeter. “Le moi macéré: Autobiographie et avant-garde selon Rachid Boudjera“. In: HORNING, Alfred (org.). *Autobiographie & Avant-garde*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2012. p. 185-195.

SÁNCHEZ, Manuel Martín. *Seres Míticos y Personajes Fantásticos Españoles*. Madrid: EDAF, 2002.

- SANDBERG, Beatrice. “Unter Einschluss der Öffentlichkeit oder das Vorrecht des Privaten”. In: WAGNER-ENGELHAAF, Martina (org.). *Auto (r) fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, 2013. p. 355-377.
- SANTOS, Fernando Brandão dos. “O canto na tragédia grega – Eurípides, Hípólito vv. 58-71”. In: *Atetria*. Volume 7. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 7-14.
- SCHEITLER, Irmgard. *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*. Tübingen: Francke, 2001.
- SCHENK, Klaus. “Metafiktion als Metaskription in Kindheitsmuster von Christa Wolf.” In: Grub, Frank Thomas; Bareis, J. Alexander (org.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010. p. 135-154.
- SCHLICH, Jutta. “II. Weibliches.” In: SCHLICH, Jutta. *Literarische Authentizität: Prinzip und Geschichte*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002. p. 25-46.
- SCHMITT, Hans-Jürgen. “Die journalistische Bedeutung neuerer Erzählformen.” In: SCHMITT, Hans-Jürgen (org.). *Die Literatur der DDR*. Munique: Deutscher Taschenbuchverlag, 2008.
- SCHNEIDER-HANDSCHIN, Esther V., “‘Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar’ – Ingeborg Bachmann und die Gruppe 47 auf dem Hintergrund der österreichischen bzw. deutschen Kulturpolitik”. In PARKES, Stuart; WHITE, John J. (orgs.) *The Gruppe 47 fifty years on a re-appraisal of its literary and political significance*. Rodopi B.V.: Amsterdã, 1999. p. 228-244.
- SCHULER, Birgitta. *Phantastische Authentizität: Wirklichkeit im Werk Christa Wolfs*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1988.
- SILL, Oliver. “‘Fiktion des Faktischen’ Zur autobiographischen Literatur der letzten Jahrzehnte”. In: DELABAR, Walter (org.). *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. Pg.?
- SIMON, Jana. *Sei dennoch unverzagt. Gespräche mit meinen Großeltern Christa und Gerhard Wolf*. Berlin: Ullstein, 2013.
- SKARE, Roswitha. “Christa Wolfs ‘Was bleibt’”. *Kontext – Paratext – Text. Literatur und ihre Kontexte*, 1. Berlin: Lit Verlag, 2008.
- SONNTAG, Ingrid (org.). *Heimliche Leser in der DDR: Kontrolle und Verbreitung unerlaubter Literatur*. Berlin: Ch. Links, 2008.
- SØRENSEN, Barbara. *Sprachkrise und Utopie in Christa Wolfs Texten nach der Wende: Die Krise der Intellektuellen im wiedervereinigten Deutschland*. Munique: Fink, 1996.
- SOUSA, Celeste Ribeiro de. “Entrançados romanescos, autobiográficos e históricos em *Die Stadt der Engel* oder *the overcoat of Dr. Freud*, de Christa Wolf”. *ANPOLL – Literaturas Estrangeiras*. 3º linha temática – Pensando a contemporaneidade: o século XXI. Biênio junho 2010 – julho 2012. 16 páginas.

- SPRENGEL, Peter. "Der Authentizitätsdiskurs der literarische Moderne. Von Heinrich Heine bis Hubert Fichte, mit einem einleitenden Exkurs zum 'literarischen Quartett'". In: AMREIN, Ursula (org.). *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen*. Zürique: Chronos Verlag, 2009. p. 53- 65.
- STANZEL, Franz. K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.
- STAROBINSKI, Jean. "Der Stil der Autobiographie". In: NIGGL, 1989. p. 200-213.
- STUBER, Petra "Es geht um das Illusionstheater". In: STUBER. *Spielräume und Grenzen: Studien zum DDR-Theater*. Berlin: Ch. Links, 2000. p. 68-80.
- TABERNER, Stuart. *Aging and Old-Age Style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf and Martin Walser – The Mannerism of a late period*. Nova Iorque: Camden House, 2013.
- UMBACH, Rosani Ketzer. *Schweigen oder Schreiben: Sprachlosigkeit und Schreibzweifel im Werk Christa Wolfs (1960-1990)*. Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors dem Fachbereich Germanistik der Freien Universität Berlin. Berlin: Freie Universität, 1997.
- VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie*. Chatou: La Transparence, 2009.
- VINKE, Hermann (org.). *Akteneinsicht Christa Wolf: Zerrspiegel und Dialog – eine Dokumentation*. Luchterhand: Hamburg, 1993.
- WAGNER-EGELHAAF, Martina. *Autobiographie*. Stuttgart: Metzler, 2000.
- _____. "Autofiktion & Gespenster". In: *Kultur und Gespenster 7*. Hamburg: Textem, 2008. p.135-149.
- _____. "Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie – Goethe – Barthes – Özdamar". In: BREUER, Ulrich; SANDBERG, Beatrice (orgs.). *Grenzen der Identität und der Fiktionalität. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, volume 1. Munique: Iudicum, 2006. p.353-368.
- _____. (org.). *Auto (r) fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, 2013.
- _____. "Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?" In: WAGNER-ENGELHAAF, Martina (org.). *Auto (r) fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, 2013. p. 7-21.
- WEBER, Heinz-Dieter. "'Phantastische Genauigkeit'. Der historische Sinn der Schreibart Christa Wolf". In: MAUSER, Wolfram (org.). *Erinnerte Zukunft: 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985. p.81-105.
- WEBER, Ulrich. "...immer noch mit dem unnützen Problem beschäftigt, ob der Identitätssatz A=A stimme': Friedrich Dürrenmatts autofiktionales Spätwerk". In: PELLIN, Elio; WEBER, Ulrich (orgs.). *"...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs" – Autobiographie und Autofiktion*. Zürique: Chronos: 2012. p. 121-151.

- WEIDERMANN, Volker. “Der ungeteilte Himmel”. *Faz.net*. Frankfurt, 14 jun. 2010.
Disponível em:
<<http://www.faz.net/s/RubD3A1C56FC2F14794AA21336F72054101/Doc~EA6AC486804B74872B31A73035DB9C8EE~ATpl~Ecommon~Scontent.html>>. Acesso em 12.10.2010.
- WEIDNER, Daniel. “Bildnis machen – Autofiktionale Strategien bei Walter Kempowski, Uwe Johnson und W.G. Sebald”. In: WAGNER-ENGELHAAF, Martina (org.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, 2013. p. 163-182.
- WELZER, Harald. “3. Die Entwicklung des autobiographischen Gedächtnis” In: *Das kommunikative Gedächtnis: eine Theorie der Erinnerung*. Munique: C.H. Beck, 2002. p. 91-120.
- _____. “Die Entwicklung des autobiographischen Gedächtnisses”. In: WELZER, Harald. *Das kommunikative Gedächtnis: eine Theorie der Erinnerung*. Munique: CH. Beck, 2008. p. 91-110.
- WETZEL, Michael. “Artefaktualitäten. Zum Verhältnis von Authentizität und Autorschaft”. In: KNALLER, Susanne (Org.). *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2006. p. 36-54.
- WILKE, Sabine. *Ausgraben und Erinnern: Zur Funktion von Geschichte, Subjekt und geschlechtlicher Identität in den Texten Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993.
- WUCHERPFENNIG, Wolf. “Autobiographisches Schreiben und Identitätsarbeit – 10 Thesen”. In: GROTE, Michael; SANDBERG, Beatrice (orgs.). *Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Volume 3. Munique: Iudicium, 2009. p. 272-279.
- ZAHLMANN, Christel. “*Kindheitsmuster*: Schreiben an der Grenze des Bewußtseins”. In: MAUSER, Wolfram (org.). *Erinnerte Zukunft: 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985. p. 141-160.
- ZELLER, Christoph. *Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970*. Berlin: Walter de Gruyter, 2010.
- ZIPFEL, Frank. “Autofiktion: Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?”. In: LAUER, Gerhard (org.). *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009. p. 285-314.

Áudio-video

- Sternstunde Philosophie*. Programa exibido na Suíça em 05.04.1998, na SRF – Schweizer Radio und Fernsehen. Acesso em 18.05.2014. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=s45xQTC_T70>