

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS
Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã

Athos Morais Valverde Júnior

**Entre narrador e editor:
aspectos da narrativa no romance *Neue Leben* de Ingo Schulze**

São Paulo
2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS
Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã

Athos Morais Valverde Júnior

Entre narrador e editor:
aspectos da narrativa no romance *Neue Leben* de Ingo Schulze

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ve Valverde Júnior, Athos Morais
Entre narrador e editor: aspectos da narrativa no romance *Neue Leben* de Ingo Schulze / Athos Morais Valverde Júnior; orientador Helmut Paul Erich Galle - São Paulo, 2023.
104 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Romance epistolar. 2. Editor. 3. Narrador não-confiável. 4. *Wendeliteratur*. 5. Ingo Schulze. I. Galle, Helmut Paul Erich, orient. II. Título.

Nome: VALVERDE JÚNIOR, Athos Morais.

Título: Entre narrador e editor: aspectos da narrativa no romance *Neue Leben* de Ingo Schulze

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

Agradeço à Ana Júlia, pelas longas horas de colo, atenção e brincadeiras que cedeu a essa dissertação.

Agradeço aos meus pais, Athos e Gislaine, por todo amor e por tudo de que abriram mão pela educação dos filhos.

Agradeço à minha irmã, Ingrid, pelo incentivo e confiança constantes.

Agradeço aos familiares, amigos e todas as pessoas que, direta ou indiretamente, ofereceram suporte e alívio da carga nesta jornada. Destaco aqui, já com as devidas desculpas àqueles não citados pela traiçoeira memória: os primos Pri, Thiago, Helô e Alice, fundamentais na reta final, e os queridos amigos que, em tempos de comunicação instantânea, cito pelos grupos de mensagem dos quais fazem parte – “Quarentena/Profsnews”, “Jogos, Churras e Tretas”, “Monitores Aposentados”, “Cerva” – as conversas que tivemos e as risadas que demos foram combustível para mim.

Agradeço ao muito estimado professor e orientador Helmut Galle, pelas excelentes aulas na graduação, pelos preciosos direcionamentos, pela permanente confiança e pela imensa paciência que demonstrou nos momentos mais difíceis desta caminhada.

Agradeço à professora Juliana Perez pelas excelentes aulas e pelo suporte e incentivo que ofereceu enquanto exercia zelosamente a coordenação da pós.

Agradeço às professoras Rosani Umbach e Magdalena Nowinska, pela generosidade e pelas valiosas observações.

Agradeço a todos os professores e professoras, funcionários e funcionárias que tornam possível o trabalho de milhares de estudantes e pesquisadores e pesquisadoras nesta Universidade de São Paulo.

Agradeço a Deus, fonte da vida.

Resumo

VALVERDE JÚNIOR, Athos Morais. Entre narrador e editor: aspectos da narrativa no romance *Neue Leben* de Ingo Schulze. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras – Língua e Literatura Alemã). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2023.

O presente trabalho propõe-se a analisar o romance *Neue Leben* (2005), de Ingo Schulze, a partir de seus aspectos narratológicos. O romance se estrutura a partir da tensão estabelecida entre suas instâncias narrativas, a saber, o protagonista-narrador e o editor fictício, e traça um vasto panorama sobre os acontecimentos em torno do processo histórico da queda do Muro de Berlim e da reunificação alemã. A investigação parte da contextualização da obra no quadro das representações literárias desse período histórico, discutindo os conceitos de *Wendeliteratur*, *Wenderoman* e “literatura menor”. Em seguida, investiga-se como a obra se organiza a partir do gênero do romance epistolar e mobiliza estratégias próprias deste gênero para tematizar, na trajetória do protagonista-epistológrafo Enrico Türmer, tópicos tradicionais da *Wendeliteratur*, como a vida na Alemanha Oriental, os acontecimentos históricos de 1989/90 e a reconstrução da vida no pós-reunificação. Examina-se, na sequência, a figura do editor fictício Ingo Schulze, discutindo o conceito de paratexto e as relações do romance com o modelo do editor hoffmaniano de *Kater Murr* e demonstrando como essa figura se projeta performaticamente como uma instância narrativa concorrente ao epistológrafo-narrador e não-confiável. Procura-se demonstrar, por fim, como a caracterização dessas instâncias e das relações entre elas tematiza, esteticamente, a experiência de desorientação e incerteza vivenciada durante o processo de reunificação alemã e aponta para os limites de se estabelecer uma representação literária unívoca e inequívoca sobre aquele período histórico.

Palavras-chave: Romance epistolar; Editor; Narrador não-confiável; *Wendeliteratur*; Ingo Schulze.

Abstract

VALVERDE JÚNIOR, Athos Morais. *Between narrator and editor: narrative aspects in the Ingo Schulze's novel *Neue Leben**. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras – Língua e Literatura Alemã). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2023.

This work proposes to analyze the novel *Neue Leben* (2005), by Ingo Schulze, from its narratological aspects. The novel is structured from the tension established between its narrative instances, namely, the protagonist-narrator and the fictional editor, and traces a wide panorama of the events surrounding the historical process of the fall of the Berlin Wall and German reunification. The investigation begins by contextualizing the work within the framework of literary representations of this historical period, discussing the concepts of *Wendeliteratur*, *Wenderoman*, and "minor literature." It then investigates how the work is organized from the genre of the epistolary novel and how it mobilizes strategies specific to this genre to thematize, in the trajectory of the protagonist-epistolographer Enrico Türmer, traditional topics of *Wendeliteratur*, such as life in East Germany, the historical events of 1989/90 and the reconstruction of life in the post-reunification period. We then examine the figure of the fictional editor Ingo Schulze, discussing the concept of paratext and the novel's relations to *Kater Murr*'s model of the Hoffmannian editor and demonstrating how this figure performatively projects himself as a narrative instance concurrent to the epistolographer-narrator and unreliable. It seeks to demonstrate, finally, how the characterization of these instances and the relationships between them aesthetically thematizes the experience of disorientation and uncertainty experienced during the process of German reunification and points to the limits of establishing a univocal and unequivocal literary representation of that historical period.

Keywords: Epistolary novel; Editor; Unreliable narrator; *Wendeliteratur*; Ingo Schulze.

Zusammenfassung

VALVERDE JÚNIOR, Athos Morais. Zwischen Erzähler und Herausgeber: Aspekte des Erzählens im Roman *Neue Leben* von Ingo Schulze. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras – Língua e Literatura Alemã). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2023.

In diesem Beitrag soll der Roman *Neue Leben* (2005) von Ingo Schulze unter narratologischen Aspekten analysiert werden. Der Roman ist auf der Spannung zwischen den erzählenden Instanzen, dem Protagonisten und dem fiktiven Herausgeber, aufgebaut und zeichnet ein weites Panorama der Ereignisse rund um den historischen Prozess des Mauerfalls und der deutschen Wiedervereinigung. Die Untersuchung beginnt mit einer Kontextualisierung des Werks im Rahmen literarischer Darstellungen dieser historischen Periode, wobei die Begriffe Wendeliteratur, Wenderoman und "kleine Literatur" erörtert werden. Anschließend wird untersucht, wie sich das Werk aus der Gattung des Briefromans heraus organisiert und gattungsspezifische Strategien mobilisiert, um im Lebenslauf des Protagonisten - des Briefschreibers Enrico Türmer - traditionelle Themen der Wendeliteratur zu thematisieren, wie das Leben in der DDR, die historischen Ereignisse von 1989/90 und die Rekonstruktion des Lebens in der Nachwendezeit. Anschließend wird die Figur des fiktiven Herausgebers Ingo Schulze untersucht, wobei das Konzept des Paratextes und die Beziehungen des Romans zu *Kater Murrs* Modell des Hoffmanschen Herausgebers erörtert werden und gezeigt wird, wie sich diese Figur performativ als Erzählinstanz projiziert, die mit dem Briefschreiber-Erzähler konkurriert und unzuverlässig ist. Schließlich soll aufgezeigt werden, wie die Charakterisierung dieser Instanzen und die Beziehungen zwischen ihnen die Erfahrung der Orientierungslosigkeit und Ungewissheit während des Prozesses der deutschen Wiedervereinigung ästhetisch thematisiert und die Grenzen einer eindeutigen und unmissverständlichen literarischen Darstellung dieses historischen Zeitraums bezeichnet.

Stichwörter: Briefroman; Herausgeber; Unzuverlässiger Erzähler; Wendeliteratur; Ingo Schulze.

Sumário

1. Introdução.....	9
1.1. Pressupostos teóricos	14
1.2. Objetivos e estrutura da dissertação.....	16
2. A <i>Wende</i> na literatura alemã	18
2.1. O conceito de <i>Wendeliteratur</i>	21
2.2. <i>Wenderoman</i>	23
2.3. Ingo Schulze no contexto da literatura pós 1989/90.....	25
2.3.1. Para além da <i>Wendeliteratur</i>	27
3. A história contada por Enrico Türmer: um romance epistolar.....	30
3.1. Trajetória e conceituação do romance epistolar	30
3.2. A estrutura e as marcas do romance epistolar em <i>Neue Leben</i>	41
3.2.1. Cartas a Vera	42
3.2.2. Cartas a Johann Ziehlke.....	50
3.2.3. Cartas a Nicoletta Hansen.....	56
3.2.4. O episódio da neve e a moldura epistolar.....	62
4. As intervenções de Ingo Schulze: Um romance do editor	66
4.1. O paratexto e o editor.....	66
4.2. Capa e página de rosto: título e nome importam?.....	70
4.3. Prefácio: Qual é o espaço do editor?	72
4.4. Notas de rodapé e anexo: o editor em disputa com o narrador-protagonista... 86	
5. Considerações finais.....	95
Referências Bibliográficas.....	99

1. Introdução

Ingo Schulze nasceu em 1962, na cidade de Dresden, então parte da *Deutsche Demokratische Republik – DDR* (República Democrática da Alemanha – RDA). Prestou o serviço militar no *Nationale Volksarmee* (Exército Nacional do Povo, as Forças Armadas da RDA) entre 1981 e 1983, estudou Filologia Clássica em Jena (1983-1988) e trabalhou como dramaturgo no *Landestheater* em Altenburg. Durante o período de dissolução da RDA, Schulze participou do *Neues Forum* (Novo Fórum), importante movimento político que teve papel ativo na queda do muro de Berlim, e trabalhou em um pequeno jornal local, o *Altenburger Wochenblatt*. Após uma breve estadia em São Petersburgo, em 1993, mudou-se para Berlim, onde, desde então, vive como escritor.

Schulze dedica-se à prosa, recebeu importantes prêmios de literatura alemã e estabeleceu-se como um dos principais representantes da chamada *Wendeliteratur*, importante vertente da literatura contemporânea alemã que abrange as representações das múltiplas vozes, posições e atitudes relativos à queda do muro e à reunificação alemã em 1989/90¹. Sua obra de estreia foi a coletânea de contos *33 Augenblicke des Glücks. Aus den abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Piter* (1995), seguida por *Simple Storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz* (1998), um romance polifônico, composto pela aglutinação de várias pequenas narrativas. Seu romance seguinte, *Neue Leben* (2005), que pretendemos analisar no presente texto, é uma obra de grande envergadura, que fornece um quadro amplo e rico em detalhes do período de dissolução da Alemanha Oriental socialista e a sua adesão² à Alemanha Ocidental capitalista.

Neue Leben trata, em quase oitocentas páginas, da juventude de Enrico Türmer, empresário que atuou na região da Turíngia e da Saxônia. A narrativa se estende desde a

¹ Consideramos, neste primeiro momento, a definição mais ampla e genérica do conceito de *Wendeliteratur*, segundo Herrmann e Horstkotte (2016, p. 34): „[...] verwenden wir den Begriff ‘Wendeliteratur’ nicht in einem definatorischen Sinne, sondern als Oberbegriff für ein Textkorpus, das Texte über Wende und Vereinigung ebenso umfasst wie Darstellungen der Haltungen, Stimmen und Einstellungen zu den Veränderungen vor, während und nach 1989/90“.

² Ingo Schulze prefere o termo *Beitritt* (“adesão”) à *Vereinigung* (“unificação”) para explicar o significado dos processos políticos de 1989/90. Recentemente, lançou, com o professor de História Europeia Kiran Klaus Patel, um livro que discute a integração da antiga *DDR* à Europa a partir dessa conceituação: *Doppelt verbunden, halb vereint: Der Beitritt der DDR zur BRD und zur Europäischen Gemeinschaft* (Hamburguer Edition HIS, 2022).

infância do protagonista até os idos de 1989-90, momento em que Türmer inicia sua carreira empresarial. Tão extenso quanto a obra é o seu subtítulo “*Die Jugend Enrico Türmers in Briefen und Prosa. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Vorwort versehen von Ingo Schulze*“, que deixa o leitor ciente, de antemão, das peculiaridades da obra.

O romance apresenta-se sob a antiga forma do romance epistolar: sua estrutura consiste em uma coleção de cartas escritas pelo protagonista a três destinatários: sua irmã Vera Türmer, seu amigo dos tempos de colégio Johann Ziehlke e a fotógrafa do lado ocidental Nicoletta Hansen. As cartas vêm a público pelas mãos de um editor fictício, “Ingo Schulze”, que, durante pesquisa de material para um romance sobre empresários alemães, encontra referências a certo empreendedor que teria construído um pequeno império jornalístico nos anos 90 e repentinamente desaparecera, na virada de 1997 para 1998, sem deixar rastros, apenas muitas dívidas com o fisco. Schulze constata, em suas pesquisas, que o homem de negócios Heinrich Türmer tinha como nome original Enrico Türmer e reconhece nele um antigo colega de escola, com cuja irmã, Vera, tivera breve relacionamento. Por meio de Vera, o editor “Ingo Schulze” consegue acesso a todas as anotações e cartas deixadas por Enrico e percebe que o material que tinha em mãos trazia o romance que ele tencionava escrever:

Ich las von einem Theatermann, [...] von einem gescheiterten Schriftsteller, [...] von einem Bruder, der nicht ohne seine Schwester leben kann, ich las von Krankheit und Teufelsbeschwörung – mit einem Wort, ich las einen Roman.

Und ich beschloss, mein eigenes Romanvorhaben zurückzustellen und mich mit ganzer Kraft der Herausgabe dieser Briefe zu widmen.³ (SCHULZE, 2008, p. 9-10)

Vemos, assim, o autor Ingo Schulze retomar o antigo modelo do “documento perdido”, muito comum nos romances epistolares da segunda metade do século XVIII, cuja finalidade era dar à narrativa uma aura de autenticidade, mas que, ironicamente, reforçava o embaçamento da fronteira entre realidade e ficção⁴.

O editor “Schulze” aparece também como personagem. Em uma breve passagem, o protagonista-narrador Türmer faz referência a um dos admiradores da sua

³ “Li sobre um homem de teatro [...], sobre um escritor fracassado [...] sobre um irmão que não consegue viver sem sua irmã, li sobre doença e invocação do diabo – em poucas palavras, eu li um romance.

“E decidi deixar de lado meu próprio projeto romanesco e me dedicar com todas as minhas forças à edição dessas cartas.” (Todas as notas com as passagens em português remetem à tradução para o português de Marcelo Backes, *Vidas Novas*, São Paulo: Cosac Naify, 2009, aqui, p. 13)

⁴ Stackelberg (2009, p. 85-86) explica o uso do modelo do documento perdido no fim do século XVIII como uma estratégia de reação às fortes críticas que o gênero romance sofreu em meados do século, por supostamente promover histórias mentirosas e misturar realidade e ficção.

irmã que, tal qual ele próprio, fazia as primeiras incursões pelo mundo da escrita. Em nota, o editor diz reconhecer-se nesta passagem. Como espécie de testemunha em primeira mão de parte do que é narrado, o editor “Schulze” sente-se autorizado a não apenas organizar, mas a comentar as cartas. Ao longo de diversas notas de rodapé, ele questiona lembranças do protagonista, aponta inconsistências nas informações narradas aos diferentes destinatários e deixa no ar uma desconfiança geral em relação à voz do protagonista-narrador Türmer. Seu tom é muitas vezes carregado e maldoso contra o protagonista e ele mistura registros ficcionais e não-ficcionais, abrindo espaço para que o leitor questione a objetividade do editor e o veja, tal qual o protagonista, como uma voz passível de desconfiança, ou, pelo menos, não livre de interesses próprios.

O romance carrega, portanto, uma estrutura narrativa de dois níveis: um narrador-protagonista e um editor fictício. Essas vozes apresentam-se de modo a não reforçar, mas, antes, lançar dúvidas umas sobre as outras, o que tem como resultado um efeito altamente desorientador⁵. Não bastasse a multiplicidade de instâncias narrativas, reforça-se a desorientação do leitor com a presença de traços autobiográficos na obra. A vida de Enrico Türmer, em diversos momentos, se sobrepõe à biografia do autor Ingo Schulze. Ambos nasceram na mesma época, prestaram o serviço militar no mesmo período, estudaram o mesmo curso universitário em Jena, trabalharam como dramaturgos no teatro de Altenburg, participaram das reuniões do Novo Fórum e tiveram experiência no mundo dos negócios, no papel de editores de um jornal chamado *Altenburger Wochenblatt*. Dessa forma, o leitor não caminha em terreno firme nem no que se refere à delimitação entre ficção e realidade.

Completando este conjunto está um anexo, com textos em prosa escritos pelo protagonista Türmer em folhas cujos versos foram usados como suporte para algumas das cartas. Este recurso remete ao pitoresco romance *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, de E.T.A. Hoffmann, no qual um gato-autor, Murr, escreve sua autobiografia no verso de folhas retiradas de uma biografia do compositor Johannes Kreisler. Como consequência de um (fictício) erro de edição, as duas biografias são impressas intercaladas, resultando em um conjunto de tom altamente irônico que realiza uma crítica à nobreza e à burguesia alemãs e uma discussão sobre as condições de

⁵ Christine Cosentino fala, em ensaio sobre o romance de Schulze, de “perda frequente do sentido de orientação”: „Warum verlieren der Handlungsträger und der Leser so häufig den Orientierungssinn?” (COSENTINO, 2006).

realização da arte no início do século XIX. Em *Neue Leben*, de modo semelhante, as narrativas do anexo permitem um vislumbre da fracassada pretensão literária de Enrico Türmer e colocam em perspectiva a narrativa apresentada nas cartas. A relação entre as narrativas do anexo e alguns aspectos da narrativa principal do romance, encontrada nas cartas, juntamente com a construção da imagem de um editor altamente questionável abrem espaço para uma reflexão sobre as possibilidades de representação e de configuração literária de uma memória social que diz respeito à reunificação alemã.

No que concerne ao aspecto temático do romance, as cartas retratam diversos momentos da vida do protagonista: sua infância e juventude na Alemanha Oriental e o momento de escrita das cartas, que é o período da queda do muro de Berlim e da subsequente incorporação do leste socialista pelo oeste capitalista. Estas são duas temáticas bastante significativas da literatura contemporânea alemã: primeiro, o tema da virada (*Wendeliteratur*), isto é, das grandes transformações que tiveram curso na Alemanha durante o processo de reunificação do país; segundo, o tema das lembranças da vida na RDA. Alguns críticos caracterizam essa tendência, muitas vezes, como “Ostalgie”, isto é, nostalgia da antiga Alemanha Oriental, ou como “DDR-Pop”, tendência que une a rememoração positiva da vida no leste com uma roupagem da literatura pop (HERRMANN; HORSTKOTTE, 2016, p. 47). Schulze, contudo, em *Neue Leben*, dificilmente poderia ser caracterizado como “ostálgico”, dado que toda a rememoração que o protagonista Türmer faz de sua vida pregressa, e que em diversos pontos se mistura aos dados autobiográficos do autor, acontece sob a luz da confissão e da justificativa. As lembranças de sua vida no lado oriental têm uma perspectiva negativa e crítica. O relato memorialístico de Türmer dá-se a partir do ponto de chegada: a entrada do lado ocidental no lado oriental. É neste sentido que se dá a pergunta que norteia o relato de Enrico, “Auf welche Art und Weise kam der Westen in meinen Kopf? Und was hat er da angerichtet?”⁶ (SCHULZE, 2008, p. 131). O que está em primeiro plano no romance não é a lembrança da vida no lado oriental, mas, antes, o confuso processo de transição, em que o leste, juntamente seu modo de vida, desmorona com o muro, em um piscar de olhos, e é inundado pela enxurrada capitalista que vem do oeste. O passado é revisitado em função do presente do protagonista, de forma crítica, sem nostalgia.

⁶ “De que jeito e de que maneira o lado ocidental chegou à minha cabeça? E o que ele aprontou dentro dela?” (SCHULZE, 2009, p. 134)

Em seu relato sobre a infância e a adolescência, Enrico conjuga certa pretensão artística à crítica do regime socialista. Assim, vemos o desenrolar dos primeiros anos do protagonista sob a perspectiva do seu grande sonho: tornar-se um grande escritor, crítico do Estado, perseguido e expulso do seu país, pelo perigo que sua obra representa, e recebido triunfalmente do outro lado do muro. Türmer vê na RDA o gigante contra o qual ele ambicionava dirigir heroicamente sua pena. Contudo, a partir de 1989/90, o gigante transforma-se em moinho de vento e a literatura para ele perde completamente sua razão de ser. Os acontecimentos daqueles anos representaram, para Enrico, o esvaziamento do sentido de seus antigos sonhos e de sua própria vida. O tema central do romance é essa virada. Ao longo da leitura das muitas cartas, o leitor pode acompanhar como, paulatinamente, o vazio deixado pela vontade de ser artista e pela vontade de transformar as coisas é ocupado por outra força mobilizadora, o dinheiro. Enquanto deixa de lado suas ambições artísticas, o antigo dramaturgo assume, cada vez mais, o papel do empresário.

Enrico não percorre o caminho sozinho, mas é introduzido nos mistérios do seu novo culto por uma figura bastante excêntrica e enigmática, o consultor de empresas Clemens von Barrista, uma clara referência mefistofélica. Türmer, por sua vez, como Fausto, deixa-se conduzir pelo mentor, andando passo a passo em direção ao mundo capitalista que se abre diante dele. É notável o entusiasmo crescente com que o protagonista assume para si o mundo e os valores do trabalho e do dinheiro. A presença de Barrista neste processo é sempre muito próxima e estranha, como na passagem em que Türmer, fascinado com o sucesso das primeiras vendas do jornal, não tem certeza se vendeu ou não o último exemplar que tinha em mãos ao consultor de empresas (SCHULZE, 2008, p. 95-96), ou na passagem em que a secretária do jornal fica atordoada ao ouvir claramente Barrista falar com a voz de Enrico enquanto ele fechava, em seu nome, um negócio muito lucrativo (SCHULZE, 2008, p. 191-194). O estranho configura-se também na presença do cão de Barrista, Astrid, numa alusão à manifestação canina de Mefistófeles diante de Fausto⁷. O tema do demoníaco tem sua presença mais evidente em um pacto em uma encruzilhada⁸, que, no entanto, nada tem de fantástico.

⁷ Mefistófeles aparece inicialmente a Fausto na forma de um pequeno cão que o protagonista encontra na rua e leva para seu quarto, onde sua verdadeira identidade é revelada. Cenas “Vor dem Tor” e Studienzimmer” da Primeira parte. GOETHE. *Fausto. Uma tragédia*. Primeira parte. Edição bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 2004.

⁸ Idem, pp. 602-611

O romance fecha-se numa estrutura cíclica. A última carta narra a mesma cena narrada na primeira carta, porém da perspectiva de um Enrico já transformado, de alguém que já passou por todos os rituais necessários para iniciar uma nova vida. Quem aparece não é mais o homem recém-saído do teatro, mas o empresário, já completamente liberto de suas antigas e tolas ambições. Sabemos, porém, pelo prefácio, que Türmer termina sua carreira de empresário como foragido⁹. Assim, a trajetória do protagonista projeta-se como um grande engano. Tal qual sua ambição artística da juventude, sua ambição e inserção no mundo capitalista também mostra-se patética. A experiência de Türmer, quando perspectivada pela tensão que se estabelece entre a narração efetivada pelo protagonista-epistológrafo e pelo editor, mostra o quão problemáticas são as possibilidades de representação literária do acontecimento político alemão mais importante das últimas décadas, e aproxima-se da experiência de toda uma geração de cidadãos da antiga Alemanha Oriental que tiveram sonhos e expectativas frustrados no conturbado processo de absorção do leste pelo oeste.

1.1. Pressupostos teóricos

A partir dessa apresentação inicial do romance, cabe ressaltar que a caracterização dos aspectos formais da obra – com a sobreposição de vozes narrativas e sua estruturação enquanto romance epistolar – abre a possibilidade de questionamento do conceito de autoria, de narrador e da noção de representação literária de acontecimentos históricos que estão no campo da memória coletiva.

Para pensar a estrutura de romance epistolar, recorreremos a alguns autores que buscam uma conceituação e ressignificação do gênero no debate literário, pensando o gênero para além do seu período “áureo” no século XVIII. Joe Bray parte da premissa de que a tensão entre o *experiencing self* (“sujeito da experiência”) e o *narrating self* (sujeito da narração), característica do romance epistolar, abre ao gênero a possibilidade de explorar tensões e conflitos interiores das personagens de forma bastante rica, o que,

⁹ Vale notar que “türmen“ é uma expressão da gíria para fugir, usada por criminosos, mas também coloquialmente na RDA para pessoas que cometeram a chamada “Republikflucht” para o lado ocidental. Nesse sentido, Enrico Türmer constitui um aptônimo (em alemão, *sprechender Name*) – isto é, o próprio nome do protagonista aponta traços de seu caráter.

segundo ele, deve levar a uma ressignificação do gênero, colocando-o ao lado de outros “subtipos” do romance e retirando-o do que ele chama de “nota de rodapé da história literária” (BRAY, 2003, p. 26-28). Nesse sentido, trabalhamos também com uma perspectiva mais “contextualizada” do gênero, de acordo com Stiening e Vellusig, que desvinculam o romance epistolar do movimento da *Empfindsamkeit* (“Sentimentalismo”) e propõem uma história do romance epistolar ligada a uma história do conhecimento e a uma história das mídias, buscando compreender o gênero como fenômeno de comunicação estabelecido e compreendido historicamente, a partir de sua própria lógica e contexto¹⁰. Para caracterizar o gênero, trabalhamos com a noção de epistolaridade proposta por Janet Altman em sua obra *Epistolarity: Approaches to a form*, na qual ela aponta quais seriam os aspectos-chave que delineiam a literatura epistolar. A epistolaridade, que não se restringe, portanto ao romance epistolar, seria o uso das propriedades formais da carta como elemento criador de sentido em obras literárias. No mesmo sentido, trabalhamos com o estudo de caracterização estrutural e temática da carta, de Geneviève Haroche-Bouzinac, *Escritas Epistolares*.

Para lidar com as questões narratológicas, trabalharemos principalmente com as noções de paratexto, instância narrativa e narração não-confiável, as quais são abordadas por pesquisadores da narratologia como Gérard Genette (*Discurso da Narrativa*) e Ansgar Nünning (*Reconceptualizing unreliable narration: synthesizing cognitive and rhetorical approaches*). Trabalharemos, também, com aspectos relativos à figura do editor e seu papel na narrativa, para os quais contribuem os estudos de Uwe Wirth sobre autoria e editoria em E.T.A. Hoffmann e a leitura de Anita Lukic do romance de Ingo Schulze a partir da noção de autoridade editorial (*Performing editorial authority in Ingo Schulze's epistolar novel Neue Leben*).

Para discutir a inserção do romance de Schulze no contexto da literatura contemporânea alemã e dos debates sobre a representação literária da reunificação alemã, serão de grande contribuição os estudos de Frank Thomas Grub (“*Wende*” und “*Einheit*” im Spiegel der deutschsprachigen Literatur) e Derek Schaefer (*East German Literature in the 21st Century: Minor Literature and Alternative Memory*).

¹⁰ STIENING; VELLUSIG. Poetik des Briefromans. Wissens- und Mediengeschichtliche Studien. De Gruyter, 2012.

1.2. Objetivos e estrutura da dissertação

A partir do exposto até aqui, formulamos a seguinte hipótese de leitura:

Neue Leben apresenta uma complexidade construída a partir da tensão entre suas instâncias narrativas, a qual impulsiona uma não-confiabilidade narrativa, que representa esteticamente a complexidade e a desorientação característicos do contexto histórico de crise e transição pelo qual passou a Alemanha em 1989/90. Essa tensão baseia-se na estruturação da obra a partir do gênero romance epistolar, opondo as vozes do protagonista-epistológrafo e do editor, que disputam a narrativa apresentada. A justaposição dessas vozes, ambas questionáveis, permite problematizar os limites da representação literária da memória social que se construiu em torno do tema da reunificação alemã.

A fim de verificar a validade da hipótese nos guiaremos por duas perguntas. A primeira: De que maneira as instâncias narrativas se estruturam e se relacionam? A segunda: O que a relação estabelecida entre essas instâncias narrativas permite dizer sobre a representação literária da reunificação alemã?

Para tanto, após esta introdução ao tema e às principais indagações do trabalho, faremos, no segundo capítulo, uma contextualização da temática da “virada” e da reunificação na literatura alemã, discutindo os conceitos de *Wendeliteratur* e *Wenderoman*, e em seguida, estabeleceremos a inserção do romance de Schulze nesse quadro, a partir da noção de uma “literatura do leste alemão no século XXI” como “literatura menor” no âmbito da literatura alemã contemporânea.

No terceiro capítulo, discutiremos o romance a partir do gênero do romance epistolar, mais especificamente, por meio do que Janet Altman define como marcas de epistolaridade no romance. A partir da sua estruturação epistolar, trataremos da tematização que o romance realiza dos tópicos tradicionais da *Wendeliteratur*, a saber, a vida na antiga Alemanha Oriental, os acontecimentos de 1989/90, as perspectivas da vida pós-queda do Muro de Berlim, destacando a trajetória errática do protagonista Enrico Türmer, no que se refere às suas ambições, primeiro, literárias e, depois, empresariais.

O quarto capítulo se concentra na caracterização da figura do editor Ingo Schulze, tal como se projeta pela análise dos elementos paratextuais da obra, que remetem a um paralelismo forte com o romance *Kater Murr*, de E.T.A. Hoffmann, e que permitem fixar a imagem de uma instância narrativa que se quer concorrente e superior ao protagonista-narrador, mas que se mostra em igual medida passível de desconfiança.

No quinto capítulo, retornaremos às questões iniciais, com base nas discussões teóricas e análises expostas no decorrer do trabalho, retomando as principais características das instâncias narrativas apresentadas, isto é, o protagonista-narrador e o editor, e as relações entre eles, e apontando de que forma o romance problematiza as possibilidades de representação literária dos processos históricos relacionados à reunificação alemã.

2. A *Wende* na literatura alemã

A queda do Muro de Berlim, em 09 de novembro 1989, foi o acontecimento que precipitou o fim da ordem político-econômica internacional estabelecida após a Segunda Guerra Mundial, caracterizada pelas tensões e disputas entre dois blocos geopolíticos, com organizações políticas, sociais, econômicas e ideológicas opostas. Apenas poucos anos depois do evento, o chamado bloco socialista, liderado pela União Soviética, se desfez, dando início a uma hegemonia global inédita do sistema capitalista. Mas a queda do Muro não foi apenas um evento global; foi, antes (ou igualmente), um acontecimento alemão. Representou o início do processo de reunificação da Alemanha dividida do pós-guerra, que se completou com a adesão da República Democrática Alemã – RDA (*Deutsche Demokratische Republik – DDR*) à República Federal da Alemanha – RFA (*Bundesrepublik Deutschland – BRD*), em 03 de outubro de 1990.

Os impactos são sentidos ainda três décadas depois, especialmente no que se refere às desigualdades socioeconômicas entre os estados do oeste e do leste alemães. No momento em que ocorreram, significaram uma ruptura histórica como não ocorria no país desde a guerra. Afirma o professor Frank Thomas Grub que os acontecimentos daquele período foram, sobretudo para as pessoas do leste, o „evento mais decisivo em suas vidas“ (GRUB, 2003, p. 2), e que mesmo para a maior parte dos alemães ocidentais foram “imprevistos e surpreendentes” (GRUB, 2003, p. 1).

Ora, as consequências da *Wende*¹¹ também se fizeram sentir rapidamente no campo da literatura alemã. Com o fim da separação, o chamado campo literário alemão passou por uma profunda reorganização. De acordo com Herrmann e Horstkotte (2016, p. 33), as editoras do leste praticamente desapareceram e muitos autores da antiga RDA simplesmente pararam de escrever ou ficaram sem tema¹², restringindo-se dali em diante à autobiografia. De modo geral, afirmam Herrmann e Horstkotte: „Viele ostdeutsche Schriftsteller erlebten die Ereignisse von 1989/90 als Erschütterung ihres

¹¹ Ou “virada”, termo comumente utilizado pelos alemães quando se referem aos acontecimentos históricos de 1989/90.

¹² Aparentemente, a desilusão que a queda do Muro representou para as pretensões literárias do protagonista Enrico TÜRNER teve seus correspondentes factuais.

Selbstverständnisses und als Gefährdung ihres sozialen Status“¹³ (HERRMANN e HORSTKOTTE, 2016, p. 33). A literatura na RDA tinha uma trajetória própria, bem distinta daquela existente na RFA e precisaria de uma acomodação ao novo contexto.

Um dos principais momentos dessa acomodação foi a chamada “deutsch-deutsche Literaturstreit”, iniciada com a publicação e problemática recepção do conto de Christa Wolf, *Was bleibt*. Na narrativa predominam monólogos com reflexões e processos de pensamento da narradora em primeira pessoa, a qual é vigiada pela Stasi. A qualidade da obra não foi questionada, mas a constatação de que o texto havia sido escrito, quase por completo, em 1979 e só publicado em 1990, quando já não haveria consequências políticas para uma escritora que, como Wolf, tivera grande prestígio junto ao regime comunista na RDA. A polêmica teria continuação com a denúncia de que um dos principais nomes da cena alternativa de Prenzlauer Berg, na Berlim dos anos 80, Sascha Anderson havia sido informante da Stasi, e só se reforçou depois com a revelação de que a própria Christa Wolf, entre outros escritores, havia colaborado com a polícia política do regime durante certo tempo¹⁴.

A polêmica levantara um debate acerca da função dos autores e do papel da política na literatura, mas, segundo Emmerich, o episódio representou, mais do que uma questão estética, uma disputa dentro do campo literário alemão, que se reconfigurava. Em suas palavras: „Dieser Streit war kaum je ein Streit um ästhetische Fragen, sondern einer um die kulturelle Definitionsmacht im Lande“¹⁵. (EMMERICH, 2006, p. 116).

Para Emmerich, a questão ia além de uma disputa estrita entre a literatura do leste e a do oeste, mas manifestava também certo desejo de encerrar a literatura do pós-guerra, e cita como exemplo o chamado à renúncia que o jornalista e escritor Frank Schirmacher dirigiu aos escritores daquela geração, tanto alemães ocidentais quanto orientais. Em suas palavras:

¹³ “Muitos escritores alemães orientais vivenciaram os acontecimentos de 1989/90 como um abalo da sua autoimagem e uma ameaça ao seu status social”. (tradução nossa, como todas as traduções de citações adiante neste trabalho)

¹⁴ Christa Wolf colaborou informalmente com a Stasi entre 1959 e 1962, como *Inoffizieller Mitarbeiter* – pessoas selecionadas para enviar ao ministério informações sobre fatos ou pessoas suspeitas. Anos depois, a própria autora seria espionada pelo regime.

¹⁵ “Essa polêmica não era exatamente sobre uma questão estética, senão uma disputa sobre o poder de definição cultural no país”.

Das war zweifelsohne ein so gezielter wie vehementer Eingriff ins literarische Feld, konkret: die Entwertung der gesamtdeutschen linken Leitideologie des Antifaschismus und eines explizit politischen Verständnisses von Literatur überhaupt (wie es immerhin vierzig Jahre in Deutschland West wie Ost dominierte). Stattdessen wurde nun eine tendenziell politikfreie ‚reine Literatur‘ favorisiert. Allerdings muss man einräumen: Schirrmacher hat mit seinem Verdikt auch ein Stück Wirklichkeit nüchtern benannt – nämlich, dass 45 Jahre nach dem Ende des 2. Weltkriegs und des NSRegimes Vertreter jüngerer Generationen das literarische Feld bevölkerten – und nicht mehr nur die, für die Krieg und Faschismus traumatische Lebenswirklichkeit war.¹⁶ (EMMERICH, 2016, p. 116-117)

Segundo o balanço que Emmerich fez sobre o campo literário alemão, passados quinze anos desde a reunificação, em conhecido ensaio, a controvérsia do início dos anos 1990 já perdera sua relevância e se tornara uma questão do passado, posto que desde então as questões pelas quais a literatura se interessava haviam mudado completamente: a globalização, o terrorismo, o envelhecimento demográfico, o desemprego, etc. (EMMERICH, 2006, p. 117)

No que diz respeito, mais especificamente, àqueles autores e autoras com origem na RDA, a variação temática teve, segundo Paul Cooke, um percurso interessante, que começou com um ajuste de contas com os legados da ditadura comunista e da Stasi, em particular, nos primeiros anos após a reunificação, e que depois, em vista da cada vez mais perceptível dificuldade de adaptação dos cidadãos do leste ao novo contexto social e político, foi em direção a uma nostalgia de aspectos perdidos do seu antigo modo de vida no leste (COOKE apud SCHAEFER, 2016, p. 10), já no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Foi o fenômeno conhecido como “Ostalgie”, que marcou presença tanto na literatura como em outras manifestações culturais, como o cinema¹⁷.

Derek Schaefer incorpora a percepção de Cooke em sua tese de doutorado e adiciona um terceiro momento bastante significativo, que teria se consolidado apenas após a publicação de Cooke. De acordo com ele, com o movimento cada vez mais

¹⁶ “Esta foi, sem dúvida, uma intervenção endereçada e veemente no contexto do campo literário, concretamente: a desvalorização de toda ideologia de esquerda alemã direcionadora do anti-fascismo e, sobretudo, de uma compreensão explicitamente política da literatura (como ela afinal dominou, por quarenta anos, tanto a Alemanha Ocidental quanto a Alemanha Oriental). Ao invés disso, favorecia então uma ‘literatura pura’ de tendência apolítica. Aliás, deve-se admitir: Schirrmacher, com seu veredito, também chamava uma parcela à sobriedade da realidade - isto é, que 45 anos após o fim da Segunda Guerra Mundial e do regime nazista, o campo literário foi povoado por representantes das gerações mais jovens, e não mais apenas por aqueles para quem a guerra e o fascismo foram a traumática realidade cotidiana.”

¹⁷ Um dos exemplos mais populares dessa tendência é o filme *Good Bye, Lenin!*, uma comédia dramática de Wolfgang Becker.

consolidado de capitalização e economização da sociedade alemã no contexto globalizado, ao mesmo tempo em que há um recrudescimento de crises econômicas e da perda dos aspectos mais democráticos da sociedade capitalista ocidental, estabelece-se entre autores e autoras vindos do leste uma tendência a problematizar as consequências da unificação e o aprofundamento da mercantilização da vida, avançando, assim, para além da temática sobre o regime comunista e a queda do Muro. Para Schaefer, as experiências desses autores e autoras “em uma sociedade não-capitalista se tornam um meio através do qual criticam o desenvolvimento da sociedade desde 1989/90.” (SCHAEFER, 2016, p. 10)

2.1. O conceito de *Wendeliteratur*

Uma das questões que emergiram com a reorganização do campo literário alemão foi como posicionar as obras que abordavam aspectos relativos aos acontecimentos de 1989/90. O termo consagrado é *Wendeliteratur* (literalmente, “literatura da ‘virada’¹⁸”), mas, devido a sua amplitude, é difícil tarefa definir inequivocamente seu significado.

O termo *Wende*, com a acepção histórica que lhe é atribuída, é anterior aos acontecimentos históricos que posteriormente designaria. Ele se estabelece entre escritores da RDA, no final dos anos 1980, no sentido inicial de que muitos deles compartilhavam expectativas de mudanças, reformas que julgavam necessárias dentro do regime do SED¹⁹. Após a reunificação, estabelece-se seu sentido atual, de referência aos acontecimentos históricos que marcaram a dissolução da antiga República Democrática Alemã e sua incorporação à República Federal da Alemanha. Como toda representação de processos históricos, é preciso ressaltar que carrega o traço da diversidade de experiências daqueles que vivenciaram o momento, de modo que os textos sobre a *Wende* não podem ser reduzidos a uma uniformidade, além de possuírem a particularidade, além da diversidade, de representar a queda de um país e seu sistema

¹⁸ “Virada” é uma tradução encontrada em certos textos. Sempre que possível, utilizaremos o termo original *Wende*.

¹⁹ *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (“Partido Socialista Unificado da Alemanha”), o partido que governava, em regime unipartidário, a RDA.

social (HERRMANN e HORSTKOTTE, 2016, p. 34), o que significava para aqueles que a vivenciaram de dentro, isto é, os cidadãos da RDA, uma dificuldade a mais ao se aproximar do conceito, dado seu caráter (para muitos) abrupto e traumático, inclusive depois, quando tiveram que reconstruir suas vidas sob outra estrutura.

O termo correlato *Wendeliteratur* carrega também essa complexidade, de tal modo que os “caminhos estéticos e os pontos de referência históricos de reflexão literária sobre estas questões são múltiplos”, segundo Herrmann e Horstkotte (2016, p. 34), e é utilizado pelos dois professores em um sentido amplo, como o conjunto de textos que tratam das representações e questões relativas à queda do Muro e à reunificação alemã:

Deshalb verwenden wir den Begriff ›Wendeliteratur‹ nicht in einem definitorischen Sinne, sondern als Oberbegriff für ein Textkorpus, das Texte über Wende und Vereinigung ebenso umfasst wie Darstellungen der Haltungen, Stimmungen und Einstellungen zu den Veränderungen vor, während und nach 1989/90. (HERRMANN e HORSTKOTTE, 2016, p. 34)

No mesmo sentido, Frank Thomas Grub afirma que o conceito não se restringe à literatura, incluindo também outros textos, como ensaios, cartas, diários, textos filosóficos, etc., que representam um “importante complemento” aos textos literários, isto quando não aparecem em formas mistas (GRUB, 2003, pp. 71-72). Portanto, para ele, também, um conceito amplo de *Wendeliteratur* é necessário.

De modo a dar alguma precisão ao conceito, porém, Grub (2003, pp. 72-81) estabelece cinco aspectos que considera fundamentais para o que chama de *Wendeliteratur*. O primeiro aspecto é o que ele considera o mais importante, isto é, a referência à *Wende* no que diz respeito ao tema e material. Em segundo lugar, *Wendeliteratur* refere-se também à literatura que só pôde ser publicada após terem caído restrições como censura e autocensura, entre outras. O terceiro aspecto de *Wendeliteratur* refere-se aos textos que tratam a vida na Alemanha, antes e depois de 1989/90, a partir de uma perspectiva do período pós-reunificação. Em quarto lugar, *Wendeliteratur* diz respeito também a textos documentais, como relatórios de pesquisa sobre determinados traços da vida na RDA, que foram publicados pela primeira vez após o fim do regime comunista. Por fim, a literatura escrita antes de 1989 e que, de certa forma, contribuiu para a *Wende*, tematizando de forma implícita ou explícita problemas da RDA, também constitui um aspecto da *Wendeliteratur*.

Considerando-se a abrangência e diversidade desses aspectos, e que a sua presença ou não pode agrupar sob uma mesma nomenclatura obras muito distintas, Grub reconhece que pode-se compreender o conceito de uma forma mais ampla ou mais restrita. De qualquer forma, o que ele aponta é que não se deve considerar a designação *Wendeliteratur* como um conceito de gênero do ponto de vista dos estudos literários, mas, antes como um conceito cuja utilidade (por sua facilidade enunciativa) repousa no aspecto temático.

2.2. *Wenderoman*

Correlacionado à *Wendeliteratur* está o termo *Wenderoman*, que também deu ensejo a polêmicas literárias a partir dos anos 1990. Criou-se uma expectativa, sobretudo entre grandes jornais e alguns críticos do oeste, pela publicação de uma obra narrativa que fosse a representação literária “definitiva” dos acontecimentos de 1989/90. Em seu estudo sobre o tema *Wende* na literatura alemã contemporânea, Grub cita um caso emblemático, do escritor Hans Christoph Buch, que no próprio dia 09 de novembro de 1989 foi questionado sobre quando seria lançado o “grande romance sobre o dia em que o Muro caiu”:

Am 9. November 1989, dem Tag, an dem die Berliner Mauer dem Druck der ostdeutschen Bevölkerung nachgab, hielt ich einen Vortrag an einer amerikanischen Universität. Die erste Frage, die man mir stellte, nachdem ich meine spontane Freude über dieses Ereignis zum Ausdruck gebracht hatte, lautete: wann erscheint der große Roman über den Tag, an dem die Mauer fiel? Haben Sie das fertige Manuskript schon in der Tasche? Leider mußte ich meine Zuhörer enttäuschen. Der große Roman über die Berliner Mauer ist bis heute nicht geschrieben worden, genausowenig wie der große Roman über die Französische Revolution oder die Studentenrevolte von 1968. Und der große Roman über den Tag, an dem die Mauer fiel, wird vielleicht nie geschrieben werden.²⁰ (BUCH apud GRUB, 2003, p. 85)

²⁰ “Em 09 de novembro de 1989, dia em que o Muro de Berlim cedeu à pressão da população da Alemanha Oriental, dei uma palestra em uma universidade americana. A primeira pergunta que me fizeram depois de expressar minha alegria espontânea neste evento foi: quando será publicado o grande romance sobre o dia em que o Muro caiu? Você já tem o manuscrito acabado em sua bolsa? Infelizmente, eu tive que desapontar meus ouvintes. O grande romance sobre o Muro de Berlim até hoje não foi escrito, nem tampouco o grande romance sobre a Revolução Francesa ou a revolta estudantil de 1968. E o grande romance sobre o dia em que o Muro caiu talvez nunca venha a ser escrito.”

Muitos escritores, como Günter Grass, concordavam a respeito: „Es wird ihn nie geben, den Roman über die deutsche Einheit, ich habe ihn nicht schreiben wollen. Das sind Suggestionen und Erwartungen, die von außen kommen.“²¹ (GRASS apud GRUB, 2003, p. 87)

Outros, porém, como Friedrich Christian Delius, contribuíam para reforçar a expectativa:

Dagegen wünschte Friedrich Christian Delius sich in seinen Poetikvorlesungen aus dem Wintersemester 1994/95 Schriftsteller, »die ihre eigenen Spannungen auf die allgemeinen Zerreißproben zu projizieren verstehen«: Es sei an der Literatur, das neue, unerhörte Material, »das buchstäblich auf der Straße liege, zu sehen, aufzuheben und zu bearbeiten«²². (HERRMANN e HORSTKOTTE, 2016, p. 45)

Durante quase duas décadas, diversos romances foram celebrados como a tal obra definitiva, mas, curiosamente, nenhum conseguiu manter o “título” após o lançamento do seguinte. Ironicamente, já nos anos 1990, o “grande *Wenderoman*” não-escrito havia se convertido em um topos literário. Apesar disso, afirmam HERRMANN e HORSTKOTTE (2016, p. 46), que a despeito de o material não estar esperando na rua para ser colhido, a *Wende* era uma ideia que os diversos romances dos quais constituía o tema puderam representar a partir de perspectivas diferentes, a partir de escolhas estéticas e visões de história distintas, com significados distintos. Os autores reconhecem dentro dessa multiperspectividade, porém, um traço comum a ser observado, que é o “abandono das grandes interpretações históricas em favor de modos narrativos subversivos, fragmentados e picarescos.”

Talvez, a busca por um *Wenderoman* definitivo projete o desejo de dar um desfecho ao processo que se iniciou com a queda do Muro de Berlim, cujos problemas insistem em permanecer, e que dificilmente se encerrará, dado o caráter desigual daquilo que Ingo Schulze chamou de adesão mais do que unificação. Dada a distância entre a expectativa de um ingênuo “ponto final” para a questão e a realidade social, política e econômica, que nega constantemente essa expectativa, parece-nos mais que

²¹ “Nunca haverá um romance sobre a unidade alemã, eu não queria escrevê-lo. Estas são sugestões e expectativas que vêm de fora.”

²² “Ao contrário, Friedrich Christian Delius, em suas preleções sobre poética do semestre de inverno de 1994/95, desejava escritores ‘que soubessem projetar suas próprias tensões sobre provocações comuns’: cabia à literatura ver, levantar e trabalhar o novo e inédito material ‘que literalmente jazia na rua’.”

adequado que a forma estética para tematizar esses problemas se aproxime do picaresco e do patético.

2.3. Ingo Schulze no contexto da literatura pós 1989/90

Nesse contexto, de discussão sobre o que seria uma *Wendeliteratur* e de polêmicas e expectativas em torno de um grande romance sobre 1989/90, Ingo Schulze inicia sua carreira como escritor em 1995, com o volume de contos *33 Augenblicke des Glücks*. Em 1998, lança seu primeiro romance, *Simple Storys*, que alcançou grande e positiva repercussão. A obra trata da vida de pessoas que vivem na pequena cidade de Altenbourg, no leste alemão, nos anos seguintes após a reunificação, a partir de uma perspectiva multifocal, sendo os capítulos narrados do ponto de vista de diferentes personagens, que possuem em comum a experiência da dissolução de suas antigas vidas e da adaptação ao novo mundo. Do ponto de vista formal, o romance representou uma novidade em relação ao que se produzia então. De acordo com Grub (2003, p. 401), Schulze conseguiu expressar, ao nível da forma, por meio de uma descentralização profunda da fala, a perda das certezas tradicionais. Junto à perda da utopia anda a perda de uma estrutura narrativa tradicional. No que diz respeito à relação do tema com a forma, Grub cita uma entrevista de Schulze:

[...] ein Mittel, der neuen Wirklichkeit gerecht zu werden. Sie können mit diesem Stil die DDR vor '89 nicht beschreiben. Eine Gesellschaft, die auf ideologischen Zusammenhängen beruht, kann man nicht über ein literarisches Genre fassen, das die Dinge nüchtern so nimmt, wie sie sind. Man muß den Stil aus dem Stoff ableiten.²³ (SCHULZE apud GRUB, 2003, p. 399)

É primordial para a poética de Schulze, portanto, que a representação literária da experiência de perda abrupta de paradigmas seja marcada pelo choque e pela desorientação, como é evidenciado pelo autor, em outra passagem citada por Grub (2003, p. 401):

²³ “[...] um meio de fazer justiça à nova realidade. Não se pode descrever a RDA antes de 89 com este estilo. Uma sociedade baseada em contextos ideológicos não pode ser compreendida através de um gênero literário que aceita as coisas sobriamente como elas são. Você tem que derivar o estilo do material.”

Das, was da passiert, passiert in der ganzen westlichen Welt oder wo auch immer. Das besondere an Ostdeutschland ist, daß die Leute von einer Woche auf die andere in eine solche Situation gekommen sind. Es ist ein Unterschied, ob man im Westen groß geworden ist, oder ob man sich von einem auf den anderen Tag in einem anderen System wiederfand. Da sucht man natürlich nach Orientierung.²⁴ (SCHULZE apud GRUB, 2003, p. 401)

Sete anos após o lançamento de *Simple Storys*, já considerado como um dos principais representantes de sua geração, Schulze publicou seu segundo romance, *Neue Leben*, no qual transparece, também, a busca por uma forma correspondente ao conteúdo. O longo intervalo entre a publicação dos dois romances alavancou as expectativas, para o que contribuiu também a antecipação de trechos do romance, publicados em jornal e revista. A sombra do grande *Wenderoman* ainda se projetava no horizonte e não faltou quem conferisse ao livro o título: „Nachrichten aus einem Niemandsjahr der deutschen Geschichte: Ingo Schulze schreibt den großen historischen Roman über die Wende.“²⁵ (KREKELER, 2005, p. 1)

Algumas vezes, o romance foi visto como próximo à “Ostalgie” ou compartilhando semelhanças com a “DDR-Pop”. Certamente, há descrições bastante detalhadas da vida cotidiana na Alemanha Oriental, que poderiam sugerir essas tendências. Contudo, tais elementos aparecem no romance sempre a partir de perspectiva crítica, pela narrativa de um protagonista que, como já apontamos e ampliaremos posteriormente, não se mostra uma voz confiável, digna de crédito. O romance carrega um tom crítico ao novo mundo do dinheiro no qual Enrico Türmer entra de cabeça, mas, sem que isso configure uma idealização do período anterior. Tanto a vida na RDA quanto a nova vida na Alemanha unificada aparecem sob o prisma da crítica.

Nesse sentido, diz Fabian Thomas:

Ingo Schulze hat [...] kein ‚konservatorisches Interesse‘ an der DDR. Basierend auf seinen eigenen Erfahrungen stellt Schulze Türmers Briefe aus der ‚Wendezeit‘ 1989/90 als Parodie auf die zu dieser Zeit massenhaft verfassten autobiographischen Aufzeichnungen dar. Die bewegte Zeit in den letzten Monaten der DDR kleidet er mit romantischen Elementen aus und

²⁴ “O que aconteceu ali, aconteceu em todo o mundo ocidental ou em qualquer lugar. O peculiar com relação à Alemanha Oriental é que as pessoas chegaram a tal situação de uma semana para outra. Há uma diferença entre alguém crescer no Ocidente e alguém se encontrar de um dia para o outro em um sistema diferente. Procura-se, naturalmente, uma orientação.”

²⁵ “Notícias de um ano de João-Ninguém na Alemanha: Ingo Schulze escreve o maior romance histórico sobre a Wende.”

erzielt so einen komischen Effekt, der die Naivität und Unwissenheit der handelnden Personen besonders hervortreten lässt.²⁶ (THOMAS, 2009, p. 75)

O esfacelamento quase instantâneo da RDA e a impotência das ilusões reformistas se apresentam tematizadas no livro com um caráter parodístico, tanto quanto as ilusões das personagens quanto ao novo mundo do dinheiro que se abre diante deles. Schulze não celebra nem um, nem outro. Antes, os coloca em perspectiva diante do seu momento presente, isto é, da vida alemã (mas aqui o alcance de sua obra pode ser estendido) no mundo pós-Muro de Berlim, pós-guerra-fria, enfim, no mundo em que o capitalismo, sem concorrência, aprofunda-se.

2.3.1. Para além da *Wendeliteratur*

O romance de Ingo Schulze certamente toca diversos aspectos do que se apresentou como característicos da *Wendeliteratur*: a temática em torno de 1989/90 e a presença de uma perspectiva pós-reunificação na elaboração dessa matéria. Contudo, a obra levanta questões que fogem ao escopo dessa categoria e das expectativas com relação a um *Wenderoman*. Parece-nos mais proveitoso considerar outra perspectiva (que pode ser assumida mais como complementar do que antagônica) para situar Ingo Schulze e *Neue Leben*, proposta por Derek Schaefer, qual seja, a de que os autores alemães nascidos na antiga RDA e que iniciaram suas carreiras literárias após a unificação fazem parte de um setor da literatura alemã contemporânea, que ele chama de “literatura do leste alemão”, a partir do conceito que Deleuze e Guattari utilizaram para analisar a obra de Kafka, “literatura menor”.

O conceito de “literatura do leste alemão” é tão genérico e difícil de precisar (e, neste sentido, tão problemático) quanto *Wendeliteratur*: em sua acepção mais ampla, é qualquer literatura produzida por autores da antiga RDA. Schaefer (2016, p. 14) concentra sua atenção à geração de autores que, segundo ele, é chamada por alguns de

²⁶ “Ingo Schulze não tem ‘interesse conservativo’ na RDA. Baseado em suas próprias experiências, Schulze apresenta as cartas de Türmer do ‘Wendezeit’ de 1989/90 como uma paródia dos registros autobiográficos escritos em massa naquela época. O movimentado tempo dos últimos meses da RDA, ele o reveste com elementos românticos e assim alcança um efeito cômico que enfatiza particularmente a ingenuidade e a ignorância dos personagens.”

“terceira geração [da literatura da RDA]”: Ingo Schulze e Thomas Brussig (alguns dos mais conhecidos), entre outros. Emmerich, em seu ensaio *Das literarische Feld Deutschland – 15 Jahre nach der Wende*, denomina-a como “geração de 89” (EMMERICH, 2006, p. 125). Na tentativa de um termo mais preciso, ele se refere à “literatura do leste alemão no século XXI”. De qualquer forma, Schaefer a caracteriza como uma geração de autores que “tiveram seus anos de formação na RDA e viveram parte de suas vidas em um sistema e em outro, e estão, por isso, habilitados a abordar ambas de forma crítica” (SCHAEFER, 2016, p. 16). Essa geração toma como referência a tradição literária da RDA, mesmo que seja para negá-la ou combiná-la com outras, e dessa forma conseguem construir uma “representação da Alemanha unificada, enquanto participe de um mundo globalizado e dominado pela economia” (SCHAEFER, 2016, p. 15). Ele defende, a partir desses pontos, que a chamada “literatura do leste alemão no século XXI” merece ser tratada como um fenômeno distinto dentro do quadro da literatura alemã contemporânea.

Não obstante a falta de um termo mais conciso ou preciso, a caracterização que ele propõe desse “setor” parece-nos bastante útil para pensar *Neue Leben*. Ele baseia a distinção desse fenômeno no conceito de *literatura menor* de Deleuze e Guattari. O termo foi usado por Kafka, ao se referir aos judeus que escreviam em alemão em Praga, como uma alusão à “cultura escrita menor” dentro de uma linguagem alemã maior, que ocupava Praga como elite dominante: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior.” (DELEUZE e GUATTARI, 2017, p. 34). Schaefer (2016, p. 20) argumenta que esse modelo é válido para “situar a literatura do leste alemão no interior de uma literatura alemã mais ampla no contexto pós-unificação”. Ele estabelece uma correlação entre as características apontadas por Deleuze e Guattari para uma literatura menor e alguns traços da literatura do leste que permitem definir sua especificidade dentro do quadro maior da literatura alemã. Para ele, é possível observar como havia uma distinção dos alemães do leste no contexto pós-unificação. Exemplo disso seria a tentativa de manter as diferenças culturais e históricas, dentro de um contexto em que o desejo de homogeneização e superação das diferenças (da parte do oeste) era muito forte, resultando em um constante apagamento dessas diferenças no debate público e na mídia (SCHAEFER, 2016, p. 21). Isso estava ligado ao fato de que os alemães orientais tornaram-se

migrantes culturais e literários no momento em que aderiram à República Federal²⁷ e, com isso, criou-se um sentimento de deslocamento entre eles.

No campo da literatura, os escritores advindos da RDA, a partir desse “lugar deslocado”, teriam um ângulo de visão privilegiado, que possibilitaria a crítica da sociedade capitalista a partir da experiência da vida em uma sociedade não-capitalista. Eles carregam uma memória dupla dos tempos da RDA, que consiste na lembrança de um regime autoritário, mas ao mesmo tempo, na lembrança de uma vida confortável, em que todas as necessidades básicas eram satisfeitas, e que parecia mais simples. Junto a isso, adiciona-se a constatação de que nada de sua antiga sociedade (seus possíveis aspectos positivos) foi incorporado à sua nova realidade e de que a própria sociedade na qual se inseriram decaiu em muitos de seus aspectos democráticos, desde então. É deste lugar particular que a “literatura do leste alemão no século XXI” pode lançar nova luz sobre a auto-compreensão que o lado ocidental tem de si e da unificação, como sendo o lado vitorioso.

A obra de Ingo Schulze, particularmente, *Neue Leben*, se posiciona nessa intersecção entre a morte do antigo mundo caduco e o nascimento de um novo mundo, cujas promessas se mostram tão ilusórias quanto as do outro. O romance permite, pela sobreposição e tensionamento de duas instâncias narrativas, isto é, do protagonista Enrico Türmer e do editor fictício Ingo Schulze, levar a cabo uma dupla crítica, que se dirige tanto ao sistema dentro do qual e contra o qual Türmer constitui-se como sujeito, quanto (principalmente) ao sistema que ele, deslumbrado, abraça e ao qual direciona ingenuamente as mais altas expectativas.

O romance, assim, marca posição no espaço da “literatura do leste alemão no século XXI”, no sentido de uma “literatura menor” que questiona a literatura maior; ele se encontra em uma posição que confere a “habilidade única de parar e observar algumas certezas políticas e culturais que o ocidente toma por garantidas e oferecer uma visão crítica sobre o capitalismo democrático (ou como se tornou hoje, de acordo com Ingo Schulze, uma democracia capitalista)” (SCHAEFER, 2016, p. 189).

²⁷ O já citado quase desaparecimento das editoras do leste nos anos seguintes à unificação seria um sintoma dessa perda de lugar.

3. A história contada por Enrico TÜRNER: um romance epistolar

Neue Leben é um romance polimorfo. Pode-se encontrar nele as marcas de diversos gêneros, como o *Künstlerroman* (“romance de artista”, que acompanha a trajetória de formação de um artista), *Wenderoman* (romance que trata especificamente da temática do período da reunificação alemã), *Schelmenroman* (romance picaresco, que acompanha a trajetória de personagens malandros ou ingênuos). Nossa leitura concentra-se mais no aspecto que define o enquadramento narrativo da obra, qual seja, a sua estruturação como um romance epistolar.

Procuraremos, portanto, neste capítulo, apontar, em linhas gerais, como *Neue Leben* mobiliza os recursos próprios de seu gênero para apresentar a história de seu protagonista. Para tanto, faz-se necessário discorrer brevemente sobre o romance epistolar, tentando recuperar aspectos relevantes de sua trajetória histórica e levando em consideração alguns autores que debatem as questões teóricas pertinentes à delimitação e caracterização do gênero.

3.1. Trajetória e conceituação do romance epistolar

A origem do romance epistolar encontra-se na longa tradição da epistolografia, que remonta à Antiguidade romana²⁸. As cartas de Cícero, das quais um grande número foi preservado, foram modelares por séculos e ainda são estudadas. Mais amplamente conhecidas são as epístolas neotestamentárias, especialmente as paulinas, as quais também terão uma função modelar na sociedade romana tardia e, depois, na sociedade medieval. Entre as correspondências de temática religiosa da sociedade cristã que se desenvolveu na Antiguidade tardia, foram de grande relevância as chamadas cartas de direção espiritual, de caráter acentuadamente pedagógico e retórico, que tiveram

²⁸ Com efeito, a epístola enquanto recurso ficcional encontra lugar já na Antiguidade, sendo um dos principais exemplos as *Heróides* de Ovídio: um conjunto de poemas epistolares simulando cartas de heroínas da mitologia greco-romana a seus amantes.

duradoura influência na arte epistolar, mesmo quando, nos séculos mais recentes, as cartas de caráter pedagógico se tornaram seculares.²⁹

A escrita epistolar, na Idade Média europeia, segundo Haroche-Bouzinac (2016, p. 28), cumpria já outro tipo de função, praticamente estabelecendo uma representação simbólica e um desejo de real comunicação, sendo muito comuns as cartas de saudação, que valorizavam muito o aspecto estético, e cartas que mal se diferenciavam de documentos oficiais. O que prevalecia, portanto, era o desejo de estabelecer uma comunicação entre ausentes. As comunicações privadas, de caráter confidencial (do tipo que proliferou posteriormente, na modernidade), eram transmitidas, preferencialmente, via oral.

Segundo Stackelberg, ainda no período medieval encontra-se uma correspondência que estaria situada no limiar do romance epistolar, qual seja, a correspondência entre o filósofo Abelardo e sua aluna Heloísa.³⁰ Os dois, enquanto mestre e aluna, tiveram um relacionamento, do qual nasceu um filho. Por vingança, o tio de Heloísa castra Abelardo e os dois acabam tomando o caminho da vida monástica. Neste período, trocam uma longa correspondência, da qual restaram algumas cartas, nas quais se encontram aspectos temáticos e estilísticos que, de certa forma, antecipam aspectos do romance epistolar dos séculos XVII e XVIII, a saber, a paixão que transgredir e resiste às convenções sociais e a linguagem intensa, carregada de emoção.

Na Renascença, destaca-se a correspondência no contexto do *Freundschaftskult*, o cultivo da amizade. A carta torna-se, aí, tanto veículo para a manutenção dos afetos quanto espaço privilegiado para elaboração da temática da amizade, no contexto do humanismo característico do período renascentista. (STACKELBERG, 2009, p. 87)

As cartas sempre encontram uso diversificado e, por isso mesmo, é difícil circunscrevê-las em limites claros. Não constituem um “gênero estável”, que possa ser

²⁹ HAROCHE-BOUZINAC (2016, p. 144-145) demonstra como a recorrente metáfora da carta como “espelho da alma” carrega uma dimensão didática, ligada às possibilidades retóricas da carta, e se estende desde as cartas de direção espiritual da Antiguidade tardia, com destaque para as epístolas de São Jerônimo, passando pela Idade Média, até se secularizar nas chamadas cartas de educação, já no século XVIII.

³⁰ „An der Schwelle zum Briefroman steht bereits im Mittelalter der Briefwechsel zwischen P. Abaelard (1079-1142) und Heloise, wobei vor allem die Briefe der Heloise ungewöhnlich sind, die das Ideal ihrer Liebe zu Abaelard nicht in den Mühlen der Ehe zermahlen sehen will. In Nachdrucken und Übersetzungen wirkte sich dieser Briefwechsel noch auf den Briefroman des späten 17. und 18. Jh. mustergebend aus.” (STACKELBERG, 2009, p. 87-88)

definido conceitualmente, sem considerar suas funções e usos historicamente configurados³¹. No seu longo percurso histórico, um dos usos que surgiu para a carta foi o da escrita ficcional, ele próprio também muito circunscrito historicamente. O texto considerado como primeiro exemplar do romance epistolar foi o conhecido *Les lettres portugaises* (“As cartas portuguesas”), publicado em 1669, na França. O romance, cuja autoria é atribuída ao conde de Guilleragues, Gabriel de Lavergne³², consiste em um conjunto de cartas escritas por uma freira portuguesa a um oficial do exército francês, que foi seu amante e depois a abandonou. A obra é marcada pela extrema passionalidade da suposta autora, que despeja no papel seus pensamentos e sentimentos em relação ao ex-amante e à situação vivida por ela, após o abandono. A obra teve continuações, encomendadas por editores, interessados no sucesso literário e comercial da história, e exerceu influência por décadas, tendo se tornado uma referência para os vários romances epistolares que a seguiram, todos marcados pela intensidade e *páthos* característicos de *Les lettres portugaises*.³³

Um dos responsáveis pela grande difusão do gênero no século XVIII foi o inglês Samuel Richardson, autor de três romances epistolares bastante populares: *Pamela: or the Virtue Rewarded* (“Pâmela: ou a virtude recompensada”), *Clarissa* (“Clarissa”) e *The History of Sir Charles Grandison* (“A história de sir Charles Grandison”). A partir de Richardson, o romance epistolar proliferou por toda a Europa. Richardson aproveitou em seu romance um tipo de comunicação que se encontrava em alta na época: a chamada “carta informal”, que permitia ao autor expressar seus sentimentos com maior sinceridade (WATT, 2010, p. 186). A razão do sucesso desse tipo de comunicação e, conseqüentemente, dos romances de Richardson está na adequação à transformação social que se encontrava em curso, nas palavras de Ian Watt, “a transição da orientação objetiva, social e pública do mundo clássico para a orientação subjetiva, individualista e privada da vida e da literatura dos últimos duzentos anos” (WATT, 2010, p. 186).

³¹ HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 26.

³² Há um debate acerca da autoria da obra. Segundo nota de BRAY (2003, p. 140), é comumente aceito que Guilleragues é o autor da obra. De acordo com STACKELBERG (2009, pp. 88-89), a autoria de Guilleragues teria sido comprovada em 1962, por Frédéric Deloffre, em ensaios e uma edição comentada da obra. Aparentemente, em língua portuguesa prevalece a ideia de “autenticidade” das cartas e que, portanto, a própria narradora, Mariana, cuja existência histórica teria sido comprovada, seria a autora. Esta última hipótese defende Marilene Felinto, que realizou uma tradução da obra para o português (ALCOFORADO; trad. FELINTO, 1992).

³³ BRAY, 2003, pp. 29-30

O sucesso do romance epistolar na segunda metade do século XVIII foi tal, que o gênero acabou associado ao movimento cultural mais amplo que marcou o período, o chamado “sentimentalismo”, conhecido em alemão como *Empfindsamkeit*. A *Empfindsamkeit* colocava ênfase na sensibilidade e no afeto, representando, assim, um complemento à racionalidade do Iluminismo vigente, mas que se manifestava também como “protesto contra a absolutização do princípio da racionalidade” (BEUTIN, 1993, p. 231). Na literatura, encontrou sua maior expressão justamente nos romances em forma de cartas, que davam ao leitor “acesso direto” ao interior das personagens e às suas emoções. O romance epistolar foi a forma literária que mais se adequou à ideologia burguesa do culto dos sentimentos. Naquele momento, que representou a ascensão final dessa classe e também iniciou a precedência do mundo privado sobre o mundo público, o sentimentalismo e o cultivo das emoções foi uma forma de auto-representação da burguesia para se opor à aristocracia, um modo de afirmar sua independência (STACKELBERG, 2009, p. 86). O gênero, simulando uma forma de comunicação bastante em voga e a serviço do cultivo do “homem interior”, é marcado pela espontaneidade no estilo, pela impressão de uma escrita mais imediata, em que os pensamentos e sentimentos dos narradores jorram em um fluxo quase instantâneo. Por esse motivo, é tido também como um gênero marcado pela intensidade emotiva. Seria uma escrita em que os sentimentos do sujeito se transmitem de modo autêntico. Dadas essas características e o seu período mais frutífero, a associação entre gênero e época tornou-se tão comum na história literária que Jürgen von Stackelberg chega a afirmar que o “romance epistolar e a *Empfindsamkeit* não são separáveis.”³⁴

Contudo, é preciso reconsiderar essa ligação direta entre o romance epistolar e uma escrita imediatista, espontânea e “de momento”. Desfazer esse certo senso comum a respeito do romance epistolar permite também resgatar o valor literário do gênero, que, afinal, não se restringiu ao século XVIII ou mesmo à *Empfindsamkeit*, sendo possível encontrar representantes do gênero mesmo na literatura contemporânea. Joe Bray é um dos críticos que segue essa linha, em seu livro *The epistolary novel: Representations of Consciousness*.

A ideia central de Bray é debater a representação da consciência no romance, contrariando a tese de que o romance epistolar, no seu período áureo no século XVIII,

³⁴ „[...] Briefroman und Empfindsamkeit sind nicht voneinander zu trennen“. STACKELBERG, 2009, p. 87.

foi apenas uma etapa na evolução dessa representação pelo romance e que teria sido (justificadamente) descartado no século XIX após o desenvolvimento da narração em terceira pessoa e o uso do discurso indireto livre, que seria um estilo mais adequado para permitir acesso à consciência e assim dar maior profundidade psicológica aos personagens. Bray discute a possibilidade de existência desse tipo de discurso dentro do romance epistolar (apesar de ser um estilo característico do discurso em terceira pessoa), adotando, para isso, a perspectiva de Dorrit Cohn de que pode ocorrer o estilo indireto livre em primeira pessoa, desde que haja um predomínio do *experiencing self* (“sujeito da experiência”) sobre o *narrating self* (sujeito da narração) (BRAY, 2003, p. 26). A diferenciação entre esses dois “sujeitos”, aquele que vivencia a experiência e aquele que narra, elemento central para a argumentação de Bray, é o recurso que, segundo ele, permite ao romance epistolar explorar tensões e conflitos interiores das personagens de forma bastante rica (BRAY, 2003, p. 27). A leitura de Bray sobre o romance epistolar permite uma ressignificação do gênero, colocando-o ao lado de outros “subtipos” do romance e retirando-o do que ele chama de “nota de rodapé da história literária” (BRAY, 2003, p. 28).

Ao analisar a obra de Richardson, em um dos capítulos do livro, Bray retira a ênfase no imediatismo e na espontaneidade que seriam as marcas do romance epistolar. A despeito do fato dos narradores-epistológrafos de Richardson obterem o efeito de acompanhar cada passo do desenvolvimento da consciência das personagens, por meio de uma descrição muito detalhada e de uma transcrição muito próxima do instante dos eventos ou emoções, o autor aponta na direção oposta, de que, por mais que o intervalo entre acontecimento e escrita possa ser reduzido, ele nunca poderá ser anulado. Bray sustenta seu ponto de vista valendo-se da argumentação de diversos autores, como Janet Altman, para quem o presente do discurso epistolar é sempre um presente do “como se” (ALTMAN apud BRAY, 2003, p. 58). Ou como Tom Keymer, que enfatiza o caráter deliberado do efeito de imediatismo que a narrativa epistolar produz e para quem o foco da narrativa de Richardson está não na experiência de vivenciar o que acontece e se transmite a cada momento, mas na experiência da escrita (KEYMER apud BRAY, 2003, p. 58). Assim, conclui Bray:

Some of Richardson’s most perceptive critics are thus doubtful as to whether his ‘to the moment’ style really can completely close the gap between ‘the event and its transcription’, insisting on a delay, however tiny. The narrating self can never completely merge with the experiencing self; instead the two

must remain in balance, as ‘the act of writing is always distanced from the correspondent’s life, be it ever so minimally’. (BRAY, 2003, p. 59)³⁵

Na literatura alemã do final do século XVIII, o romance epistolar também encontrou terreno fértil, sendo seu exemplar mais conhecido *Die Leiden des jungen Werther*, de Goethe. A obra se tornou um best-seller e foi responsável por uma verdadeira febre entre os jovens em sua época, a *Wertherfieber* (algo como a “febre de Werther”), tal a força da trajetória do protagonista, um burguês a serviço da corte, sentindo todo o peso da inadequação social e de uma paixão não correspondida, e da linguagem usada, explorando ao máximo a intensidade emocional e a proximidade do epistológrafo com o leitor. Segundo Vellusig, Werther foi um “romance de consciência”, o qual possibilita ao leitor

[...] zu erleben, was ein anderer erlebt, und dies als ein Erleben wahrzunehmen, das mit dem eigenen Erleben nicht identisch ist. [...] Die Erfahrung, die Goethes Werther seinen Leserinnen und Lesern ermöglicht, ist dem analog: Es ist die Erfahrung einer Intensität, die aus der imaginierten Begegnung mit einem fremden Bewusstsein entsteht und die denjenigen, der sich für dieses Bewusstsein öffnet, aus der Enge des eigenen Erlebens befreit. (STIENING; VELLUSIG, 2012, p. 165)³⁶

Goethe utiliza o recurso do editor em seu romance, instância intermediária entre os escritos do protagonista e o leitor e também narrador que fecha as lacunas na trajetória da personagem, inclusive o seu trágico destino. A obra também privilegia o aspecto confessional mais do que o dialógico. Segundo Altman (1982, p. 194), isso marcaria uma forte aproximação do romance epistolar na Alemanha com a forma diário e com um “método estático de narração”, que consiste nas cartas confessionais; uma característica que estaria ligada ao contexto cultural nacional específico, da mesma

³⁵ “Alguns dos críticos mais perspicazes de Richardson têm dúvidas se o seu estilo ‘de momento’ pode realmente fechar o intervalo entre ‘o evento e sua transcrição’, insistindo em uma defasagem, ainda que minúscula. O sujeito da narração (*narrating self*) nunca pode se fundir completamente com o sujeito da experiência (*experiencing self*); em vez disso, os dois devem permanecer em equilíbrio, como ‘o ato de escrever é sempre distanciado da vida correspondente, mesmo que minimamente’.”

³⁶ “[...] experimentar a experiência de outro e percebê-la como uma experiência que não é idêntica à sua própria. [...] A experiência que o *Werther* de Goethe torna possível para seus leitores é análoga a isto: É a experiência de uma intensidade que surge do encontro imaginado com uma consciência alheia e que liberta da estreiteza de sua própria experiência a pessoa que se abre a essa consciência.

forma que o romance epistolar francês tem uma filiação forte com as artes retóricas e conversacionais e o romance epistolar inglês com uma estética descritiva-realista.³⁷

Como no restante da Europa, o romance epistolar “cai em desuso” em meados do século XIX, mantendo essa posição ao longo de boa parte do século XX, o que explica o espaço marginalizado que a historiografia literária tradicional lhe conferiu. Apesar dessa associação bastante comum entre o gênero e uma época, é preciso lembrar que o romance epistolar não surgiu na segunda metade do século XVIII, muito menos desapareceu depois disso. Especialmente, a partir da segunda metade do século XX, essa forma tem sido recuperada, sendo Ingo Schulze um dos autores que vai explorar, já no século XXI, o arsenal formal que esse gênero oferece e já era experimentado nos romances epistolares do século XVIII (narração elíptica, subjetividade e multiplicidade de pontos de vista, polifonia de vozes, monólogo interior, apresentação simultânea de ações, etc.)³⁸. Vamos, portanto considerar uma perspectiva ampla do gênero, sem tentar restringir sua relevância a apenas uma época.

Entre os pesquisadores que procuram quebrar o paradigma que vincula o romance epistolar ao século XVIII estão Gideon Stiening e Robert Vellusig, organizadores da obra *Poetik des Briefromans. Wissens- und Mediengeschichtliche Studien*. O livro reúne análises de romances epistolares a partir de sua relação com uma história do conhecimento e com uma história das mídias. A proposta de Stiening e Vellusig é buscar identificar as linhas de tradição do gênero e compreender seus princípios poetológicos dentro de um contexto mais amplo da história literária e da história cultural (STIENING; VELLUSIG, 2012, p. 5).

Eles partem da premissa de que o gênero deve ser compreendido mais como fenômeno de comunicação, uma prática comunicativa, do que como um conceito teoricamente estabelecido. O gênero, sob essa perspectiva, está mais ligado a aspectos causais, constitui-se mais como resultado de ação humana do que como planejamento humano (STIENING; VELLUSIG, 2012, p. 6)³⁹. O conceito implica que o gênero

³⁷ Escapa-nos neste estudo o espaço para verificar a validade dessa afirmação no que toca à tradição do romance epistolar alemão, mas vale ressaltar que, “saltando de uma ponta cronológica a outra”, ou seja, a considerar apenas *Werther* e *Neue Leben*, ela se mostra em grande medida válida.

³⁸ ALTMAN, 1982, p. 195.

³⁹ Os autores adotam, aqui, a noção de gênero como fenômeno cultural da chamada “terceira arte”, tal como a língua, a moda, etc., baseados em Rudi Keller: *Sprachwandel. Von der unsichtbaren Hand in der Sprache*, 2ª edição, Tübingen, Basel, 1994.

sempre aparece como possibilidade comunicativa para os integrantes de uma cultura e como necessidade, da perspectiva do resultado coletivo da ação:

Das individuelle Handeln bewegt sich im Raum von kommunikativen *Möglichkeiten*, die eine Kultur ihren Mitgliedern erschlossen hat und/oder auf die sie den Einzelnen mehr oder weniger verpflichtet. Die kollektiven Folgen dieses Handelns haben den Charakter von zwangsläufigen *Notwendigkeiten*. (STIENING; VELLUSIG, 2012, p. 6)

A partir de uma dinâmica dupla de possibilidade e necessidade, de acordo com cada contexto particular, pode-se estabelecer uma poética de gênero historicamente consistente, feita “obra a obra” e que oferece abertura para contingências, as quais, em última análise, permitem escapar a uma interpretação estritamente teleológica, ou progressiva, do gênero (STIENING; VELLUSIG, 2012, p. 6-7). Assim, faz-se possível analisar o romance epistolar a partir do contexto histórico em que foi produzido, separando o vínculo, muitas vezes dado como óbvio, entre este gênero e sua época mais prolífica, no século XVIII.

A contextualização proposta resulta, não em mera descrição das transformações históricas do gênero, mas em uma busca pelos seus fundamentos compreendidos a partir de sua própria lógica. Isso se dá pelo paradigma duplo da história do conhecimento e da história das mídias. Do ponto de vista da história do conhecimento, a contextualização procura dialogar com a história da filosofia e com a história do pensamento antropológico, de modo a precisar a relação entre o conjunto de conhecimentos culturais de um contexto particular e o estabelecimento e desenvolvimento do gênero literário:

Die wissensgeschichtliche Forschung fragt nach dem Verhältnis des Briefromans (und seiner Ausprägungen) zu je spezifischen kulturellen Wissenskomplexen und versucht diese als notwendige Kontexte für die Entstehung und Entwicklung der Gattung zu verstehen. (STIENING; VELLUSIG, 2012, p. 11)⁴⁰

Ao abordar o gênero do ponto de vista da história midiática, a argumentação dos autores se particulariza para o contexto histórico em questão:

Die Mediengeschichte setzt bei den medialen und kulturellen Rahmenbedingungen des Briefromans an und führt, systemtheoretische

⁴⁰ “A pesquisa da história do conhecimento pergunta-se sobre a relação do romance epistolar (e suas características) com cada complexo de conhecimentos culturais específicos e busca compreendê-lo como contexto necessário para o estabelecimento e desenvolvimento do gênero.”

Perspektiven aufgreifend, Bemühungen der Sozialgeschichte fort, den kulturellen Wandel, der im 18. Jahrhundert stattgefunden hat, zu begreifen. (TER-NEDDENS apud STIENING; VELLUSIG, 2012, p. 11)⁴¹

Stiening e Vellusig partem da premissa do sociólogo Luhmann de que sociedade é comunicação para afirmar que inovações estruturais do ponto de vista da mídia e das técnicas de comunicação são acompanhadas de transformações sociais (STIENING; VELLUSIG, 2012, p. 11). O século XVIII, sob esse prisma, foi marcado pelo rápido desenvolvimento da imprensa escrita (com a crescente publicação de periódicos), por um lado, e da troca de cartas privadas, por outro, a qual se tornou uma prática cultural voltada ao cultivo da experiência de vida, algo que antes cabia à narrativa. A escrita incorporou aspectos da fala e da narrativa e a correspondência privada tornou-se o seu suporte privilegiado. Dentro desse contexto, o romance epistolar, surge como o “gênero literário no qual a literatura poética tornou-se consciente das possibilidades de forma e articulação que a escrita lhe abriu” (STIENING; VELLUSIG, 2012, p. 13).

Apesar de buscarem estabelecer de forma muito enfática uma separação entre o romance epistolar e o período da *Empfindsamkeit*, as obras analisadas na obra organizada por Stiening e Vellusig se concentram no século XVIII, estendendo-se apenas até o início do XIX. Abarca, assim, para além da *Empfindsamkeit*, apenas os períodos imediatamente anterior e posterior. Portanto, eles abrem uma perspectiva teórica que permite abordar o romance epistolar sem ficar preso ao século XVIII, mas não efetuam análises concretas de obras que se distanciam do período, como, por exemplo, as obras do gênero publicadas ao longo do século XX.

Assumindo a concepção do romance epistolar enquanto gênero literário com vida própria, não restrito apenas a um apêndice histórico, etapa ultrapassada no desenvolvimento do romance moderno, mas também sem deixar de lado a sua configuração necessariamente histórica, como apontada por Stiening e Vellusig, é preciso considerar se podemos apontar algumas linhas gerais que permitam delimitar o espaço desse gênero e que forneçam recursos úteis para nos aproximarmos de um romance epistolar da primeira década do século XXI. Para isso, tomamos as

⁴¹ “A história da mídia inicia com o enquadramento midiático e cultural do romance epistolar e prossegue, a partir de perspectivas teóricas do sistema, os esforços da história social para compreender a mudança cultural que ocorreu no século XVIII.”

considerações tecidas por Janet Altman em sua obra *Epistolarity: Approaches to a form*, na qual ela aponta quais seriam os aspectos-chave que delineiam a literatura epistolar.

Altman elabora um conceito que chama de “epistolaridade”: o uso das propriedades formais da carta como elemento criador de sentido em obras literárias (ALTMAN, 1982, p. 4). Ela tem em vista o que chama de literatura epistolar, não apenas o que se costuma chamar de romance epistolar. Um romance pode ser elaborado completamente em forma de cartas ou apenas possuir trechos epistolares dentro de sua estrutura narrativa. O que mais interessa é que a criação de sentido dentro da obra seja derivada de propriedades particulares da forma epistolar (ALTMAN, 1982, p. 4). Sob essa perspectiva, portanto, um romance epistolar seria aquele que mobiliza recursos formais próprios da carta para a elaboração de sentido. A epistolaridade de uma obra só pode ser estabelecida, por um ato interpretativo, que, segundo ela,

[...] involves the critic's description of a letter novel's epistolarity as much as the novelist's or novel's actualization of the letter's potential to create narrative, figurative, and other types of meaning. (ALTMAN, 1982, p. 4)⁴².

A autora estabelece, a partir da leitura de um conjunto de obras epistolares, (incluindo entre as leituras uma obra da segunda metade do século XX, *Herzog*, de Saul Bellow), seis aspectos, definidos em termos de polaridades, que funcionam como parâmetros para a epistolaridade de uma obra. O primeiro é a carta como instrumento de mediação, que funciona tanto como ponte quanto barreira, encurtando ou aumentando distâncias, sendo que o autor pode enfatizar tanto um polo quanto o outro (ALTMAN, 1982, p. 13).

O segundo aspecto é o da confidencialidade da carta, que implica a ação de ganhar ou perder a confiança e o consequente estabelecimento de um confidente como mola propulsora fundamental na narrativa epistolar (ALTMAN, 1982, p. 48), e opõe uma distinção entre dois tipos primários de relação nessas narrativas: amizade e amor; distinção essa, que, segundo Altman, carrega o potencial duplo da carta, tanto para transparência (quando a carta aparece como “retrato da alma”, instrumento de confissão ou veículo por meio do qual a narrativa se desenvolve), quanto para opacidade (quando

⁴² “[...] envolve a descrição do crítico da epistolaridade de um romance em cartas tanto quanto a realização no romance ou pelo romancista do potencial da carta para criar sentido narrativo, figurativo ou de outro tipo.”

a carta funciona como máscara, instrumento de dissimulação e se torna ela própria propulsora da trama, enquanto mobilizadora de mudanças nas relações entre os personagens – como acontece, por exemplo, com a carta extraviada que é lida por alguém diferente de seu destinatário inicial) (ALTMAN, 1982, p. 186).

O terceiro aspecto é a relação escritor/leitor. Segundo a autora, na situação epistolar, os atos de escrita e leitura são evocados simultaneamente (ALTMAN, 1982, p. 186). A particularidade da forma epistolar é que ela dá ao leitor um papel quase tão central quanto o do escritor, seja quando a leitura/interpretação das cartas pelo seu destinatário compõe um elemento da própria narrativa, seja quando a mera consciência do destinatário por parte do remetente é decisiva para sua escrita. Diz Altman:

Even when the internal reader's interpretation of the letter does not constitute part of the represented action of the epistolary work [...], this reader is nonetheless a determinant of the letter's message. Indeed, at the very inception of the letter, he plays an instrumental generative role. (ALTMAN, 1982, p. 88)⁴³

A autora destaca, ainda dentro desse aspecto, a importância que a distinção entre leitor interno e leitor externo, ou, mais ainda, o apagamento dessa distinção, tem na literatura epistolar. Assim, ela mostra-se bastante adequada para estabelecer relações complexas e ricas entre diferentes níveis narrativos.

O quarto aspecto está ligado à distância espacial e temporal que se estende entre o “eu” (remetente) e um “você” específico (destinatário). A linguagem epistolar tem como uma de suas funções criar a ilusão de tornar presente o ausente e também a ilusão de um presente temporal, por meio de uma oscilação entre referências ao passado e ao futuro (ALTMAN, 1982, p. 187).

O quinto aspecto diz respeito ao fechamento ou abertura da escrita epistolar. A narrativa epistolar, ao mimetizar um ato comunicativo, oscila entre o encerramento ou não da correspondência epistolar. No caso de opção pelo fechamento da narrativa epistolar, ele deve ocorrer não só no nível da história que é contada, mas também deve fazer sentido enquanto comunicação: “Resolution – if it occurs – must take place not only at the level of the narrative as fable but at the level of the narrative as

⁴³ “Mesmo quando a interpretação do leitor interno da carta não constitui parte da ação representada da obra epistolar, este leitor é, no entanto, um determinante da mensagem da carta. De fato, no próprio princípio da carta, ele joga um papel instrumental gerativo.”

communication.”⁴⁴ (ALTMAN, 1982, p. 162). Alternativamente, a narrativa epistolar pode ter um “final aberto”, constituindo as cartas presentes na obra apenas o segmento de um conjunto maior (ALTMAN, 1982, p. 187).

O sexto aspecto da epistolaridade, por fim, diz respeito à dualidade da carta enquanto unidade fechada em si mesmo e enquanto parte constituinte de um todo, a saber, a sequência que compõe a narrativa epistolar. Essa característica, segundo Altman, faz da carta instrumento de uma escrita elíptica e fragmentária e torna a narrativa epistolar particularmente adequada à justaposição e contraposição de pequenas unidades (as cartas), ao mesmo tempo que impulsiona a criação de coerência e continuidade em um nível mais alto (ALTMAN, 1982, p. 187).

Ao trabalhar com esses parâmetros, Janet Altman procurou, mais do que propor uma ontologia da carta, “fornecer uma série de perspectivas formais para a leitura de romances epistolares” (ALTMAN, 1982, p. 189). Reconhecendo que os parâmetros elencados por ela não são exaustivos para dar conta da complexidade das narrativas epistolares, a autora aponta para a sua importância devido ao fato de indicarem que a escrita e a leitura de romances epistolares são dirigidas por uma “dialética formal, em que certas propriedades da carta são desenvolvidas em tensão com outras” (ALTMAN, 1982, p. 189). Interessa-nos essa abordagem, pois nos permite trabalhar com os parâmetros que ela oferece, não como uma camisa de força conceitual, mas como ferramentas úteis para a leitura de *Neue Leben*.

3.2. A estrutura e as marcas do romance epistolar em *Neue Leben*

Partindo da perspectiva do romance epistolar como um gênero independente, não restrito a uma época histórica, e tendo em vista a noção de epistolaridade proposta por Janet Altman, procuraremos destacar e analisar passagens, relações e personagens da obra que nos permitam dialogar de forma produtiva com o arcabouço teórico aqui levantado, para caracterizar como *Neue Leben* se estrutura enquanto romance epistolar.

⁴⁴ “A resolução – se ela ocorre – deve tomar lugar não só no nível da narrativa enquanto fábula, mas também no nível da narrativa enquanto comunicação.”

Organizamos a análise a partir dos três conjuntos de cartas enviadas pelo protagonista e da comparação de um episódio que é narrado sob perspectivas diferentes a cada destinatário.

3.2.1. Cartas a Vera

Direcionadas à irmã Vera Türmer, Enrico redigiu um total de treze cartas, durante o período de janeiro a julho de 1990. Este conjunto, segundo o editor, não se encontrava junto à coleção principal de cartas, dirigidas à Nicoletta Hansen e Johann Ziehlke. Antes, foi confiado ao editor pela própria Vera, que fora designada pelo irmão como detentora dos seus escritos. O editor fictício Ingo Schulze acrescenta as cartas a Vera ao primeiro conjunto e organiza todas em ordem cronológica, encontrando, assim, o corpo do romance que buscara.

Este procedimento deixa as cartas dirigidas a Vera nas seguintes condições: elas receberam autorização de Vera, que era sua destinatária, para serem publicadas e, ao mesmo tempo, levantam o questionamento se Vera entregou ou não ao editor todas as cartas que o irmão lhe escreveu. Isso pode ser pensado logo na primeira carta que compõe o romance. Dirigida a Vera, ela começa com reticências e a indicação do editor de que faltam as duas páginas iniciais da carta: “Zwei Seiten fehlen, oben steht als Seitenzahl eine ‘3’. Das Datum ließ sich rekonstruieren.” (SCHULZE, 2008, p. 13)⁴⁵. Afirma-se que faltam duas páginas, mas não se explica porquê. As páginas podem ter-se perdido, mas também podem ter sido descartadas por Vera.

Ainda sobre os procedimentos do editor, é importante dizer que as cartas de Vera encontram-se numa situação bastante diferente das demais. Segundo Schulze, todas as cartas que Türmer enviava possuíam uma cópia em papel-carbono ou impressão digital. Das cartas dirigidas à irmã, contudo, quase metade sobreviveu apenas na forma de cópia e uma não chegou mesmo a ser enviada:

Etwas unübersichtlich verhält es sich mit dem kleinen Corpus von 13 Briefen an Vera Türmer. Von den Briefen nach Beirut haben sich lediglich drei

⁴⁵ “Faltam duas páginas; no alto desta folha, aparece escrito o número ‘3’. A data pôde ser deduzida.” (SCHULZE, 2009, p. 21)

erhalten, und zwar als Kopien. Die beiden Faxbriefe liegen nicht als empfangene Schreiben vor. Der letzte Brief wurde nicht mehr abgeschickt. (SCHULZE, 2008, 12)⁴⁶

Ressalte-se que tal trecho encontra-se em uma “nota editorial”, logo após o prefácio, que possui um estilo de registro não-literário e um tom de imparcialidade mais forte do que o prefácio. Neste, ao contrário, o editor, enquanto apresenta ao leitor sua descoberta e tratamento do material epistolar de Enrico, deixa algumas pontas de ironia com relação ao epistológrafo, sugerindo que ele possui visão distorcida das coisas, inclusive no que se refere a ele mesmo, que aparece em uma breve passagem como personagem das cartas de Türmer⁴⁷. Portanto, a despeito de sua presença como personagem no material narrado e da ironia que marca o prefácio, na nota editorial, o editor passa a um registro mais objetivo, dando a impressão de que adotará uma postura de neutralidade com relação ao conjunto das cartas de Türmer.

No que diz respeito ao tema, as cartas escritas a Vera tratam, modo geral, de assuntos de cunho familiar e pessoal. Entre os assuntos tratados, encontram-se o cotidiano doméstico com Michaela e Robert, a relação com o amigo Johann, a relação com a mãe (“Mamus”), as mudanças em curso na vida social e na sua vida profissional, as primeiras viagens e também as impressões sobre o lado ocidental, entre algumas referências à vida de Vera e sua posterior volta à Alemanha Oriental. Os temas, portanto, são relacionados ao período imediatamente posterior à queda do muro, ou seja, tratam do próprio período em que são escritas e referem-se ao presente do epistológrafo Türmer. Mostram sua visão sobre aquilo que estava acontecendo enquanto as coisas ainda se desenrolavam, de uma perspectiva mais íntima, familiar.

No que se refere às viagens, Enrico mostra uma postura marcada pelo deslumbramento diante da riqueza material encontrada no mundo capitalista e, ao mesmo tempo, certo deslocamento, um estranhamento face ao novo mundo que a queda do Muro lhe abriu.

⁴⁶ “Um pouco menos clara é a questão do reduzido grupo de treze cartas dirigidas a vera Türmer. Das enviadas a Beirute, restaram somente três e apenas na forma de cópias. As duas cartas mandadas por fax não se encontram disponíveis na condição de escritos recebidos. A última carta não chegou a ser enviada.” (SCHULZE, 2009, p. 17)

⁴⁷ „Auch dem Verfasser dieser Zeilen blieb es nicht erspart, sich entstellt im Türmer’schen Zerrspiegel wiederzufinden“ (SCHULZE, 2008, p. 10). ”Também o autor das presentes linhas não foi poupado de ver sua imagem distorcida no espelhinho mágico de Türmer.” (SCHULZE, 2009, p. 14)

A primeira viagem de Türmer ao lado ocidental deu-se em Offenburg, quando o jornal começa a fazer seus primeiros contatos políticos e de negócios fora de Altenburg. O protagonista narra o constrangimento experimentado por ele e pelos colegas quando “se jogaram” sobre materiais de escritório oferecidos a eles na prefeitura da cidade, como se fossem presentes, quando, na verdade, era apenas uma oferta de desconto na compra. Relata também o fascínio que sentiram ao entrar em uma loja de panelas. O fascínio consumista e o constrangimento são apresentados pelo protagonista como sinal de primitivismo e infantilidade: „Wir müssen erst zivilisiert werden. Wir haben nicht unbedingt aus Charakterschwäche versagt, sondern weil unser ganzes Sensorium nicht stimmt“ (SCHULZE, 2008, p. 37)⁴⁸; „Sie fragte, wie es uns gehe, worauf mir nichts Besseres einfiel, als eine der Einkaufsstüten aufzuhalten. ‚So schöne Töpfe!‘ sagte sie mit einer Inbrunst, als wären wir Kinder, nahm den Topf heraus und drehte ihn hin und her.“ (SCHULZE, 2008, p. 38)⁴⁹

Na sequência da abertura das fronteiras da República Democrática Alemã, milhares de pessoas aproveitaram a situação para fazer turismo no lado capitalista. Enrico relata, nesse contexto, a excursão que ele, Michaela, Robert e “Mamus” fizeram a Paris. Uma das marcas do relato é o espanto com mazelas sociais desconhecidas do lado oriental. Primeiro, com as prostitutas que povoam uma calçada às oito da manhã: „Diese Ungeheuerlichkeit, sich für ein paar Geldscheine Frauen aussuchen zu können!“ (SCHULZE, 2008, p. 60)⁵⁰. Segundo, com um pedinte que se ajoelha diante de Türmer, em frente ao grupo que participava da excursão. A reação imediata é a indignação com um ser humano naquela situação, mas se transforma em repulsa e distanciamento quando o homem levanta a cabeça, mostrando a face esfolada. Türmer diz não saber como lidar com a inédita sensação de liberdade que lhe tira toda a vontade e termina a carta narrando cenas do final da viagem misturadas a devaneios que o tiraram da realidade e remetiam a sonhos repletos de dinheiro, sucesso literário com sua obra subversiva publicada no lado ocidental e com a presença da irmã.

Parte importante das cartas de Türmer a Vera consiste nos relatos dos primeiros dias do ano de 1990, período em que ele toma a decisão de deixar o teatro e começar a

⁴⁸ “Precisamos, primeiro, ser civilizados. Não fracassamos necessariamente por fraqueza de caráter, mas porque toda a nossa capacidade de percepção não funciona de forma adequada.” (SCHULZE, 2009, p. 43)

⁴⁹ “Ela perguntou como estávamos, ao que não me ocorreu nada melhor do que levantar uma das sacolas de compras. ‘Panelas tão bonitas!’, ela disse com um fervor que parecia que nós éramos crianças, pegou uma das panelas e a virou para todos os lados.” (SCHULZE, 2009, p. 44)

⁵⁰ “Essa monstruosidade que significava poder escolher uma mulher por um par de cédulas!” (SCHULZE, 2009, p. 67)

trabalhar em um jornal fundado pelo pessoal do *Novo Fórum* de Altenburg. Então, ocupam o espaço dessas cartas as pequenas mudanças cotidianas do protagonista com seus novos colegas, espaço e rotina de trabalho. Enrico demonstra grande expectativa em relação à nova ocupação:

Am Freitag, dem 16. Februar soll die erste Ausgabe erscheinen. Das klingt wie ein Märchen. Man denkt sich was aus, man macht es und lebt davon. Als kehrten wir zu einem vergessenen Brauch zurück, zu einer Lebensweise, wie sie eigentlich allen Menschen vertraut ist, nur uns nicht. (SCHULZE, 2008, p. 35)⁵¹

O trabalho necessário para o lançamento da primeira edição do jornal torna plenamente realizado o protagonista, que acaba de deixar o teatro. A atividade editorial, jornalística, para ele, é ação, que o livra do “enfadonho teatro”. Essa virada profissional provoca, contudo, brigas com a sua companheira, a atriz Michaela, e algumas discussões sobre o papel da arte com seu amigo Johann. Ambos discordam da nova postura de Enrico com relação ao teatro e, de modo mais amplo, à arte.

Essa discordância entre a nova postura de Türmer e o posicionamento dos dois, amigo e companheira, parece ser explorada ao máximo pelo protagonista nas cartas a Vera. Ele faz questão de ressaltar o crescente estranhamento:

Mitte der Woche rief ich Johann an, um ihm zu sagen, daß ich am Theater gekündigt habe und bei einer neugegründeten Zeitung anheueere. Er war äußerst reserviert und kurz angebunden. Jetzt kam ein Brief, der klingt, als hätte Michaela ihn diktiert. (SCHULZE, 2008, p.19-20)⁵²

Com relação a Johann, Enrico faz questão de construir uma imagem perpassada por decadência e hipocrisia. Na carta de 29 de janeiro, ele narra à irmã uma visita à casa do amigo:

Seine Episteln werden kürzer. Ich hatte hier noch ein Dutzend davon liegen und mußte sie notgedrungen vor der Fahrt lesen. [...] Seit er Franziska die Sache mit mir gestanden hat, verhält er sich mir gegenüber ziemlich rüde, besonders in ihrer Gegenwart. [...] Franziskas ganze Anmut ist in den letzten zwei Jahren verflogen. Sie spricht ganz offen über ihre Trinkerei [...]. Johann

⁵¹ “Na sexta, dia 16 de fevereiro, deve sair a primeira edição; Isso soa como um conto de fadas. Pensa-se em alguma coisa, faz-se essa coisa e vive-se dela. Como se voltássemos a um costume esquecido, a um modo de vida que é bem conhecido e familiar a todo mundo, apenas não é familiar a nós.” (SCHULZE, 2009, p. 41)

⁵² “No meio da semana liguei para Johann, a fim de dizer que pedi demissão do teatro e fui contratado por um jornal que acabou de ser aberto. Ele se mostrou bastante reservado e impassível. Agora acabou de chegar uma carta que soa mais como se Michaela a tivesse ditado.” (SCHULZE, 2009, p. 27)

hat mir mal vor ein paar Jahren anvertraut, daß er manchmal Streit provoziere, weil er diese Spannung brauche, um produktiv werden zu können. [...] Gesine wird bald fünf. Auf den ersten Blick scheint sie von der ganzen Misere unberührt zu sein. (SCHULZE, 2008, p. 53-54)⁵³

Segundo ele, o amigo precisa provocar brigas com a mulher para tornar-se artisticamente produtivo, e a sua esposa caiu em um estado de bebedeira. Além dessa decadência, Enrico insinua a hipocrisia do amigo com relação a todo seu discurso de defesa da arte, ao relatar ter descoberto que Johann sairia candidato nas eleições locais a serem disputadas no mês seguinte: „Vor drei Wochen hat er mir noch vorgeworfen, ich würde die Kunst verraten.“ (SCHULZE, 2008, p. 54)⁵⁴

Com relação a Michaela, Enrico vincula o estranhamento no debate sobre a arte e o teatro ao estranhamento dos dois como casal. Segundo narra o protagonista à irmã, para a companheira, „[...] es geht um den Verrat an der Kunst, Verrat an ihr, also an Michaela, an unseren Freunden [...]“ (SCHULZE, 2008, p. 16)⁵⁵; além disso, „Michaela wirft mir neuerdings Kälte vor. Meine Anwesenheit und meine Abwesenheit bringen sie gleichermaßen aus der Fassung“ (SCHULZE, 2008, p. 33)⁵⁶. No decorrer das cartas, o estranhamento com Michaela ganha espaço gradativamente, até culminar no relato da descoberta de que um suposto aborto espontâneo da antiga companheira não tinha sido espontâneo, de fato, e finalmente Enrico conclui seu retrato de Michaela como alguém moralmente desprezível:

Ich habe Michaela schwören lassen, daß es wirklich eine Fehlgeburt gewesen ist, und sie hat es auch geschworen. Aber das war Lüge. Lüge und Meineid. Ich hielt es nicht mehr aus, ich bin weg, ohne Abschied. (SCHULZE, 2008, p. 560)⁵⁷

⁵³ “Suas epístolas estão ficando cada vez mais curtas. Eu ainda tinha uma dúzia delas comigo e, obrigado pelas circunstâncias, tive de lê-las antes da viagem. [...] Desde que confessou a Franziska a coisa comigo, ele se comporta de maneira bem rude, sobretudo na presença dela. [...] Toda a graça de Franziska sumiu nos últimos dois anos. Ela fala com a maior franqueza sobre suas bebedeiras [...]. Johan me confiou há alguns anos que ele às vezes provoca brigas porque precisa dessa tensão para se tornar produtivo. [...] Gesine em pouco completará cinco anos. À primeira vista, parece não ter sido atingida por toda essa miséria.” (SCHULZE, 2009, p. 60)

⁵⁴ “E isso que há três semanas ele ainda me acusara de trair a arte...” (SCHULZE, 2009, p. 91)

⁵⁵ “[...] trata-se de uma traição à arte, traição a ela, quer dizer, traição à Michaela, a nossos amigos [...]” (SCHULZE, 2009, p. 24)

⁵⁶ “Michaela me acusa de estar me mostrando frio nos últimos tempos. Tanto minha presença quanto minha ausência fazem com que ela perca as estribeiras do mesmo jeito.” (SCHULZE, 2009, p. 40)

⁵⁷ “Fiz Michaela jurar que havia sido de fato um aborto espontâneo, e ela acabou jurando. Mas era mentira. Mentira e perjúrio. Não aguentei e saí sem me despedir.” (SCHULZE, 2009, p. 536)

As impressões negativas sobre o amigo e a companheira (pelo menos inicialmente, no caso desta) estão mais diretamente ligadas ao tema do debate sobre o papel da arte, mas é importante ressaltar que a escrita afiada de Türmer não se restringe a eles. Ele não poupa nem mesmo Nicoletta Hansen, que se tornara a confidente de suas memórias e depois se tornaria sua companheira. Para Vera, Nicoletta é retratada como uma carreirista oportunista, arrogante e ao mesmo tempo insegura:

(Klein, brünett, mit kornblumenblauen Augen und einer unvorteilhaften, aber teuren Brille, sie weiß alles, kann alles, macht alles, aber im Grunde ist sie hilfloser als ein Kind, immer voller Angst, etwas zu verpassen, und dankbar, wenn sie überhaupt einen „Job“ bekommt; sie erhofft sich dank des Lindenau-Museums eine kunsthistorische Karriere) (SCHULZE, 2008, p. 251)⁵⁸

Enquanto faz questão de construir para a irmã uma imagem negativa de pessoas próximas a ele, o protagonista faz exatamente o inverso com relação a Vera. Enrico faz questão de ostentar uma dependência bastante exagerada da irmã, que ao longo das cartas configura-se como sugestões crescentemente incestuosas. Em uma de suas primeiras cartas, com o relato da viagem a Paris, ele repete exaustivamente à irmã o quanto desejara que ela estivesse junto, chegando ao ponto de quase materializar sua presença junto a ele: „Ich wußte Dich nah. Ich sah Dich nicht, das wäre zuviel gewesen, aber ich war mir gewiß, daß wir dieselbe Luft atmeten, ich konnte Dich hören.“ (SCHULZE, 2008, p. 65)⁵⁹. Na carta de 04 de junho, Enrico tenta enciumar a irmã, contando uma visita de Nikolai⁶⁰: „Soll ich Dich eifersüchtig machen? Weißt Du, wer mich am Freitag besucht hat? Mein schöner Nikolai“ (SCHULZE, 2008, p. 517)⁶¹. Na carta de 20 de junho, quando Enrico relata a Vera a descoberta do aborto de Michaela, ele dirige-se à irmã como se fossem um casal: „Wir müssen uns keine Vorwürfe machen. [...] Wir hätten es doch genommen, nicht wahr?“ (SCHULZE, 2008, pp. 558, 560)⁶². Por fim, as insinuações incestuosas chegam ao ápice com uma declaração

⁵⁸ “(baixa, morena, olhos azuis de centáurea e óculos de mau gosto, ainda que caros; ela sabe tudo, pode tudo, faz tudo, mas no fundo é mais desamparada do que uma criança, sempre com medo de perder alguma coisa e agradecida quando consegue qualquer trabalho; ela espera fazer carreira na história da arte graças ao Lindenau-Museum)” (SCHULZE, 2009, p. 249)

⁵⁹ “Sabia que você estava por perto. Não via você, isso teria sido demais, mas tinha certeza de que respirávamos o mesmo ar. Eu podia ouvir você.” (SCHULZE, 2009, p. 71)

⁶⁰ Antigo colega com quem Türmer sugere fortemente ter tido uma relação homoafetiva na época do serviço militar.

⁶¹ “Posso deixar você com ciúme? Sabe quem veio me visitar sexta? Meu belo Nikolai!” (SCHULZE, 2009, p. 496)

⁶² “Não temos por que nos censurar. [...] Teríamos ficar com a criança, não é verdade?” (SCHULZE, 2009, p. 534, 536)

bastante veemente no *post script* de uma carta de 03 de julho, a última que Enrico escreveu a Vera naquele período e que não foi enviada. Vera estava voltando para a Alemanha e iria morar em Altenburg com o irmão. Diz, então, Enrico:

Wenn Du dies liest, werden wir schon alles gemeinsam haben das Klingelschild, das Konto, das Kopfkissen. Dann soll die Zeit stillstehen. Es ist so seltsam, daß sich nun alles erfüllen soll, was wir uns immer gewünscht und uns immer verboten haben, fast immer. Wir, die merkwürdig stillen Geschwister, die nicht wußten, was sie miteinander anfangen sollten, wenn sie allein waren. Bis Du, die Siebzehnjährige, dem Dreizehnjährigen erlaubtest, in Dein Bett zu kommen und dort zu bleiben. Wenn ich etwas bedauere, dann nur, daß es so selten gewesen ist. Dabei habe ich nie etwas anderes gewollt, nie jemand anderen lieben können. [...] Ach, Verotschka, bis in den Orient bist Du vor mir geflohen und hast mich brav ermutigt, weiterzuschreiben und fremde Frauen zu lieben, so wie man Jungen rät, sich viel zu bewegen und kalt zu duschen. Dabei wollte ich doch nichts anderes als Dich! Mit Dir will ich leben, Verotschka, nur mit Dir kann ein neues Leben beginnen. (SCHULZE, 2008, p. 600, 601)⁶³

As cartas de Enrico a Vera mostram uma progressão, então, no que se refere à dependência, à devoção de um irmão à sua irmã mais velha. Essa dependência chega ao limite da sugestão incestuosa, apesar desta última carta, que torna essa insinuação praticamente uma declaração aberta, não ter sido enviada.

Isso mostra um aspecto fundamental da escrita epistolar que é utilizado como importante recurso dentro do romance. Além de veículos para informação ou narração, as cartas são instrumentos fundados no desejo de estabelecer uma comunicação (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 110), encontram-se a serviço de uma relação, seja para estabelecer, manter ou encerrá-la. O que um epistológrafo escreve a seu destinatário tem, quase sempre, uma intenção estratégica no que se refere à relação entre os dois. Por isso, a carta é um instrumento retórico que, muitas vezes, vale-se da persuasão do destinatário: “[...] a retórica empregada visa a criar um efeito que modificará as disposições alheias” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 94).

⁶³ “Quando você ler estas linhas, já estaremos dividindo tudo, a plaquinha no painel das campainhas, a conta, o travesseiro. Então direi ao tempo que pare. É tão estranho que agora tudo possa ser realizado, tudo aquilo que sempre desejamos e sempre nos foi proibido, quase sempre. Nós, os irmãos estranhamente calmos, que não sabiam o que fazer quando estavam sozinhos. Até que você, a garota de dezessete anos, permitiu ao garoto de treze que ele fosse para sua cama e ficasse por lá. Se lamento algo é apenas que tenha acontecido tão raras vezes. Além disso, jamais desejei outra coisa, jamais consegui ama outro alguém. [...] Ah, Verotschka, você fugiu de mim até o Oriente e me encorajou educadamente a seguir escrevendo e a amar mulheres estranhas, assim, como se aconselha rapazes que se exercitem e tomem banho frio. E enquanto isso eu não queria ninguém a não ser você! Com você é que eu quero viver, Verotschka, só com você e com mais ninguém é que eu posso começar uma vida nova.” (SCHULZE, 2009, p. 573, 574)

A lisonja é um recurso retórico importante da persuasão e é explorado por Türmer até o limite. Ao colocar-se numa posição do irmão que não pode viver sem a irmã, daquele que não pode suportar sua ausência, Enrico deixa a irmã mais receptiva às suas narrações e pontos de vista. Türmer parece estar bastante consciente dessa estratégia e recua quando se aproxima de ultrapassar um limite que poderia colocá-la em risco. A dependência declarada e as insinuações de devoção amorosa são uma coisa; a declaração aberta de uma paixão incestuosa para a irmã que está a algumas horas de se mudar para o apartamento do irmão é outra. Enrico prefere não enviar, então, essa carta.

É interessante buscar compreender essa estratégia retórica nas cartas de Enrico a Vera dentro de uma perspectiva mais ampla. Um dos parâmetros de epistolaridade estabelecidos por Janet Altman diz respeito à noção de confiança e de confidência. O epistológrafo busca, por meio de estratégias no jogo da comunicação, construir, fortalecer ou destruir uma relação. Vale notar, porém, que as relações que se criam não são de qualquer tipo. Segundo Altman, elas oscilam entre dois polos, o da amizade e o do amor. As figuras com quem os protagonistas nos romances epistolares se relacionam geralmente assumem as posições de amigo ou amante e as relações daí decorrentes vão impulsionar a narrativa em um ou outro sentido: a pender para o polo da amizade, a narrativa se aproxima mais da confissão, da transparência e confiança que se estabelece entre amigos; a pender para o polo do amor, a narrativa tende à dissimulação, caracterizando-se não pelo ímpeto confessional, mas pelas reviravoltas narrativas decorrentes das tensões existentes entre os correspondentes, resultantes do jogo de ataque e defesa entre a personagem que seduz e aquela que é seduzida. Nas palavras de Altman:

The tension between *amitié* and *amour* is hardly unique to epistolary narrative. Yet its frequent occurrence there seems to derive from the nature of the epistolary exchange itself, which sets up two essential categories of letter writers, lovers and friend-confidants, who speak two fundamental kinds of language: on the one hand that of candor and *confidence*, on the other that of coquetry, mystification, and dissimulation. (ALTMAN, 1982, p. 81)⁶⁴

⁶⁴ “A tensão entre amizade e amor dificilmente será exclusiva da narrativa epistolar. Ainda que sua ocorrência frequente pareça derivar da própria natureza da troca epistolar, que estabelece duas categorias de escritores de cartas, amantes e amigos-confidentes, que falam dois tipos fundamentais de linguagem: de um lado, aquela da candura e da confiança, de outro aquela do galanteio, da mistificação e dissimulação.”

Essas duas funções, amigo e amante, não são autoexcludentes, podendo ser exploradas por meio da imprecisão entre os limites de uma e outra:

The confidential role, letter, tone, and relationship are necessary components of epistolary narrative. When authors develop the potential of these indispensable components—by multiplying and complicating the functions of the confidant; by playing off against each other confidence and coquetterie, confidant and lover; by marking key points in the narrative by confessional letters or a change in, or disappearance of, confidants—then the epistolary necessity becomes an instrument of literary complexity. (ALTMAN, 1982, 83)⁶⁵

Muitas obras epistolares exploram as trocas ou perdas de confidentes como mote para a narrativa. *Neue Leben* não segue por esse caminho. Não há nenhuma reviravolta na narrativa causada por uma carta, ou pelo rompimento e troca de confidentes. Os destinatários de Enrico permanecem os mesmos do início ao fim do romance. A obra de Ingo Schulze pende fortemente para o lado confessional. Contudo, os correspondentes de seu protagonista não ocupam exclusivamente o polo do confidente, como sugerem as cartas enviadas a Vera. Ao projetar, por meio das cartas, uma relação de conotação incestuosa, Enrico cria um espaço indefinido entre irmã-confidente e irmã-amante, que o faz circular por esse intervalo de forma ambígua, ora projetando uma irmã que, por compartilhar laços e lembranças fraternas, seria uma confidente óbvia para suas incursões no mundo além da Cortina de Ferro, ora projetando uma amante que deve ser seduzida com lisonjas constantes e progressivas, como se essa estratégia fosse absolutamente indispensável para que sua interlocutora fosse convencida da exatidão e sinceridade de seus relatos, impressões e sentimentos. Com efeito, Enrico consegue, ao final do romance, o que tanto expressara em suas cartas: a presença da irmã. Vera se muda para Altenburg e passa a morar com o irmão no novo apartamento.

3.2.2. Cartas a Johann Ziehlke

⁶⁵ “O papel, a carta, o tom e a relação confidencial são componentes necessários da narrativa epistolar. Quando autores desenvolvem o potencial desses componentes indispensáveis – multiplicando e complicando as funções do confidente; jogando um contra o outro confiança e galanteio, confidente e amante; marcando pontos-chave na narrativa por meio de cartas confessionais ou pela troca ou desaparecimento de confidentes – então a necessidade epistolar se torna um instrumento de complexidade literária.”

Tornar-se um escritor subversivo foi o horizonte da juventude de Enrico TÜRMER, o espelho diante do qual ele construíra sua própria imagem. Os idos de 1989-90 representaram para ele o estilhaçamento dessa ilusão e o esvaziamento do sentido de sua existência. O tema central do romance é essa virada. Ao longo das cartas, o leitor pode acompanhar como, paulatinamente, o vazio deixado pela vontade de ser artista é ocupado por uma nova força motora da vida, o dinheiro. Enquanto afirma deixar de lado suas ambições artísticas, o antigo dramaturgo assume, cada vez mais, o papel de empresário. A linha mestra da narrativa encontra-se nesta passagem, nesta transformação, que se concentra nas cartas enviadas por Enrico ao amigo Johann Ziehlke.

A correspondência entre os dois, curiosamente, inicia-se com uma recusa ao diálogo. Enrico afirma não “querer discutir mais”, após ter recebido e lido as cartas de “Jo[hann]”. O desenvolvimento do jornal é o assunto que vai predominar nas cartas. Desde o entusiasmo com as minúcias do trabalho editorial, passando pelas discussões sobre que rumo o jornal deve tomar até o aprendizado de TÜRMER no mundo dos negócios, conseguindo parcerias, investidores, clientes, etc. O destinatário acompanha essa trajetória praticamente em tempo real, já que aqui parece prevalecer o intervalo mínimo entre o vivenciado e o narrado. Nas cartas a Jo, a ilusão de presentificação se faz forte. As cartas acompanham o estado do epistológrafo:

Jetzt habe ich wieder Deinen Namen getippt, doch jener Mensch, der den letzten Brief an Dich geschrieben hat, selbst derjenige, der vor zweieinhalb Tagen mit den Zeitungsbündeln auf den Markt gezogen ist, erscheint mir heute fremd und kindlich. (SCHULZE, 2008, p. 90)⁶⁶

A sensação, portanto, é de maior proximidade do leitor com os sentimentos e pensamentos do protagonista. A linguagem também reforça essa sensação, já que ela é bastante carregada de emoções, exagerada, de modo a demonstrar inequivocamente a sinceridade do epistológrafo. Ao privilegiar esses aspectos, as cartas a Jo adequam-se bem a uma temática recorrente nelas, que é o deslumbramento com o mundo capitalista que está sendo desbravado pelo protagonista. O relato que acompanha Enrico passo a

⁶⁶ “Agora datilografei seu nome mais uma vez, mas a pessoa que escreveu a última carta a você, mesmo aquela que há dois dias e meio foi ao mercado com um punhado de jornais nas mãos, hoje me parece estranha e infantil.” (SCHULZE, 2009, p. 95)

passo funciona como instrumento retórico, na busca para criar empatia da parte do destinatário com seus relatos e pontos de vista.

Considerando-se o aspecto da confidencialidade, Jo encontra-se no polo do confidente. Aliás, Schulze parece recuperar com essa personagem um tipo específico de confidente, que é a figura do confessor religioso. Jo é formado em Teologia e exerce o vicariato em Dresden. No romance epistolar de fins do séc. XVIII, a figura do confessor religioso fazia-se presente em um contexto de secularização e questionamento do monopólio moral da igreja e podia aparecer na literatura por meio dos desdobramentos e tensões que marcavam uma transição do sacerdote confessor para o confidente amigo (ALTMAN, 1982, p. 63). Quanto à figura do pastor contemporâneo, sua relevância no romance parece estar mais ligada ao papel ativo exercido pela igreja protestante nos eventos que culminaram com a queda do Muro e do regime em 1989 do que aos assuntos espirituais⁶⁷. A política, ao lado da nova jornada profissional, compõe a pauta de muitas das cartas a Jo. O viés é geralmente negativo, mostrando a crescente desilusão de Türmer, desde sua participação nos protestos de outubro de 1989, sua participação no *Neues Forum* e da frustração com a vitória acachapante da CDU nas eleições de 1990. A seguinte passagem ressalta a irrelevância que marca o início da vida política em Altenburg após as primeiras eleições livres, com a decisão pela visita do príncipe herdeiro do antigo ducado de Altenburg:

Der *erste* Beschluß der *ersten* Sitzung der *ersten* frei gewählten Volksvertreter seit knapp sechzig Jahren bestand in der Einladung an den Erbprinzen (die Einstimmigkeit hatte Barrista mehr oder weniger zur Bedingung gemacht, denn ‚Seine Hoheit‘ wolle den Wunsch nicht gegen Widerstände oder Vorbehalte verwirklicht sehen). Selbst unsere PDSler rissen die Arme hoch. Alle miteinander waren sie dankbar, derart symbolträchtig beginnen zu können. Zuerst lobten sie uns [...] und dann sich selbst, weil sie versuchten, eine unterbrochene, für Stadt und Land eminent wichtige Tradition, die in den Jahrzehnten der SED-Diktatur unterdrückt worden war, wiederzuleben. In der Tanzschule üben sie bereits den Hofknicks. (SCHULZE, 2008, p. 463-464)⁶⁸

⁶⁷ A despeito disso, nota-se através da rememoração feita a Nicoletta Hansen a importância que o debate teológico teve na amizade entre os dois.

⁶⁸ “A *primeira* decisão da primeira reunião dos primeiros representantes do povo eleitos democrática e livremente depois de quase sessenta anos consistiu no convite ao príncipe herdeiro (Barrista transformara a unanimidade quase em condição, pois ‘Sua Alteza’ queria ver seu desejo realizado sem encarar resistências ou ressalvas). Mesmo nossos membros do PDS acabaram levantando os braços. Todos estavam tão agradecidos por poder começar seus trabalhos de modo tão simbolicamente importante. Primeiro, eles nos elogiaram [...], depois a si mesmos, por tentarem reviver uma tradição importante para a cidade e para o Estado, interrompida e reprimida durante as décadas da ditadura da SED. Na escola de dança já estão treinando a reverência da corte.”

Johann tenta uma participação direta na política do leste alemão e disputa as eleições municipais de 1990, mas não é eleito. De sorte que a “autoridade” do confessor, que já havia se transferido do campo religioso para o político, também aí se desfaz. Na verdade, Jo não cumpre o papel de confessor clássico, a quem o amigo escreve em busca de absolvição (ou, ao menos, justificação) moral. Ele aparece mais como o destinatário que “está à altura” do remetente. Este é um aspecto importante da correspondência epistolar, segundo Haroche-Bouzinac; para que a troca seja produtiva, o destinatário deve estar minimamente em pé de igualdade com o remetente, que seja capaz de responder e resistir à persuasão do outro:

[...] o correspondente ideal é não só quem responde, mas quem resiste à tentativa de sedução ou persuasão contida em toda carta. Ele se opõe, se mostra à altura, é estimado a tal ponto que sua opinião jamais é temida. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 121-122)

Essa equivalência, para que produza um verdadeiro diálogo, não pode ser imposta, apesar de ter presente uma certa dose de exigência e tensão entre os correspondentes (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 123). De fato, de toda a correspondência de Enrico Türrmer, as cartas a Johann são as únicas em que parece haver realmente essa troca, sem que o protagonista caia no “pecado epistolar” do narcisismo, voltando a atenção apenas a si próprio. Nota-se em algumas cartas respostas a cartas anteriores de Jo, perguntas feitas que exigem resposta, interpelações por opinião: “Wie findest Du die Zeitung” (SCHULZE, 2008, p. 110)⁶⁹; “Was hätten wir denn Deiner Meinung nach machen sollen?” (SCHULZE, 2008, p. 365)⁷⁰.

No entanto, mesmo onde se constitui a relação mais “igualitária”, digamos, de Türrmer, não falta o estratagema, o convencimento. Ele afirma, em sua primeira carta, não querer mais discutir com o amigo sobre a importância da arte e ao longo da correspondência um dos temas centrais será o deslumbramento de Enrico com o mundo do trabalho e do dinheiro no qual ele ensaia seus primeiros passos. Contudo, o “elogio” desse novo mundo é elaborado com diversas referências literárias e de modo que o dinheiro e o trabalho ocupem, eles próprios, o espaço deixado pela arte e se tornem, de fato, na formulação de Enrico, a “nova literatura”.

⁶⁹ “O que você achou do jornal?” (SCHULZE, 2009, p. 114)

⁷⁰ “Mas o que você acha que poderíamos ter feito?” (SCHULZE, 2009, p. 356)

A transição deslumbrada de Enrico pode ser analisada a partir da presença da figura do consultor de empresas Clemens von Barrista. Uma passagem breve nos permite dar conta da dimensão e do caráter dessa presença: “Im Wohnzimmer fielen wir über Barristas Konfektschachtel her: Schokoladenkugeln, die auf der Zunge zerschmelzen” (SCHULZE, 2008, p. 155)⁷¹. Barrista faz-se uma figura tão onipresente no relato de Türmer, que habita mesmo os prazeres e sensações mais simples que o protagonista experimenta em sua jornada no mundo do dinheiro. Essa onipresença tem também algo da ordem do misterioso. Enrico, em muitas ocasiões, não consegue distinguir muito bem quando Barrista está ou não presente. Isso aparece de modo claro na passagem em que ele, fascinado com o sucesso das primeiras vendas do jornal, não tem certeza se vendeu ou não o último exemplar que tinha em mãos ao consultor de empresas:

Zum Schluß war es so dunkel, daß ich kaum noch die Gesichter unterschied. Das Wechselgeld konnte ich bereits blind herausgeben, die Scheine stopfte ich in die Hosentasche. Meine Füße waren eiskalt, die Zehen spürte ich gar nicht mehr. Die Knautschlackledertasche hing mir schwer am Hals. Und was glaubst Du, an wen ich mein letztes Exemplar verkaufte? Ja, an Clemens von Barrista. Aber er und sein Wolf schienen mich in der Dunkelheit nicht wiederzuerkennen. Oder sollte ich mich geirrt haben? (SCHULZE, 2008, p. 95-96)⁷²

Essa presença estranha surge também, na passagem em que a secretária do jornal fica atordoada ao ouvir claramente Barrista falar com a voz de Enrico enquanto fechava, em seu nome, um negócio muito lucrativo (SCHULZE, 2008, p. 192-194). Essa presença estranha aparece, ainda, sob uma formulação literária bastante direta e significativa, que é a elaboração da figura de Barrista como um Mefistófeles. O primeiro encontro entre Türmer e Barrista, precedido por uma estranha “presença canina” e estranhas sensações, é narrado pelo protagonista como uma alusão à manifestação canina de Mefistófeles diante de Fausto, no começo da obra de Goethe⁷³:

⁷¹ “Na sala, atacamos a caixa de confeitos de Barrista: bombons de chocolate que derretiam na boca” (SCHULZE, 2009, p. 157)

⁷² “No final, estava tão escuro que eu mal conseguia distinguir os rostos. O dinheiro do troco eu já conseguia devolver às cegas, as cédulas, eu as enfiava no bolso da calça. Meus pés estavam gelados, eu já nem sentia os dedos. A sacola de napa e tecido elástico pesava no meu pescoço. E a quem você acha que vendi meu último exemplar? Sim, a Clemens von Barrista. Mas ele e seu lobo pareceram não me reconhecer na escuridão. Ou será que eu me enganei e não era ele?” (SCHULZE, 2009, p. 101).

⁷³ Mefistófeles aparece inicialmente a Fausto na forma de um cão que o protagonista encontra na rua e leva para seu quarto, onde sua verdadeira identidade é revelada. Cenas “Diante da porta da cidade” e “Quarto de trabalho” da Primeira parte (GOETHE, 2004).

Nach einer Stunde hatte ich noch keinen vernünftigen Satz zusammen. Es war wie verhext. [...] Und ich bekam den Geruch von “nassem Hund” nicht aus der Nase. [...] Die Augen schmerzten. Von Zeit zu Zeit ging ein Schauer über meinem Rücken. [...] Und dann – es klingt mysteriöser, als es in Wirklichkeit war – hatte ich das undeutliche Gefühl, jemand würde mir vorsichtig von hinten einen Hut aufsetzen.

Am Tisch saß ein Mann [...], einer, den ich irgendwoher kannte, mit dem sich etwas Erfreuliches verband, kein Heimatforscher.⁷⁴ (SCHULZE, 2008, p. 81-88)

Além da construção literária da figura de Barrista, Enrico, em seu encanto pelo fantástico mundo do capital, não poupa formulações entusiasmadas e compara o trabalho à verdadeira literatura, à literatura dos novos tempos:

Lieber Jo, mir fällt es schwer, etwas zu Deinen neuen Arbeiten zu sagen. Ich bin zu weit weg davon. Erfundenes interessiert mich nicht mehr. Das ist natürlich kein Argument, schon gar kein Qualitätskriterium. Die neue Literatur, sollte es überhaupt so etwas geben, wird eine Literatur der Arbeit sein, des Geschäftemachens, des Geldes. Schau Dich um! Die im Westen tun nichts anderes als arbeiten. Uns ergeht es nicht anders. (SCHULZE, 2008, p. 155)⁷⁵

Note-se que, paralelamente ao entusiasmo pelo que chama de “nova literatura”, o protagonista demonstra certo desprezo pelo que seria a “velha literatura”, das coisas inventadas.

A narrativa de Enrico não é neutra, como não é nenhuma carta. Ela carrega uma dose diluída de convencimento, que resulta em um convite. Após a derrota de Johann nas eleições municipais, em maio de 1990, Enrico lhe escreve:

Ich will es nur gesagt haben: Wenn Du die Irrungen und Wirrungen der Provinz studieren willst, also eine Arbeit brauchst und ein Einkommen, sollten wir darüber reden. Als Schreiber bekommst Du hier zweitausend netto, das heißt ab Juli zweitausend D-Mark, und eine ordentliche Behausung

⁷⁴ “Depois de uma hora, não consegui escrever nem uma frase decente. Parecia maldição. [...] E eu não conseguia tirar do nariz o cheiro de ‘cachorro molhado’. [...] Meus olhos doíam. De tempos em tempos, um tremor perpassava minha espinha. [...] e então – e isso soa mais misterioso do que na realidade foi – tive a sensação indefinida de que alguém colocava um chapéu em minha cabeça por trás. À mesa, estava sentado um homem [...], alguém que eu não conhecia de jeito nenhum, a quem se ligava algo auspicioso [...]” (SCHULZE, 2009, pp. 87-88).

⁷⁵ “Caro Jo, é difícil para mim dizer algo sobre os seus novos trabalhos. Estou demasiado distante do assunto. Aquilo que é inventado não me interessa mais. Isso naturalmente não é argumento, muito menos critério de qualidade. A nova literatura, caso de fato exista algo assim, será uma literatura do trabalho, dos negócios, do dinheiro. Olhe à sua volta! Os do lado ocidental não fazem outra coisa a não ser trabalhar. Conosco não deve ser diferente.” (SCHULZE, 2009, p. 158).

werden wir für Dich (oder Euch?) auch finden. (SCHULZE, 2008, p. 345-346)⁷⁶

O convite é aceito e Enrico consegue uma vaga para Jo no jornal. A iminente mudança de Johann e sua família para Altenburg encerra a correspondência entre os amigos: „Nun wird wohl alles gut werden. Wir erwarten Euch!“⁷⁷ (SCHULZE, 2008, p. 647).

3.2.3. Cartas a Nicoletta Hansen

O conjunto de cartas escritas à Nicoletta Hansen constitui a maior parte do romance. Nelas, o protagonista relata as lembranças de sua vida pregressa na Alemanha Oriental – a vida escolar, o serviço militar, a faculdade e o trabalho no teatro – todas essas fases marcadas pela pretensão literária do protagonista. Nicoletta, que Enrico mal conhecera, é feita por ele guardiã das suas memórias. A ela, o protagonista se dirige, dentro do intervalo de poucas cartas, como alguém completamente devotado: „Seit Sie fort sind, habe ich nur an Sie gedacht. [...] Mir erscheint es plötzlich so absurd, Ihnen zu schreiben, statt mich auf den Weg zu machen.“ (SCHULZE, 2008, p. 128-129)⁷⁸

O próprio Enrico explica, no entanto, em carta a Johann, seus motivos para escolher Nicoletta como destinatária para o relato de suas memórias:

Ich weiß nicht einmal, ob Nicoletta einen Freund hat, ob sie allein oder mit jemandem zusammenwohnt und was sie von meinen Episteln hält, die ich ihr morgens schreibe, wenn ich nicht mehr schlafen kann. Nicoletta ist die ideale Person – zumindest jene Nicoletta, an die ich beim Schreiben denke –, der ich von früher erzählen kann. Ihr Bild vor Augen begreife ich, was mit uns passiert ist. (SCHULZE, 2008, p. 548)⁷⁹

⁷⁶ “Quero apenas estar seguro de ter dito: se você quiser estudar as confusões e absurdos da província, ou seja, precisar de um trabalho e de um salário, poderemos conversar a respeito. Aqui, como redator, você receberá dois mil líquido, quer dizer, a partir de julho dois mil marcos alemães, e uma moradia asseada também haveremos de encontrar, para você (ou para vocês?).” (SCHULZE, 2009, p. 338)

⁷⁷ “Logo tudo estará bem. Estamos esperando por vocês!” (SCHULZE, 2009, p. 618)

⁷⁸ “Desde sua partida, penso apenas na senhora. [...] De repente, me parece tão absurdo lhe escrever, em vez de me pôr a caminho para encontrá-la.” (SCHULZE, 2009, p. 131-132)

⁷⁹ “Não sei nem mesmo se Nicoletta tem namorado, se ela mora sozinha ou com alguém, e o que ela acha das epístolas que lhe escrevo pela manhã, quando não consigo mais dormir. Nicoletta é a pessoa ideal – pelo menos aquela Nicoletta na qual penso ao escrever –, à qual posso contar a respeito do passado. Com a imagem dela diante dos olhos, compreendo o que aconteceu conosco.” (SCHULZE, 2009, p. 525)

Nicoletta é uma correspondente ideal, não uma pessoa real. Um ponto focal para onde Türmer olha, enquanto tenta reconstruir sua trajetória até aquele momento de sua vida. Ela cumpre o que Altman chama de “grau zero da confiança”: é a confidente passiva, cuja função narrativa é servir de gatilho à exposição. Comparando o papel do confidente na narrativa epistolar e no drama (onde a figura se origina), a autora afirma:

What he hears is an account of past events; this narrative-connected role, obviously unsustainable in the dramatic medium, continues throughout the text to be part of the epistolary confidant's *raison d'être*. Absent by definition, he cannot witness the events to which the dramatic confidant is most often third party; they must be told to him. The only sustained role shared by epistolary and theatrical confidants at this minimal passive level, therefore, is that of sounding board to the hero's sentiments. (ALTMAN, 1982, p. 50-51)⁸⁰

Além disso, Nicoletta vem da Alemanha Ocidental e Türmer parece reproduzir nessa relação a obsessão que o acompanha por tudo que diz respeito ao lado ocidental. Nesse aspecto, não é gratuita sua auto-representação logo na primeira carta que escreve à fotógrafa, que passa pela imagem infantilizada, da mesma forma que ele descreveu a Vera seu comportamento em sua primeira viagem ao lado ocidental:

Wenn Sie wüßten, welche Überwindung es mich gekostet hat, Frau *** nach Ihrer Adresse zu fragen! Wie ein Vierzehnjähriger habe ich mich gebrüstet, Sie hätten eine Führung durch Rom versprochen. (SCHULZE, 2008, p. 100)⁸¹

Olhando, então, para essa musa pertencente ao mundo no qual ele, como um garoto, acaba de debutar, Enrico narra a Nicoletta seu passado. A matéria é composta pela lembrança de sua infância e juventude. É interessante ressaltar que na literatura alemã contemporânea podem-se distinguir uma tendência à lembrança crítica da vida na RDA, geralmente ligada à literatura de testemunho e às arbitrariedades e violência do Estado socialista, e uma tendência mais nostálgica, geralmente associada a escritores que viveram sua infância e adolescência no lado oriental e cujo foco, portanto, não está no aspecto violento ou repressivo do Estado. Em um trocadilho com *Ost* (Leste, em

⁸⁰ “O que ele ouve é um relato de eventos passados; este papel ligado à narrativa, obviamente insustentável no suporte dramático, prossegue através do texto para fazer parte da razão de ser do confidente epistolar. Ausente por definição, ele não pode testemunhar os eventos para os quais o confidente no teatro é, na maioria das vezes, terceira parte; eles devem ser-lhe contados. O único papel compartilhado pelos confidentes epistolares e teatrais neste nível mínimo passivo, portanto, é o de ser caixa de ressonância dos sentimentos do herói.”

⁸¹ “Se a senhora soubesse como foi difícil para mim perguntar seu endereço à sra. ***! Me gabei como um garoto de catorze anos dizendo que a senhora teria me prometido uma visita guiada a Roma” (SCHULZE, 2009, p. 105).

alemão), essa tendência é conhecida como “Ostalgie”, ou como “DDR-Pop”, tendência que une a lembrança positiva da vida no leste com uma roupagem de literatura pop (HERRMANN e HORSTKOTTE, 2016, p. 47).

Neue Leben não se associa à primeira tendência, pois não trata de relatos de tortura e afins. Em diversos momentos, Türmer sonha com a repressão para transformá-la no material que o permitirá cumprir sua ambição de se tornar um escritor perseguido e enviado para o exílio no lado ocidental. O que sobressai dos relatos, porém, é o caráter patético de sua almejada e fracassada “oposição artística” ao regime. A violência mais extrema não encontra espaço na narrativa. Contudo, o romance também não pode ser caracterizado como “ostálgico”, dado que toda a lembrança da vida pregressa de Türmer acontece sob uma luz crítica. As lembranças de sua vida no lado oriental têm um caráter negativo e patético. O relato memorialístico dá-se, desde o início, a partir de uma perspectiva teleológica⁸², tendo como ponto de chegada a entrada do lado ocidental no lado oriental. É neste sentido que se dá a pergunta que guiará o relato de Enrico a Nicoletta: „Auf welche Art und Weise kam der Westen in meinen Kopf? Und was hat er da angerichtet?“ (SCHULZE, 2008, p. 131)⁸³. A vida na Alemanha Oriental não importa tanto por si só, mas importa na medida em que contribui para explicar o seu desmoronamento, paralelo ao das pretensões literárias do protagonista enquanto escreve suas cartas. O passado é revisitado em função do presente do protagonista, de forma negativa, sem nostalgia, mas com grande dose de autoironia e um constante rebaixamento patético da matéria. Dentre os muitos episódios e núcleos de lembrança (infância, família, escola, serviço militar, universidade, teatro, etc.), gostaria de destacar a seguir dois, buscando compreender por meio deles o “tom” do resgate que Türmer faz do seu passado.

O primeiro consiste em uma cena de interrogatório, na escola. Enrico é chamado para a sala do diretor, onde se encontram dois agentes da *Stasi*, a polícia política da RDA. Enquanto fazem perguntas sobre sua família, o protagonista fabula em sua mente qual de seus “poemas subversivos” (a confiar-se no relato do protagonista e nas impressões do editor, ele, concretamente, não realiza nada subversivo) teria motivado o interrogatório e o “medo” do regime. Quando finalmente percebe a intenção real dos

⁸² Com efeito, considerando-se o aspecto de “atualização” do passado que a memória coletiva realiza, segundo os estudos de Maurice Halbwachs, toda lembrança pode ser considerada teleológica.

⁸³ “De que jeito e de que maneira o lado ocidental chegou à minha cabeça? E o que ele aprontou dentro dela?” (SCHULZE, 2009, p. 134).

agentes – saber por que a mãe planejara deixar ilegalmente o país, junto com seu filho –, Türmer é tomado por uma vergonha incontrolável que transborda em lágrimas. Com dificuldade, consegue controlar o corpo e elaborar uma resposta:

Ich glaube nicht, daß ich tatsächlich aufstand, doch kann ich mir meine Sätze nie anders als im Stehen gesprochen in Erinnerung rufen. Wir redeten gleichzeitig: Noch nie hätte ich auch nur im Traum daran gedacht, dieses Land zu verlassen. [...]
Ich plapperte wie aufgezogen, irgendwann waren sie verstummt.
(SCHULZE, 2008, p. 230)⁸⁴

Sua conclusão sobre o episódio também merece destaque: „Damals schämte ich mich fast dafür, wegen unbegründeter Verdächtigungen verhört worden zu sein, weshalb ich diesen Vorfall literarisch auch nie verwertet habe.“ (SCHULZE, 2008, p. 233)⁸⁵

O episódio é marcado pela vergonha, ou quase vergonha, se levarmos em conta o eufemismo do narrador. Enrico esperava ser notado como uma futura ameaça ao Estado por causa de sua literatura, mas tudo o que os agentes queriam era saber por que sua família pretendia deixar o país e fugir para o lado ocidental – o que, afinal de contas, também não era verdade; sua mãe havia apenas planejado umas férias na Hungria. O confronto que Enrico esperava encontrar já na escola não ocorre e fica apenas a sensação de vergonha, marcada pela reação de duplicidade e automatismo característica de episódios de humilhação ou violência (“Falamos ao mesmo tempo”, “Eu falava como se tivessem me dado corda”). Enrico realiza apenas uma “oposição interior” e sem resultados práticos contra o regime socialista (AUER, 2006, p.9) e a distância estabelecida entre a expectativa de oposição literária grandiloquente e a banalidade da vivência real resultam em um tom patético bastante característico das suas lembranças.

Após terminar os estudos e sair da escola sem ter sua grande experiência de opressão e resistência, Enrico deposita suas esperanças no serviço militar. Este é o segundo grupo de memórias que gostaria de destacar. Enrico esperava descer ao inferno para voltar e mostrar ao mundo seus achados. Certo de que o exército forneceria a

⁸⁴ “Não acredito que eu tenha levantado de fato, mas não consigo trazer minhas frases à lembrança senão pronunciadas em pé. Falamos ao mesmo tempo: jamais eu teria, aliás, nem em sonho, pensado em deixar este país. [...] Eu falava como se tivessem me dado corda [...]” (SCHULZE, 2009, p. 229).

⁸⁵ “Na época, eu quase me envergonhei de ter sido interrogado por suspeitas infundadas, motivo pelo qual também jamais retrabalhei literariamente esse incidente.” (SCHULZE, 2009, p. 232).

matéria-prima de sua obra, observa e anota tudo o que vivencia. Mais uma vez, porém, suas expectativas se mostram além da realidade, “o inferno é diferente”, constata rapidamente o protagonista. Ele se adapta com relativa facilidade, a trapaça dos veteranos é limitada, sua mãe o encontra bem alimentado na primeira folga, sobra tempo para ler e escrever e, apesar da hostilidade do ambiente, aquilo tudo não passava de “um jogo grosseiro”. Houve momentos de tensão, como o alarme do dia 13 dezembro de 1981, quando houve possibilidade real de uma intervenção alemã na Polônia⁸⁶, que não se concretizou. Ou a briga de Türmer com um veterano, Knut, que resulta na perda de uma folha de seus manuscritos e em um dos momentos mais críticos dessa fase. Posteriormente, a folha perdida, lida pelo veterano, é usada como pretexto para acusar Enrico de ser espião da *Stasi* e dar-lhe uma surra junto com outros colegas de companhia. Mais tarde, Türmer descobre que o próprio Knut era o espião e armara a cena de acusação como forma de desviar a atenção de si. Outro momento problemático para o protagonista foi o seu último treinamento, duas semanas antes da dispensa do serviço militar. Sua companhia passava a noite dentro de tanques de guerra em uma floresta. Türmer, como motorista, devia ligar os motores esporadicamente para aquecer os companheiros. Era uma prática proibida, mas os oficiais faziam vista grossa (como fizeram no caso da surra), o único problema seria esquecer os motores ligados por tempo demais e aquecê-los a ponto de fundirem. Esse erro era considerado ato de sabotagem e levava à punição na prisão militar. Türmer adormeceu e os motores só não fundiram porque um dos companheiros de tanque o acordou e ele abriu o compartimento dos motores. Enrico, que sonhara ser preso por algum ato heroico de insubordinação, quase vai para a prisão “por burrice”. Fora esses momentos, o protagonista não teve dificuldades com o serviço militar. Descreveu os meses finais do período como um idílio, em que podia ler e escrever tranquilamente sob a proteção de um veterano que era artista e produzia cartazes para o exército. Em vez de ser preso, acabou promovido a cabo e participando, ele próprio, da prisão de um marinheiro bêbado em serviço. O término da experiência militar se dá com o relato de uma cagada (literal) acorrido no meio do mato, em que o protagonista associa a libertação do seu intestino à libertação de toda opressão sofrida: „Mir schien, daß ich mich nicht nur von dem entleerte, was ich in den letzten Tagen in mich hineingestopft hatte, sondern daß

⁸⁶ Neste dia, foi decretada lei marcial na Polônia, como resposta do governo à ameaça representada pelo sindicato Solidariedade, que exigia mudanças sociais e políticas no regime comunista polonês. O exército da República Democrática Alemã foi colocado de prontidão, caso houvesse uma escalada de conflitos.

ich all das los wurde, was ich je an Bedrückung, an Angst und Qual geschluckt hatte.“ (SCHULZE, 2008, p. 312)⁸⁷. Poderíamos dizer que o que o protagonista considera como materialização de sua libertação materializa, na verdade, o patético que é a lembrança de sua vida pregressa na RDA.

Interessante notar que os episódios da acusação de espionagem e do último treinamento são realizados literariamente pelo protagonista como dois contos que figuram no apêndice do romance. O episódio da surra transforma-se no conto “Espião”, narrado pela perspectiva de um soldado que faz a limpeza dos corredores no momento do ocorrido. O espião não é nomeado e as humilhações que sofre vão além da violência física, chegando à humilhação sexual, com uma ereção e masturbação forçadas na frente dos soldados. Já o episódio do tanque na floresta é tematizado no conto “Último exercício”, em que o protagonista, o cabo Türmer, após deixar o seu blindado, caminhar pela floresta e aliviar-se (numa cena bastante indecorosa), termina por tirar toda sua roupa e pertences e transformar-se em um lobo.

A respeito dos relatos da experiência militar do protagonista, consideramos esclarecedoras as reflexões que Andrew Plowman teceu sobre o romance⁸⁸. Segundo este crítico, os relatos sobre a conscrição de Enrico Türmer dialogam com uma tradição literária advinda da Alemanha Oriental que tematiza a experiência militar. Ela varia entre uma postura de apoio à educação militar socialista e uma postura crítica. *Neue Leben* mobiliza tópicos desta segunda vertente, que remontam a autores como Jürgen Fuchs, cujos protagonistas representam a experiência militar como microcosmos da vida repressiva sob o regime socialista. Schulze trabalha com motivos presentes na obra de Fuchs, no entanto, nega a concepção da experiência militar como metáfora da vida na RDA e reelabora de modo parodístico esses temas. Por exemplo, a rotina extenuante marcada por tarefas enfadonhas de limpeza e exercícios militares aparece relativamente amenizada em Schulze, o que possibilita ao protagonista ter tempo de sobra para ler e escrever; já a tensão e o medo causados pela possibilidade de uma mobilização efetiva, que em Fuchs se concretiza na repressão à Primavera de Praga em 1968, no caso de Schulze não se realiza e termina apenas em um constrangedor silêncio na caserna. Tal

⁸⁷ “Me parecia que eu não apenas me esvaziava daquilo que enfiara dentro de mim nos últimos dias, mas também que me livrava de tudo o que já engolira em termos de opressão, medo e torturas.” (SCHULZE, 2009, p. 307).

⁸⁸ Acompanhamos, nas linhas a seguir, as reflexões de Plowman (2012): “Experience, Military Fiction and the Shameful Self in Ingo Schulze’s *Neue Leben*”.

operação desses *tópoi* em Schulze resulta em um anticlímax na narrativa sobre o serviço militar.

O que se produz, ao invés de um relato sobre violência e humilhações, que estão presentes, porém matizados, é uma narrativa em que sobressai o narcisismo e o oportunismo do protagonista, que, enquanto deseja experimentar sua grande vivência sob a opressão do regime, termina por se mostrar alguém que consegue passar muito bem seu ano e meio de serviço militar obrigatório. Segundo Plowman, Türmer (e o autor Schulze, por extensão) não tem sucesso em fazer do serviço militar o ponto central de uma “auto expressão literária autêntica”⁸⁹ (PLOWMAN, 2012, p. 257). *Neue Leben* representa, antes, o abandono da tentativa de encontrar uma voz literária unificada e a construção de uma voz narrativa fragmentada. Essa construção se fundamenta na forma epistolar do romance.

3.2.4. O episódio da neve e a moldura epistolar

Por fim, destacamos um episódio importante no livro que é narrado nas cartas aos três destinatários e permite uma comparação entre as cartas dos diferentes destinatários e uma melhor análise das diferentes histórias que Türmer conta dependendo de quem lê. Além disso, esse episódio é central para estabelecer a estrutura circular da narração de Türmer e a conclusão de sua trajetória ao final do período de transição de 1989/90.

Na primeira carta de Enrico, ele narra à irmã, em carta de 06/01/1990, um passeio pelos campos cobertos de neve, no dia anterior. Neste relato, Michaela e Robert (seu filho) correm para o lago, deixando Enrico para trás. Ele está revirando algum brinquedo velho no lixo, quando é chamado, vira-se e toma uma bolada de neve no olho. Não consegue mais abrir o olho, de dor. Michaela diz que ele finge ter dor. Ele diz ter encontrado uma carta de Vera no bolso e que a dor não importa, desde que ele a tenha. Robert o guia pelo campo até encontrarem carona. No hospital, o médico, meio

⁸⁹ Plowman discute o romance a partir da contraposição de um texto de poética de Schulze, *Lesen und Schreiben*, com um texto homônimo da consagrada autora alemã Christa Wolf, cuja poética seria caracterizada justamente pela busca de uma “expressão literária autêntica do eu”.

irritado, atesta que ele não tinha nada além de uma pequena veia estourada, oferecendo assim, segundo o protagonista, um pequeno triunfo a Michaela.

Quando Türmer narra o episódio a Johann, em carta de 11/06/1990, o contexto é a explicação sobre a separação entre ele e Michaela. Jo ficara sabendo e Enrico justifica porque havia omitido a informação. O protagonista afirma que o amor da companheira por ele se consumiu nas semanas em que esteve preso à cama e que ele saiu desse período cheio de amor, com planos de reconstruir a vida com Michaela e Robert sem o teatro e a arte. No passeio pelos campos nevados, cai um cisco no olho de Enrico e ele percebe, então, nesse instante de dor, como sua nova vida poderia ser maravilhosa, desde que se livrasse da arte. Não há menção ao hospital. Enrico diz que ele e Michaela ainda voltaram a dormir juntos, mas que a relação já não podia ser salva. Barrista avançou para cima dela.

Na carta a Nicoletta, de 11/07/1990, Enrico conta sobre o apartamento novo em Altenburg e relata a visita a tia Trockel, nos primeiros dias do ano. Ela e Türmer bebem muito licor e dividem uma torta gigantesca, e Enrico diz ter se sentido liberto de tudo naquele momento. O protagonista decide sair para passear na neve. Michaela reclama muito de Türmer. Ela e Robert andam sobre o lago congelado e Enrico decide ir embora. Quando se vira uma última vez, toma uma bolada no olho esquerdo. Robert conduz Türmer. Michaela diz que a dor é fingimento. Enrico chora por que seu olho direito dói e também por se sentir plenamente feliz; ele percebe que sua vida antiga, em que ele era apenas uma engrenagem que existia para escrever, ficara para trás, juntamente com o tempo e a necessidade de trabalhar. Enrico corre, “leve, livre e feliz”, atrás de Robert. No hospital, ele diz ao dr. Weiss que não importava mais o olho. Quando abre os dois olhos novamente, a primeira coisa que ele deslumbra é o “rosto amável” do dr. Weiss.

Uma constante nas cartas é o antagonismo de Michaela. No relato a Jo, a bola de neve vira cisco no olho. Na carta a Vera, prevalece a bajulação. No relato a Nicoletta, o olho da bolada não coincide com o da dor. Outra constante é a constatação de felicidade no momento de dor. Na primeira carta, a felicidade pela presença da irmã. Na segunda, a percepção de uma vida maravilhosa, longe da arte. Na terceira, a sensação de felicidade plena, leveza e felicidade.

A repetição desse episódio permite a criação de um enquadramento fechado para a sequência epistolar, do ponto de vista dos correspondentes internos. Vera e Johann estavam para chegar a Altenburg e sua presença já era razão para a interrupção das cartas. Quanto às cartas a Nicoletta, ao narrar o passeio no lago congelado, Enrico completa seu objetivo que era relatar seu passado. Assim, a obra, no que se refere ao seu “enquadramento interno”, parece satisfazer a necessidade de uma carta final que deve, não apenas amarrar as linhas importantes do enredo, mas também encerrar a motivação que faz a escrita continuar (ALTMAN, 1982, p. 161). Ao mesmo tempo, há uma tensão dual que deixa espaço para a “abertura” da correspondência – a chegada de Jo e Vera a Altenburg, efetivamente, não é narrada, fica apenas implícita e Enrico convida Nicoletta a tomar, por sua vez, a palavra, dando continuidade à correspondência: “Nun wäre die Reihe eigentlich an Ihnen”⁹⁰ (SCHULZE, 2008, p. 657).

A despeito da estrutura cíclica estabelecida pela repetição do episódio da neve na primeira e na última carta, o protagonista não é o mesmo, ele encontra-se na outra ponta de um processo de transformação. Ele não é mais o homem recém-saído do teatro, em crise com a companheira por seu abandono da arte, mas um empresário “recém-formado” na escola de Barrista, liberto de suas antigas e tolas ambições e pronto a colher todas as promessas do seu novo mundo.

No que diz respeito aos dois blocos temporais e temáticos que as cartas apresentam, podemos fazer os seguintes apontamentos: Nas lembranças de Enrico sobre seu passado no leste, o caráter patético, dado pelo contraste entre sua pretensão ilusória e o rebaixamento operado pela experiência efetiva, acontece na própria rememoração de Enrico. Ele, estando em processo de abandono de sua antiga vida e ilusões, está consciente da sua ingenuidade e tematiza, nas cartas a Nicoletta, a sua superação desse “pecado original”.

Contudo, ele não é capaz de ter a mesma percepção sobre o novo mundo que se abre diante dele, tematizado especialmente nas cartas a Johann. O fascínio e o deslumbramento de Türmer impedem-no de ter uma visão mais crítica e sóbria sobre o seu presente. O protagonista demonstra, com relação ao futuro, o mesmo ímpeto obsessivo e ingênuo que ele dizia a Nicoletta ter abandonado. A única diferença é o objeto de sua obsessão. Enquanto na juventude, Enrico diz ter sido nada mais que uma

⁹⁰ “Agora, na verdade, seria a sua vez.” (SCHULZE, 2009, p. 627)

engrenagem fadada a escrever e produzir literatura, agora, já adulto, ele não percebe que o mundo do dinheiro e do trabalho, sua “nova literatura”, também o manterão na condição de engrenagem, lubrificada por promessas de pequenos prazeres.

4. As intervenções de Ingo Schulze: Um romance do editor

Neue Leben apresenta-se ao leitor como o resultado do trabalho de um editor, “Ingo Schulze”. À primeira vista, parece que “Ingo Schulze” é também o autor e, não somente isso, logo percebe-se que “Ingo Schulze” também é uma personagem da narrativa. O romance joga com camadas que se sobrepõem e se confundem em seus limites. Neste capítulo trataremos do Ingo Schulze editor, que, na nossa leitura, constitui a camada mais significativa para a compreensão da obra. O autor e o personagem aparecerão eventualmente, na medida do espaço que compartilham com o editor.

4.1. O paratexto e o editor

Elemento aparentemente secundário, não poucas vezes ignorado, mas, que, por vezes, pode vir à tona enquanto recurso para a estruturação e a significação da obra literária, é o chamado paratexto, o invólucro do texto em si: o título, a página de rosto, os prefácios, entre outros elementos. Segundo Genette (2009, p. 9), o paratexto “é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores”. Falar em invólucro, porém, no sentido de uma casca rígida que separa os mundos intra- e extratextuais, não seria tão preciso quanto a ideia de um limiar ou vestíbulo. O crítico francês, no que o acompanham outros autores, caracteriza o paratexto como “‘zona indecisa’ entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto)” (GENETTE, 2009, p. 10).

Os paratextos carregam diversas informações que podem ser “úteis” à leitura (no sentido de, por exemplo, indicar um “modo” de se ler a obra), portanto, têm uma função pragmática nada desprezível. É preciso reconhecer, contudo, que muitos elementos do paratexto, ou do “conjunto paratextual”, não estão presentes em todas as obras, nem são necessariamente lidos ou notados por todos os leitores das obras que os possuem (quase) todos. Assim, apesar da riqueza de mensagens que possibilitam, os paratextos, na prática, muitas vezes não passam de acessórios não essenciais do “texto principal” de uma obra. Muitos romances passam diretamente da página de rosto à narrativa, por

exemplo, sem que nenhum esclarecimento ou apresentação da obra se mostrem necessários. A delimitação entre os espaços intra- e extraliterários é, nestes casos, bastante clara e seus conjuntos paratextuais dispensam maior atenção e análise.

Há casos, contudo, em que o paratexto, ou parte dele, configura-se já como dispositivo relevante para a narrativa, como recurso que adentra o espaço literário e interfere na sua significação. Podem ser, por exemplo, obras que contém notas, prefácios, posfácios, cartas dedicatórias, etc., que têm por objetivo explicar à leitora e ao leitor as condições da narração, indicar as fontes nas quais se baseia a narrativa que segue, indicar do que trata (ou não trata) o texto, relatar acontecimentos posteriores à narrativa que se julga relevantes para a sua compreensão (uma função comum nos posfácios). Esses paratextos podem ter sido escritos pelo próprio autor do texto, pelo seu narrador ou por outra pessoa.

Uma parte específica do conjunto paratextual, aquela que circunda a obra, que estabelece suas camadas mais externas (capa, página de rosto, entre outros), é chamada por Genette de “peritexto” (2009, p. 21) e fica sob responsabilidade de uma figura que é praticamente onipresente em qualquer obra publicada, o editor:

Denomino peritexto editorial toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da edição, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes. (GENETTE, 2009, p. 21)

A presença do editor não se limita ao peritexto editorial, mas, ampliando a validade da afirmação de Genette da parte (peritexto) para o todo (conjunto paratextual), podemos verificar a sua quase inevitabilidade. Na maior parte das vezes, o editor é discreto, quase anônimo, aparecendo sua identificação apenas na página de rosto, junto à ficha catalográfica ou no colofão⁹¹. Não é incomum, porém, que ele tenha papel mais ativo e visível, sendo o responsável por notas, anexos e prefácios que facilitem a recepção da obra pelo público. Isso é especialmente pertinente naqueles casos que apontamos, nos quais o paratexto se apresenta já adentrando o espaço literário.

⁹¹ Registro final da impressão do livro, que contém informações como: nome do impressor, tiragem, papel utilizado, tipografia, local e data da impressão.

Tal é o caso de *Neue Leben*, romance que se apresenta sob a forma de uma coleção de cartas organizada, prefaciada e anotada por um editor. Dada a centralidade da figura do editor para a obra, tornam-se centrais também para sua interpretação os paratextos, que são o espaço por excelência para a sua ação. Neste romance, encontram-se diversos elementos paratextuais cuja importância é fundamental para sua compreensão: Além do título, um extenso subtítulo, presentes ambos na página de rosto; um prefácio escrito pelo editor Ingo Schulze; uma nota editorial, também assinada pelo editor; as notas de rodapé escritas pelo editor, presentes em extensa quantidade ao longo das cartas; um anexo contendo seis textos em prosa do protagonista, encontrados nos versos de algumas de suas cartas; uma página de agradecimentos, ao final da obra. A fim de compreender melhor a figura do editor e o seu lugar como instância narrativa em *Neue Leben*, vamos proceder a uma análise daqueles elementos paratextuais que consideramos relevantes para este objetivo.

Antes de entrarmos na análise propriamente dita, gostaríamos apenas de destacar a relevância do romance de E.T.A. Hoffmann, *Kater Murr*, no romance de Ingo Schulze. O diálogo entre as duas obras é bastante amplo e, já à época do lançamento de *Neue Leben*, era ressaltado por diversos resenhistas da obra. Algumas vezes, de forma elogiosa:

Aber was ist das alles, was ist der 800 Seiten starke Roman *Neue Leben* eigentlich? Nun ja: ein toller, ein literarisch tadelloser Coup. Ein in seinem szenischen Humorismus brillanter, trotz seiner Länge dramaturgisch tragfähiger Coup aus dem romantischen Geist Kater Murrs. (MÄRZ, 2005, p. 6)⁹²

Outras, de forma bastante irônica (ainda que também positiva):

Ein literarisches Spiel entspinnt Schulze. Einen grimmigen Höllenspaß. Gott wird gesucht und das künstlerische Ich, die Seele verkauft, die Schwester geliebt, es schauert, es gespenstert, die Gestalten des ollen Hoffmann flittern vorbei, der alte Faust schlägt wieder zu, merkwürdige Wesen tauchen auf, die Romantik (auch ein Trend derzeit, vgl. Gerd Loschütz' „Dunkle Gesellschaft“) feiert furchterregende Urständ. Alles sehr deutsch. (KREKELER, 2005, p. 1)⁹³

⁹² “Mas, isso é tudo o que o grande romance de 800 páginas *Neue Leben* é, na verdade? Bom: [ele é] um grande golpe literário, impecável. Um sólido e teatral golpe, brilhante em seu humorismo cênico, no espírito romântico de Kater Murr, apesar de sua extensão”.

⁹³ “Schulze desenrola um jogo literário. Uma diversão infernal digna dos Grimm. Busca-se Deus e o eu artístico, a alma vendida, a irmã amada, estremece, assombra, o vulto do velho Hoffmann paira ao lado, o velho Fausto ataca novamente, criaturas estranhas surgem, o romantismo (também uma tendência do momento, cf. o “*Dunkle Gesellschaft*” de Gerd Loschütz) dá a volta por cima.”

A presença de Hoffmann é dupla e se realiza tanto temática quanto formalmente. Do ponto de vista temático, destacamos o forte traço de *Künstlerroman* que *Neue Leben* carrega e que constitui, também, o tema principal do romance de Hoffmann. Kreisler, o compositor protagonista de *Kater Murr* e personagem fundamental no conjunto da obra de Hoffmann, porta uma série de problematizações concernentes ao debate sobre a arte, como se apresentava na virada entre os séculos XVIII e XIX. A personagem carrega os traços da clássica figura do gênio romântico incompreendido pela sociedade, no momento histórico de ocaso do poder aristocrático e de ascensão da burguesia, ambas as classes duramente criticadas na obra literária de Hoffmann. Em *Neue Leben*, por outro lado, o leitor encontra uma trajetória em sentido praticamente oposto do protagonista Enrico Türrner, sendo ele uma personagem que narra o engano de uma vida guiada por aspirações artísticas falsas e seu subsequente abandono, em favor do novo mundo do capital, depositando suas expectativas existenciais, então, no dinheiro e no trabalho.

No que diz respeito ao aspecto formal, vale ressaltar que a estruturação do editor Ingo Schulze é feita de modo análogo ao editor E.T.A. Hoffmann, de *Kater Murr*, o que é reconhecido pelo próprio autor Ingo Schulze:

Dass Ingo Schulze sich mit *Neue Leben* „in der Tradition des Künstlerromans“ sieht, gibt er selbst im Interview mit der *tageszeitung* zu Protokoll und bezeichnet Türrners Briefe als seine „Hoffmannschen Makulaturblätter“. (SCHULZE apud THOMAS, 2009, p. 63)⁹⁴

Para os objetivos da análise que se segue, a confrontação entre as duas obras é bastante esclarecedora, portanto, traçaremos, sempre que for pertinente, os paralelos entre elas, especialmente no que tange à caracterização dos seus editores, “E.T.A. Hoffman” e “Ingo Schulze”, o qual corresponde ao nosso objeto principal neste capítulo.

⁹⁴ “Que Ingo Schulze se veja na tradição do *Künstlerroman* com *Neue Leben*, ele mesmo o admite em entrevista ao *tageszeitung* e descreve as cartas de Türrner como suas ‘folhas de maculatura hoffmanianas’”.

4.2. Capa e página de rosto: título e nome importam?

A capa impressa é, por tradição, um local para indicações breves e legais da obra: título, nome do autor, editora e, em alguns casos, indicação do gênero. Dificilmente, algo mais que isso. Além da brevidade de informações (pelo menos dos elementos escritos, estamos desconsiderando elementos visuais e gráficos), a capa é também dos constituintes dos mais recentes nos livros, tendo tornado-se comum a partir de meados do século XIX. Até então, o mais comum era que o encadernamento fosse “mudo”, salvo título resumido e nome do autor, que muitas vezes apareciam não propriamente na primeira capa, mas na lombada (GENETTE, 2009, p. 27).

Neste primeiro ponto, excepcionalmente, não nos interessa apontar paralelos entre *Neue Leben* e *Kater Murr*, pois o romance de Hoffmann possui inúmeras edições, cada qual carregando suas especificidades (como parte de coleções ou como obra isolada, com ou sem indicação genérica, etc.). O único ponto a ressaltar é que a obra de Schulze, pelo menos em suas primeiras edições alemãs⁹⁵, possui, além do tradicional nome do autor e do título em sua versão breve, a indicação do gênero: “Roman” (romance). A modesta aparição desta marca genérica, que não se repete no restante do paratexto, cumpre a nada insignificante função de direcionar a leitura em um certo sentido e não em outros⁹⁶.

A página de rosto costuma apresentar novamente o título da obra, desta vez, em sua forma mais completa e extensa que na capa (quando é o caso de haver um título e subtítulo, por exemplo), além do nome do autor, da editora e, em casos menos abundantes, possíveis esclarecimentos sobre divisões e anexos da obra e a indicação do gênero, entre outros elementos (GENETTE, 2009, p. 34-35). Como fonte de informação, o título parece ser o elemento mais relevante aqui e, segundo Genette, poderíamos estabelecer uma distinção entre o título moderno (modo geral, mais conciso) e o que ele chama de título clássico: “[...] o título clássico, em geral mais desenvolvido do que o nosso, constituía amiúde uma verdadeira descrição do livro,

⁹⁵ A indicação genérica parece uma prática editorial comum na Alemanha, sendo encontrada em diversas obras literárias publicadas nesse país.

⁹⁶ Tomo como exemplo, a título de contraste, a tradução brasileira, de Marcelo Backes. Sem a indicação material do gênero romance, pode o leitor, numa primeira aproximação – tal foi meu caso –, ver-se tentado a ler a obra como algo próximo da autobiografia ou autoficção, com os quais, certamente, compartilha traços, mas sem fugir à categoria romanesca.

resumo de sua ação, definição de seu objeto, enumeração de seus anexos etc. [...]” (GENETTE, 2009, p. 35).

O título completo do romance de Ingo Schulze está bastante próximo dessa referência clássica, na forma completa como aparece na página de rosto. É um título extenso: *Neue Leben. Die Jugend Enrico Türmers in Briefen und Prosa. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Vorwort versehen von Ingo Schulze*⁹⁷. Este longo título (ou conjunto de título mais subtítulo) contém os seguintes elementos: o “título principal”, aquele que aparece na capa e que dá nome de fato à obra – *Neue Leben*; a exposição temática, o assunto da obra – a juventude do protagonista Enrico Türmer; a explicação da forma da obra – a apresentação biográfica do protagonista por meio de cartas e textos em prosa de sua autoria; a indicação do trabalho de um editor – organização do material, comentário e prefácio – nominalmente citado, “Ingo Schulze”.

O paralelo é claro entre o título completo do romance de Schulze e o do romance hoffmanniano: *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann*⁹⁸. Aqui, não temos uma divisão clara entre título e subtítulo, como na obra de Schulze, o título de capa é uma abreviação do título completo. Para além disso, temos os seguintes elementos em comum: Primeiro, a exposição temática – a obra traz as considerações do protagonista felino sobre sua vida e também a biografia do mestre de capela Johannes Kreisler; segundo, uma explicação formal, que indica também o modo peculiar de composição da obra – as reflexões do gato aparecem entremeadas por fragmentos da biografia do mestre Kreisler, presentes em folhas de rascunho ou mata-borrão (as chamadas “folhas de maculatura”); por fim, a indicação de um trabalho editorial e do nome do seu editor – “E.T.A. Hoffmann”.

Como vemos, a estrutura do título nas duas obras é praticamente idêntica: ambos trazem informações sobre o tema, a forma e o trabalho de edição necessário para a publicação das respectivas obras. Em ambas, o nome do editor também aparece, “E.T.A.

⁹⁷ Na tradução brasileira: “A juventude de Enrico Türmer em cartas e prosa organizada, comentada e prefaciada por Ingo Schulze e traduzida para o português e comentada em novas notas por Marcelo Backes”.

⁹⁸ Na tradução para o português de Maria Aparecida Barbosa (2013) – que usaremos nas notas das citações da obra, em alemão –, o extenso título é encontrado da seguinte forma: “Reflexões do gato Murr e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho – editado por E.T.A. Hoffmann”.

Hoffmann” e “Ingo Schulze”. Vale notar que, diferentemente das edições consultadas da obra de Hoffmann⁹⁹, o nome “Ingo Schulze” aparece duas vezes na página de rosto (nas edições alemãs citadas). Contudo, não são redundantes, pois representam funções distintas. Na primeira, acima do título, temos a indicação do Ingo Schulze autor, o escritor real que teve seu romance publicado, como é costumeiro. Na segunda, já dentro do extenso subtítulo da obra, temos a repetição do nome “Ingo Schulze”, referindo-se, agora, à pessoa que organizou e editou as cartas e os textos narrativos do protagonista Enrico Türmer, ou seja, ao Ingo Schulze editor. De modo sutil, essa duplicidade do nome, em dois espaços diferentes da página de rosto, já pode ser vista como uma transição entre o extra- e o intraliterário.

4.3. Prefácio: Qual é o espaço do editor?

O prefácio aprofunda o movimento que se esboça na página de rosto, isto é, a passagem entre o espaço extraliterário, ou extraficcional, que ordinariamente ocupa as margens paratextuais de um livro, e o espaço ficcional. É no prefácio que se manifesta nitidamente o Ingo Schulze editor, figura homônima, mas distinta do autor Ingo Schulze.

O editor Schulze assina o prefácio e se identifica como mero organizador do material que apresenta. No texto, ele esclarece a descoberta e as peculiaridades de sua matéria-prima e os diversos procedimentos que adotou na preparação e publicação da obra. Schulze inicia o prefácio explicando o interesse pelo empresário Heinrich Türmer como assunto para um romance e a descoberta de que o homem de negócios havia germanizado o seu nome original, Enrico. Neste ponto, começa uma imbricação interessante entre o protagonista e o editor, pois Schulze afirma ter conhecido Enrico Türmer nos tempos de escola, ou seja, o editor adentra o nível ficcional, ao mesmo tempo em que, num movimento oposto de reação, parece trazer para o nível do “real” (extraficcional) a história que apresenta. A mistura de registros se reforça ao Schulze citar um suposto livro de contos publicado por Türmer, referenciando a obra temporal e

⁹⁹ Nos referimos às edições em alemão; a tradução brasileira de Maria Aparecida Barbosa apresenta a duplicidade do nome “E.T.A. Hoffmann”.

especialmente: “Zu meiner Überraschung fand ich unter dem Stichwort Türmer einen aufwendig ausgestatteten Band Kurzprosa (Göttingen 1998)”¹⁰⁰ (SCHULZE, 2008, p. 8).

O editor Schulze, tendo em mãos todo material escrito deixado por Türmer, encontra ali um conjunto de cartas que Enrico escrevera na primeira metade de 1990. As cartas, afirma o editor, são o único material de Türmer com algum valor literário e causam nele certo espanto, pela diferença de qualidade em relação ao restante do material:

Vor mir lagen die Briefe an Nicoletta Hansen. Ihre Qualität ließ mich an Türmers Autorschaft zweifeln, doch vergeblich suchte ich in der Handschrift nach Indizien für meinen Verdacht.
[...] Als ich die Briefe an alle drei Adressaten chronologisch geordnet (vom 6. Januar bis 11. Juli 1990) und komplettiert las, entfaltete sich vor mir das Panorama jener Zeit, in der das Leben Türmers auf den Kippe gestanden hatte, und nicht nur seins.¹⁰¹ (SCHULZE, 2008, p. 9)

Após a ordenação cronológica do material, Schulze considera que o que tem diante de si ‘já é o romance que procurava’ e abandona o seu próprio projeto romanesco para se dedicar à edição e publicação do material que encontrou:

[...] mit einem Wort, ich las einen Roman.
Und ich beschloss, mein eigenes Romanvorhaben zurückzustellen und mich mit ganzer Kraft der Herausgabe dieser Briefe zu widmen.¹⁰² (SCHULZE, 2008, p. 9-10)

Aqui, encontramos uma prática muito comum em romances da virada do século XVIII para o XIX, que é a do “manuscrito perdido” (ou do “manuscrito encontrado”, a depender da perspectiva), ou seja, o autor afirma que a obra publicada nada mais é do que um texto ao qual, de alguma forma, ele teve acesso e que, por diferentes razões,

¹⁰⁰ “O que também me causou espanto foi encontrar sob a palavra-chave ‘Türmer’ um volume de contos prodigamente editado em Göttingen no ano de 1998.” (SCHULZE, 2009, p. 12)

¹⁰¹ “Diante de mim estavam as cartas a Nicoletta Hansen. A qualidade delas me fez duvidas da autoria de Türmer, mas procurei em vão indícios que dessem conta de minha suspeita, analisando a caligrafia. “[...] Quando terminei de organizar a correspondência aos três destinatários em ordem cronológica (de 6 de janeiro a 11 de julho de 1990) e de cabo a rabo, se desenrolou diante de mim o panorama daquele período em que a vida de Türmer estivera prestes a desabar, e não apenas a dele.” (SCHULZE, 2009, p. 13)

¹⁰² “[...] em poucas palavras, eu li um romance. E decidi deixar de lado meu próprio projeto romanesco e me dedicar com todas as minhas forças à edição dessas cartas.” (SCHULZE, 2009, p. 13)

considera digno de publicação. Essa estratégia funciona como uma forma de negação da autoria do texto principal, e, no caso do editor Schulze, é a desistência (bastante irônica) de um romance que ainda nem existia, em favor da publicação do conjunto epistolar que tinha em mãos.

Há muitos casos na literatura em que essa negação da autoria do texto se dá por meio da interposição da figura de um editor. Um deles é o *Kater Murr*, de Hoffmann, no qual o autor se camufla em um editor fictício que escreve o primeiro de três prefácios presentes na obra (o segundo e o terceiro são “prefácios do autor” – no caso, o protagonista felino do título). O texto, assinado pelo editor com o mesmo nome do autor, “E.T.A. Hoffmann”, explica a estranha situação em que nasceu a obra. O editor recebe de um amigo próximo o pedido para que recomendasse a publicação de um jovem autor, conhecido seu, e decide ajudar:

Der Herausgeber versprach, sein Bestes zu tun für den schriftstellerischen Kollegen. Etwas verwunderlich wollt' es ihm nun wohl bedünken, als sein Freund ihm gestand, daß das Manuskript von einem Kater, Murr geheißten, herrühre und dessen Lebensansichten enthalte; das Wort war jedoch gegeben, und da der Eingang der Historie ihm ziemlich gut stilisiert schien, so lief er sofort, mit dem Manuskript in der Tasche, zu dem Herrn Dümmler Unter den Linden und proponierte ihm den Verlag des Katerbuchs (HOFFMANN, 1965, p. 135)¹⁰³.

Inusitadamente, o editor descobre que o redator do texto é um gato, mas seu estranhamento com a autoria felina não é suficiente para fazê-lo desistir da intenção de levar o manuscrito adiante. Hoffmann parece jogar aqui com uma das funções do manuscrito perdido, que era conferir um caráter mais “autêntico” ao texto (STACKELBERG, 2009, p. 85-86), e mistura a este registro que simula autenticidade um registro acintosamente absurdo e fantástico, atribuindo a um gato a autoria da obra que seu prefácio apresenta.

A estratégia do manuscrito perdido é, portanto, o primeiro traço comum entre os editores Hoffmann e Schulze; ambos assumem-se como editores, não autores, da obra que segue ao prefácio. Mas, ainda no escopo do tópico do manuscrito

¹⁰³ “O editor prometeu fazer o melhor possível pelo colega escritor. Mas a sugestão lhe pareceu meio estranha quando o amigo admitiu tratar-se de um manuscrito procedente de um gato, chamado Murr, contendo reflexões sobre a vida. Enfim, a palavra já fora empenhada e, como o começo da história pareceu bastante estilizado, encaminhou-se imediatamente com o manuscrito ao senhor Dümmler, na alameda Unter den Linden, e propôs a edição do livro do gato.” (HOFFMANN, 2013, p. 21)

perdido/encontrado, deparamo-nos com um segundo traço comum às obras, o qual será de grande importância para a estruturação do romance e a elaboração de uma imagem do editor Ingo Schulze em *Neue Leben*. Ambas adicionam ao tópico do manuscrito uma peculiaridade, que é a asserção, da parte dos editores, que os manuscritos que serviram de base para as obras eram folhas de rascunho, utilizadas inicialmente para a escrita de outro texto, e continham, portanto, além do registro principal, um segundo texto ou conjunto de textos, os quais terminam por ser publicados também.

Em *Kater Murr*, o editor, pouco atento, não se dá conta, inicialmente, de que o manuscrito que tinha em mãos continha, junto às reflexões autobiográficas do gato, trechos de outra biografia, a do compositor Johannes Kreisler. Para escrever sua obra, o gato autor arrancara páginas de um livro impresso que serviram de suporte ao seu texto e também de folhas de mata-borrão. O editor, que não leu o texto por completo antes de enviá-lo ao impressor, só percebeu o erro depois de já iniciada a impressão:

Als der Kater Murr seine Lebensansichten schrieb, zerriß er ohne Umstände ein gedrucktes Buch, das er bei seinem Herrn vorfand, und verbrauchte die Blätter harmlos teils zur Unterlage, teils zum Löschen. Diese Blätter blieben im Manuskript und – wurden, als zu demselben gehörig, aus Versehen mit abgedruckt!

De- und wehmütig muß nun der Herausgeber gestehen, daß das verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe durcheinander lediglich durch seinen Leichtsinn veranlaßt, da er das Manuskript des Katers hätte genau durchgehen sollen, ehe er es zum Druck beförderte [...]. (HOFFMANN, 1963, p. 135)¹⁰⁴

Por conseguinte, o prefácio de *Kater Murr* apresenta-se ao leitor como a história de um erro editorial. Curiosamente, o editor decide não separar os dois textos, mas, apenas alertar o leitor para se atentar às marcações que indicam os trechos escritos pelo gato e os trechos da biografia de Kreisler, de modo que não se perca na confusão dos textos.

A ação do editor se estende através de umas poucas notas ao longo do texto e em um posfácio ao final do segundo volume da obra, no qual ele informa o leitor da morte

¹⁰⁴ “[...] o gato Murr, ao fazer suas anotações, rasgara sem cerimônia um livro impresso encontrado na casa de seu dono, e arbitrariamente empregara as folhas, ora como base para seu texto, ora como mata-borrão. As folhas foram mantidas no manuscrito e com ele impressas por distração, como se fizessem parte do mesmo.

“Humilhado e triste, o editor precisa agora confessar que a bizarra mistura de conteúdos de naturezas diferentes deveu-se única e exclusivamente à negligência de sua parte; deveria ter conferido o manuscrito com atenção antes de deixá-lo imprimir [...]”(HOFFMANN, 2013, p. 22)

do gato Murr e deixa a promessa de lançar um terceiro volume¹⁰⁵ com o restante da biografia de Kreisler, que fora encontrada, intercalada com outras reflexões, também inéditas, do gato autor. O editor Hoffmann fecha, assim, a estrutura que abriu no seu prefácio, reivindicando para si o direito de dar a palavra inicial e a final da obra.¹⁰⁶

Constitui-se, dessa forma, uma obra dupla, composta de duas partes pretensamente sem relação entre si. Uwe Wirth chama essa confusão de “enquadramento duplo”, cuja função é destacar, através de um encenamento performativo, as condições em que se dá o enquadramento do discurso artístico: “Die Rahmenkonfusion ist mithin eine ‚Technik der Doppelrahmung‘, mit deren Hilfe die Rahmenbedingungen künstlerischer Diskurse performativ in Szene gesetzt werden”¹⁰⁷ (WIRTH, 2014, p. 372-373).

Voltando ao início da obra, na sequência do primeiro prefácio, aquele do editor Hoffmann, encontramos, ainda, um prólogo e um prefácio do gato autor. Vale destacar que, segundo um *post-scriptum* do editor, este prefácio do autor supostamente não deveria ter sido impresso, com razão, pois nele o gato Murr esquece completamente a modéstia, asseverando de modo um tanto constrangedor sua própria genialidade e o valor inestimável e exemplar de sua obra:

Mit der Sicherheit und Ruhe, die dem wahren Genie angeboren, übergebe ich der Welt meine Biographie, damit sie lerne, wie man sich zum großen Kater bildet, meine Vortrefflichkeit im ganzen Umfange erkenne, mich liebe, schätze, ehre, bewundere und ein wenig anbete.
Sollte jemand verwegen genug sein, gegen den gediegenen Wert des außerordentlichen Buchs einige Zweifel erheben zu wollen, so mag er bedenken, daß er es mit einem Kater zu tun hat, der Geist, Verstand besitzt und scharfe Krallen. (HOFFMANN, 1963, p. 139)¹⁰⁸

¹⁰⁵ Volume nunca publicado e que deixou o romance inacabado, dado que Hoffmann, o autor, faleceu antes de completá-la.

¹⁰⁶ Ao abordarmos, neste ponto, posfácio, prólogo ou outros paratextos que não são o prefácio inicial, “clássico”, não estamos colocando as coisas fora do lugar, levando em conta o que Genette toma como prefácio: “Chamarei aqui de prefácio toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafa, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede.” (GENETTE, 2009, p. 145)

¹⁰⁷ “A confusão de molduras é assim uma ‘técnica de duplo emolduramento’, com a ajuda da qual as condições de emolduramento dos discursos artísticos são encenadas performativamente.”

¹⁰⁸ “Com a calma e a segurança peculiares ao autêntico gênio, passo ao mundo minha biografia para ensinar como é possível fazer de si um grande gato, registrar minha perfeição em todos os sentidos, e que outros me amem, me estimem, me reverenciem, me admirem, me idolatrem um pouco. “Se alguém for ousado a ponto de depreciar o inestimável valor deste livro, não esqueça que está lidando com um felino de espírito, bom-senso e garras afiadas.” (HOFFMANN, 2013, p. 25)

O prefácio suprimido só foi impresso por um novo erro ou, mais exatamente, por voluntariedade do impressor (fictício), o que, pode-se dizer, constitui o aspecto central na construção da moldura da obra, dado que por meio desses erros é que se estabelece a multiplicidade e a complexidade de instâncias narrativas em *Kater Murr*. Além do editor, fica muito claro também o papel decisivo do impressor (ou tipógrafo) na constituição da obra¹⁰⁹, posto que a decisão de imprimir o material tal como estava e a despeito da indicação para não publicar o prefácio do autor foi dele, de modo que pode ser considerado mais uma instância que pode interferir na narrativa. O papel do impressor é tão central, que Wirth fala de uma “função impressor” („Funktion Drucker”): „Die Lebens-Ansichten des Katers Murr thematisieren *ex negativo* die performative Kraft der Funktion Drucker durch eine Inszenierung editorialem Fehlschläge“¹¹⁰ (WIRTH, 2014, p. 375).

Em *Neue Leben*, a estratégia do manuscrito encontrado/perdido também se efetiva recorrendo ao papel de rascunho, o que leva à presença de material secundário junto ao texto principal. O editor Schulze nota que muitas das cartas de Türmer foram escritas no verso de antigos textos seus, em prosa:

Zwanzig der Briefe an Nicoletta Hansen wurden auf den Rückseiten alter Manuskripte geschrieben. Diese Manuskripte sind – und Türmer selbst hatte das als Erster erkannt – bestenfalls zweitrangig, dazu lückenhaft und unvollendet. Sie werden hier im Anhang abgedruckt, um das Verständnis dessen, was in den Briefen ausgespart bleibt oder nur angedeutet wird, gelegentlich zu verbessern. (SCHULZE, 2008, p. 11)¹¹¹

Poderia dizer-se que o editor Schulze é mais atento e cuidadoso que o editor Hoffmann: os textos no verso das folhas que serviram de base às cartas não foram impressos de forma (pretensamente) bagunçada e intercalada; antes, foram reunidos e organizados em um anexo ao final do livro, o qual teria uma função complementar, qual

¹⁰⁹ O próprio editor tematiza a questão no prefácio: „Wahr ist es endlich, daß Autoren ihre kühnsten Gedanken, die außerordentlichsten Wendungen oft ihren gütigen Setzern verdanken, die dem Aufschwunge der Ideen nachhelfen durch sogenannte Druckfehler“ (HOFFMANN, 1963, p. 136).

¹¹⁰ “As reflexões do gato Murr tematizam *ex negativo* a força performativa da função-impressor, por meio de uma encenação de erros editoriais.”

¹¹¹ “Vinte das cartas a Nicoletta Hansen foram escritas no verso de velhos manuscritos. Esses manuscritos são, na melhor das hipóteses – e o próprio Türmer foi o primeiro a percebê-lo –, secundários e, além disso, cheios de lacunas e fragmentados. No presente volume eles serão impressos no Anexo, para que, quando convier, ajude na compreensão daquilo que não é dito ou apenas insinuado nas cartas.” (SCHULZE, 2009, p. 15)

seja, contribuir para uma melhor compreensão das cartas. Importa mencionar que, depois do anexo, encontramos novamente o editor Schulze, encerrando a obra com uma seção de agradecimentos. Aparentemente banal, este elemento do paratexto também é utilizado, aqui, como recurso da narrativa, configurando mais um espaço de mistura entre registros ficcionais e extraficcionais. Ingo Schulze agradece à editora da obra, cita o prêmio literário Joseph-Breitbach-Preis, que havia recebido em 2001, cita nominalmente sua mãe e a então companheira¹¹², além de outras pessoas, algumas das quais, são personagens da narrativa de Türmer, como Robert Fürst e Vera Türmer. Schulze editor e Schulze autor se entrelaçam no fechamento da obra, tal qual havia sido nas primeiras páginas. Assim, a mesma noção de estrutura fechada, completa, que vimos no editor de *Kater Murr*, E.T.A. Hoffmann, o qual faz questão de dar a primeira e a última palavra, garantindo que sua presença não seja esquecida, repete-se também com o editor Schulze.

No intuito de melhor significar a caracterização da figura do editor, avaliamos serem de grande utilidade as observações de Uwe Wirth sobre o que ele chama de “ficção do editor” (*Herausgeberfiktion*), em estudos sobre as relações entre autoria (*Autorschaft*) e “editoria” (*Herausgeberschaft*). Wirth investiga se é possível falar de uma função-editor, assim como é possível falar em função-autor, isto é, um “princípio de unidade da escrita”, como propõe Foucault¹¹³. Para ele, a ficção do editor representa tanto um princípio ficcional de certa unidade da escrita quanto uma negação ficcional da autoria (WIRTH, 2014, p. 364). A partir disso, ele tenta estabelecer as noções de “autoria própria” (*Selbstauteurschaft*) e “autoria alheia” (*Fremdauteurschaft*). Dado que a noção de autoria implica a escrita de algo próprio, causa certo estranhamento a ideia de uma autoria alheia. Contudo, segundo Wirth (2014, p. 363), seria possível compreender essa noção ao levar-se em conta que muitas vezes a autoria aparece transfigurada como “editoria”, ou, nos termos de Genette (2009, p. 159), na forma de uma “alografia”: texto de responsabilidade presumida de uma terceira pessoa, diferente do autor. Este caso é comumente encontrado em romances entre o fim do século XVIII e o início do XIX, especialmente, entre os romances epistolares, nos quais a figura do editor tem notável

¹¹² Informações essas verificáveis em glossários sobre autores da literatura contemporânea alemã, tais como:

<<https://www.literaturport.de/lexikon/ingo-schulze/>>. Acesso em 12/01/2023;

<https://literaturkritik.de/public/online_abo/lexikon-literaturwissenschaft-autoren-schulze-ingo,11,14,1543>. Acesso em 12/01/2023.

¹¹³ FOUCAULT, Michel. Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 278.

centralidade. Ou seja, a “autoria própria” (*Selbstautorschaft*), nesses casos, se manifesta por meio de uma “autoria alheia” (*Fremdautorschaft*), por meio de uma “editoria própria” (*Selbstherausgeberschaft*).

O lugar onde esse editor se manifesta é o prefácio, que constitui-se como o espaço no qual ele performatiza uma autointerpretação do romance, uma explanação do conceito de autoria predominante ali:

Insofern insbesondere die Romanvorrede des 18. und frühen 19. Jahrhunderts der „Ort“ und das „Medium“ einer „poetologischen Selbstdeutung des Romans“ ist, erlaubt eine Analyse der „Inszenierung der Textrahmen“ Rückschlüsse auf die jeweils herrschenden „Konzepte der Autorschaft“. (WIRTH, 2014, p. 365)¹¹⁴

Valendo-se da noção de prefácio como “zona intermediária” de Genette, Wirth compreende-o, ademais, como o espaço em que o seu redator e o leitor negociam as condições de entendimento do texto principal:

Wird das, was folgt, als “frei erfunden“ deklariert oder als „wahre Geschichte“? Wird die Echtheit, sprich die Authentizität des Nachfolgenden versprochen? Wie eindeutig und glaubwürdig werden diese Deklarative und Kommissive ins Feld geführt? Kommt es im Rahmen des Vorworts zu einer Vermischung von Realem und Fiktionalem – und welche Signifikanz hat diese Vermischung für das Verstehen des nachfolgenden Textes? (WIRTH, 2014, p. 366)¹¹⁵

O posicionamento fronteiro do prefácio levanta, assim, uma questão importante no que se refere a textos fictícios: ele deve ser tomado já como parte da obra literária, no campo ficcional, ou externo a ela? Para Wirth, essa questão é fundamental, posto que a recepção do texto depende dessa definição:

Insofern interpretieren wir die *direktiva*, *deklarativa* und *kommissiva*, die am Rande fiktionaler Diskurse geäußert werden, in einem anderen

¹¹⁴ “Na medida em que o prefácio do romance do século XVIII e início do século XIX é, particularmente, o “lugar” e o “meio” de uma “autointerpretação poetológica do romance”, uma análise da “encenação do emolduramento textual” permite extrair conclusões sobre os respectivos “conceitos de autoria” predominantes.”

¹¹⁵ “O que segue é declarado como “fictício” ou como uma “história verdadeira”? A originalidade, ou seja, a autenticidade do que se segue é prometida? Com que clareza e credibilidade esses [atos] declarativos e comissivos são colocados em campo? Consiste na moldura do prefácio uma mistura do real e do fictício - e que significado essa mistura tem para a compreensão do texto que se segue?”

Deutungsrahmen, wenn wir davon ausgehen, dass sie Teil des fiktionalen Diskurses sind. (WIRTH, 2014, p. 368; destaque do autor)¹¹⁶

Assumir o prefácio como parte do discurso ficcional leva em uma direção interpretativa distinta daquela que um leitor tomaria ao compreendê-lo como não ficcional. Poderíamos, neste ponto, levantar a questão de para qual direção o editor Ingo Schulze parece querer levar seus leitores. Esta, na verdade, é uma questão por demais complexa para ser respondida aqui, dado que entraríamos no campo da recepção da obra literária, escapando ao nosso escopo. Nosso propósito é apenas levantar algumas características principais do editor de *Neue Leben*, quais recursos estão presentes na constituição (autoprojeção) de sua imagem e seus possíveis efeitos.

Dando sequência à elaboração dessa imagem, consideraremos a tipologia proposta por Genette para os destinadores de prefácios. Ele reconhece que a definição do destinador de um prefácio é tarefa delicada, pela grande diversidade de prefaciadores que há e pela complexidade, ambiguidade e até indefinição de muitas situações criadas por eles (GENETTE, 2009, p. 159), mas, ainda assim, ciente da sua precariedade, ele elabora uma tipologia em forma de quadro, estabelecido a partir de dois eixos: o papel do autor do prefácio em relação ao texto e o regime de verdade em que se situa esse autor.

Quanto ao primeiro eixo, o autor do prefácio pode ser também o autor do texto, é o chamado “prefácio autoral”. Isto abrange as situações em que o autor denominado do prefácio assume também a autoria do texto principal. A segunda possibilidade é o “prefácio actoral”, em que o autor do prefácio é uma personagem da ação narrada no texto principal. Ainda nesse eixo, há uma terceira opção, que é o “prefácio alógrafo”, quando o autor declarado do prefácio¹¹⁷ é distinto do autor do texto, ou seja, constitui uma terceira pessoa.

Com relação ao segundo eixo, o do regime de verdade do autor, Genette estabelece também três entradas. A primeira, ele chama de “prefácio autêntico” e consiste nas situações em que o autor do prefácio é uma pessoa real, confirmada por

¹¹⁶ Neste sentido, nós interpretamos os [atos] *direktiva*, *deklarativa* e *komissiva* que são pronunciados à margem dos discursos ficcionais em outra estrutura interpretativa, se assumimos que eles são parte do discurso ficcional.

¹¹⁷ O que está em pauta nessa tipologia é sempre o autor presumido do prefácio, que se pode identificar por menção explícita ou por meios indiretos, nunca seu redator efetivo (GENETTE, 2009, p. 159).

outras pessoas e/ou por outros paratextos. Há, ainda, o “prefácio apócrifo”, que é aquele atribuído de modo errôneo, falso, a uma determinada pessoa real. A terceira situação é o “prefácio fictício”, no qual o autor do prefácio é uma pessoa fictícia.

A partir do cruzamento das entradas situadas nos dois eixos, Genette estabelece sua coleção de tipos prefaciais. Mesmo o tipo aparentemente mais “simples” de prefaciador, isto é, aquele em que uma pessoa “real” é autora da obra e também autora do prefácio, ao qual Genette chama de “prefaciador autoral autêntico”, pode abrir espaço a ambiguidades que levantam questões sobre o status do autor e sobre o alcance da ficcionalidade da obra. Em alguns casos, a situação é bastante complexa, como quando o redator do prefácio e da obra não se assume como tal, isto é, como o autor do texto principal que o prefácio acompanha. Genette chama esses casos de “prefaciadores autorais autênticos denegativos”, isto é, ainda estamos no campo de uma pessoa real que é autora do prefácio e da obra, mas ela nega a autoria da obra. Entre os representantes desse tipo de prefaciador, segundo ele, estão as figuras dos editores de romances epistolares, que se definem enquanto organizadores e comentadores do material que apresentam. Tais figuras simulam, de modo ficcional, a não-autoria do texto, criando uma situação que “pende para a ficção” (GENETTE, 2009, p. 166). Por se constituírem como prefácios nos quais os prefaciadores simulam, ou encenam, ser prefaciadores alógrafos, ou seja, pretensamente estão apenas prefaciando a obra de outra pessoa, eles também são chamados de prefácios “criptoautorais” ou “pseudoalógrafos” (GENETTE, 2009, p. 165). Daí, Genette afirmar que a situação dos prefácios autênticos autorais denegativos também “pende para a alografia”:

[...] essa disposição quer indicar o quanto o prefácio denegativo, embora autêntico, pende para a ficção (por sua denegação ficcional do texto), e também para a alografia, que ele simula ao afirmar, sempre de maneira ficcional, não ser da pena do autor do texto. Mas essa ficcionalidade tem graus de intensidade: mais fraca, no caso de anonimato inicial (como em *Lettres persanes*), e revelando-se plenamente apenas no momento em que o texto e seu prefácio são enfim atribuídos de maneira oficial (embora póstuma muitas vezes) a seu autor real; mais forte, e inteiramente notável, quando o nome do autor, como em *Marianne*, *Volupté* ou *La Nausée*, desmentem calmamente, na página de rosto, a atribuição fictícia do texto a seu narrador. Por isso, quando voltar ao assunto sob a ótica funcional, classificarei os prefácios denegativos junto com os prefácios fictícios e apócrifos. (GENETTE, 2009, p. 166-167)

Neste trecho, podemos ver como o próprio Genette tem dificuldade de lidar com as limitações impostas por uma tipologia como a sua. A categoria que ele denomina

“prefácio denegativo” situa-se na coluna dos autênticos autorais, mas ela facilmente se desloca para a categoria dos fictícios e apócrifos, além, é claro, da sua já mencionada tendência à alografia. No que diz respeito aos prefácios dos editores E.T.A. Hoffmann, em *Kater Murr*, e Ingo Schulze, em *Neue Leben*, encontramos essa característica de negação da autoria do texto que prefaciam, mas cremos ser difícil classificá-los como *autorais autênticos*, visto que, apesar da coincidência de nomes entre autor e editor, não poderíamos confundí-los. Diria que ambos editores tangenciam uma camada de autenticidade, mas o fazem sempre de forma ficcional, de modo que o “Ingo Schulze” editor deve ser distinguido do “Ingo Schulze” enquanto autor real da obra. Complementarmente, podemos dizer que esses editores tangenciam, de igual modo, a alografia, e que esta se apresenta dependente do aspecto ficcional, já que se realiza enquanto simulação de alografia do editor, não do autor real.

No que diz respeito ao editor Schulze, poderíamos deslocá-lo mais ainda na tipologia de Genette, a saber como prefaciador actoral fictício, considerando que ele é retratado, ainda que muito brevemente, dentro da narrativa de Türmer, configurando-se, assim, como personagem da narrativa: „Auch dem Verfasser dieser Zeilen blieb es nicht erspart, sich entstellt im Türmer’schen Zerrspiegel wiederzufinden.”¹¹⁸ (SCHULZE, 2008, p. 10)

Pouco importa-nos, porém, uma classificação estanque ou uma nomenclatura rígida, mas, antes, os recursos disponíveis para os redatores desse tipo de prefácio e os efeitos advindos dessa configuração. Neste sentido, podemos retornar ao crítico francês, que declara a respeito desse tipo de prefácio:

o estatuto do paratexto se apresenta [...] como uma ficção oficial que o leitor não é mais [...] convidado a levar a sério do que, por exemplo, um certo pretexto “diplomático” destinado por consenso a cobrir uma verdade que todo mundo percebe ou adivinha, mas que ninguém tem interesse em revelar (GENETTE, 2009, p. 162-163).

O prefácio, como espaço privilegiado do paratexto, portanto, apresenta, em alguns casos, uma indefinição e uma ambiguidade tão marcantes que não se pode afirmar que tenha a pretensão de ser levado a sério pelos leitores. Wirth afirma que a tarefa de leitoras e leitores, em tais contextos, é equacionar as indeterminações lógicas

¹¹⁸ “Também o autor das presentes linhas não foi poupado de ver sua imagem distorcida no espelhinho mágico de Türmer.” (SCHULZE, 2009, p. 14)

do que ele chama de “zona intermediária performativa”, compreendida como o espaço onde os atos de emolduramento (“Rahmungsakten”) se realizam, em uma performance que já se apresenta como literária. (WIRTH, 2014, p. 368-369).

Retomando a indagação sobre o espaço que ocupa o prefácio, se extra- ou intraficcional, podemos entendê-lo, antes, como um espaço de travessia entre esses dois polos, o palco onde esse movimento é encenado como performance. Três características importantes definem o prefácio, segundo Wirth (2014, p. 367): primeiro, ele constitui de modo material, tipográfico, uma moldura cênica da escrita; segundo, ele tem uma função diretiva, ou seja, tem um objetivo pragmático, de levar o leitor a fazer (ou não fazer) algo; terceiro, ele segue certas fórmulas retóricas de abertura, configurando, assim, um ritual performativo.

Da forma como se apresenta o prefácio do editor em *Kater Murr*, podemos verificar como, nele, o editor realiza, enquanto performance, a emolduração do texto, ao explicar as situações inusitadas da constituição da obra, e como isso implica no que Wirth chama de ato de discurso diretivo indireto („indirekte direkte Sprechakte”): o redator do prefácio dá instruções ao leitor para interpretar o romance como um arranjo desajeitado de duas histórias de vida. Mas, esse ato do discurso termina por ser, também, dirigido ao próprio editor, que, de maneira reflexiva, reconstrói, enquanto “ato performativo”, a trajetória do seu próprio fracasso na posição de primeiro leitor da obra:

[...] sie sind aber auch Anweisungen an den Herausgeber selbst, den [...] ‚Performance-Akt der Textwerdung‘ im Rahmen einer kritischen Reflexion seines eigenen Scheiterns zu rekonstruieren. Der Grund für das Durcheinander von handgeschriebener Autobiographie und gedruckter Biographie ist der Leichtsinn des Herausgebers, der zunächst gar nicht bemerkt, dass es sich bei den Papierstößen, die er zum Druck befördert, um ein ‚verworrenes Gemisch fremdartiger Stoffe durcheinander‘ handelt. Dieses Nicht-Bemerken ist ein Indiz dafür, dass der Herausgeber seine Funktion als erster Leser nicht erfüllt hat: Er erweist sich beim editorialem Akt des Lesens als performativer under-achiever.¹¹⁹ (WIRTH, 2014, p. 371)

¹¹⁹ “[...] mas elas são também instruções ao próprio editor, para reconstruir o [...] ‘ato de performance de composição do texto’ no âmbito de uma reflexão crítica sobre seu próprio fracasso. A razão para a confusão entre a autobiografia escrita à mão e a biografia impressa é a negligência do editor, que a princípio nem nota que as pilhas de papel que ele encaminha para impressão consistem em uma ‘mistura caótica de materiais estranhos emaranhados’. Esse não-notar é uma indicação de que o editor não cumpriu sua função como primeiro leitor: Ele se revela, no ato editorial de leitura, como fracassado performativo.”

Adicionando ao caráter falho desse editor a centralidade da figura do impressor, como instância “superior” e que age independentemente, segundo sua própria vontade e contra a do editor (visto no exemplo do “prefácio suprimido”), Wirth (2014, p. 375) entende que a imagem do editor Hoffmann transparece no prefácio em um movimento encenado, performático, no qual passa de uma figura não-confiável para uma impotente (“ohnmächtigen”). De modo análogo, para ele, ali realiza-se um processo de ficcionalização do próprio E.T.A. Hoffmann, que, de autor, converte-se em um editor, ele mesmo fictício:

Das ‚Vorwort des Herausgebers‘ wäre dann als Zone des Übergangs anzusehen, in welcher der Name des realen Autors in den Namen eines fiktiven Herausgebers ‚transfiguriert‘ wird: ‚the author fictionalizes and transfigures himself‘.¹²⁰ (WIRTH, 2014, p. 376)

Creemos que algumas das considerações elaboradas por Wirth podem ser de proveito para caracterizar o editor Ingo Schulze, em *Neue Leben*, tal qual ele se projeta a partir dos paratextos prefaciais. A noção do prefácio como espaço de encenação performativa do editor também será central aqui. A longa explicação das condições estruturantes do texto, junto à mistura de registros ficcionais e extraficcionais, além dos comentários avaliativos do editor sobre o autor das cartas e da história que ele narra, conferem um destaque à figura do editor, chamando a atenção do leitor para a própria ação de emolduramento da narrativa, em detrimento do próprio conteúdo narrado. O leitor é instado a, como diz Wirth, resolver as indeterminações lógicas, isto é, as contradições assentadas no prefácio por esse editor nada discreto e que faz questão de imiscuir-se no nível da narrativa apresentada nas cartas, apesar de manter isso lado a lado com registros “objetivos” no prefácio: a referência detalhada, “realista”, a uma obra publicada do protagonista; a assinatura do prefaciador com o mesmo nome do autor; e a datação e localização precisa do prefácio, que coincide com os dados do lançamento “real” da obra – “Berlin, im Juli 2005” (SCHULZE, 2008, p. 11), entre outros.

Tais características remetem ao que Ute Berns chama de “performatividade”, na sua acepção de uma apresentação não-corpórea (teatral), mas escrita e narrada (o que ela inscreve em uma subcategoria, “performativity II”). Essa apresentação narrada refere-se

¹²⁰ “O prefácio do editor seria considerado como zona de transição, na qual o nome do autor real seria ‘transfigurado’ no nome de um editor fictício: ‘o autor ficcionaliza e transfigura a si mesmo’.”

a uma ilusão ou simulação de uma performance, ou seja, o leitor (audiência) é instado a imaginar, a recriar a performance (BERNS, 2014, pp. 371-372). Dentro dessa categoria de “performativity II”, ela estabelece dois níveis: o primeiro, o da narrativa apresentada; o segundo, o do próprio ato de narração. Neste nível, diz Berns, o ato de narração é tematizado de modo autorreflexivo.

O que Wirth afirma sobre o editor Hoffmann, que se dirige ao mesmo tempo ao leitor, direcionando-lhe a leitura, e a si mesmo, projetando-se como leitor falho, poderíamos afirmar, de igual modo, sobre o editor Schulze – ele dirige-se ao leitor e busca direcionar sua interpretação da narrativa que apresenta:

Dem aufmerksamen Leser wird nicht entgehen, dass der Briefschreiber Türmer ein und denselben Vorgang je nach Adressat in höchst unterschiedlichen Versionen schildert. Dies zu bewerten ist nicht Sache des Herausgebers.¹²¹ (SCHULZE, 2008, p. 11)

O editor Ingo Schulze projeta também uma autoimagem de leitor no prefácio, mas diferentemente de Hoffmann, ele se mostra como um leitor um tanto mais resoluto, que se confere a condição de comentador e avaliador das cartas. Ele insere notas de rodapé e um anexo julgando, assim, facilitar a vida de seus leitores – „Die Fußnoten sollen die Lektüre erleichtern. Was dem einen oder der anderen überflüssig erscheinen mag, werden gerade jüngere Leser dankbar zur Kenntnis nehmen“.¹²² (SCHULZE, 2008, p. 11) – e mais de uma vez, já no prefácio, coloca-se em uma relação de “hostilidade” com Türmer – „Mein wachsender Widerwille gegen die Figur Türmer drohte das Vorhaben bereits zu gefährden, da wurde ich endlich fündig“.¹²³ (SCHULZE, 2008, p. 9)

Uma última consideração que podemos fazer a partir do que vimos no prefácio é que ele, enquanto espaço de emolduramento que contém a narrativa (ainda que sua delimitação não seja precisa), posiciona a figura do editor como uma camada mais externa que a do autor da narrativa. No caso de *Kater Murr*, o editor Hoffmann está entre a autobiografia do gato e o impressor – ou a função-impressor –; no de *Neue*

¹²¹ “Ao leitor atento não escapará que o epistológrafo Türmer descreve o mesmo e único processo, sempre conforme o destinatário, nas mais diferentes versões. Avaliar essa questão não é tarefa do organizador.” (SCHULZE, 2009, p. 15)

¹²² “As notas de rodapé são destinadas a facilitar a leitura. O que a alguns poderá parecer supérfluo, leitores mais jovens lerão agradecidos.” (SCHULZE, 2009, p. 15)

¹²³ “Minha aversão crescente à figura de Türmer já ameaçava colocar em risco o projeto, quando enfim encontrei o que procurava.” (SCHULZE, 2009, p. 13)

Leben, o editor Schulze constitui-se como a camada mais externa, acima das cartas e contos de Türmer, que se encontram “dentro” da moldura criada por ele. Utilizando os termos de Genette em sua análise sobre a voz narrativa, o editor constitui uma instância extradiegética, mesmo que o faça negando ocupar esse espaço, como é o caso nos romances epistolares (GENETTE, 1995, p. 229), e mesmo que possua caráter fictício (GENETTE, 1995, p. 228). Em outras palavras, o editor Ingo Schulze é uma instância narrativa e ocupa o nível narrativo mais externo, ou mais alto. No que seguimos, também, Berns (2014, p. 362): “An epistolary novel with a framing editor’s discourse turns the editor into the global narrator, since all the embedded letters are basically quoted by him, the text as a whole constituting a two-level narrative”¹²⁴. Em *Neue Leben*, isso ocorre de modo tal que essa instância narrativa resvala em outros dois espaços: o editor Ingo Schulze tem o mesmo nome do autor real da obra, levando sua imagem a extravasar da “instância narrativa” para a “instância literária” (GENETTE, 1995, p. 228); de modo análogo, ele próprio torna-se assunto da narrativa de segundo grau, ou seja, aparece como personagem das cartas que edita.

4.4. Notas de rodapé e anexo: o editor em disputa com o narrador-protagonista

A imagem de leitor autoconfiante do editor Ingo Schulze, que esboçamos a partir do prefácio, é explicada de modo mais preciso e interessante por Anita Lukic, para quem o editor de *Neue Leben* performatiza uma autoridade, performatização essa que se dá especialmente no espaço das notas de rodapé inseridas por ele nas cartas de Türmer (LUKIC, 2018, p. 1). O recurso das notas não é estranho aos romances epistolares, mas, segundo Lukic, o editor Schulze as utiliza como ferramentas de uma intervenção excessiva nas cartas, direcionando o olhar do leitor para si, em detrimento do protagonista Türmer. Essa intervenção excessiva apontaria para a performatização da figura do editor como uma autoridade: o editor Ingo Schulze constitui-se como alguém que pode ser considerado um especialista na vida da antiga RDA e como um narrador mais confiável que o epistológrafo Enrico Türmer (LUKIC, 2018, p. 1).

¹²⁴ “Um romance epistolar com um discurso de emolduramento transforma o editor no narrador global, já que todas as cartas embutidas são basicamente citadas por ele, o texto inteiro consistindo de uma narrativa de dois níveis.”

Tais características, de acordo com a autora do artigo, apontam para uma problematização da figura dos narradores contemporâneos, proposta por Paul Dawson em *The return of the omniscient narrator*, obra na qual ele aborda a figura do narrador onisciente na literatura anglo-saxã contemporânea. Lukic segue e aplica ao romance do alemão Ingo Schulze a tese de Dawson, segundo a qual muitos romancistas contemporâneos “estilizam seus narradores como intelectuais públicos que performatizam sua autoridade narrativa nos comentários extratextuais que fornecem sobre o mundo ficcional.” (DAWSON apud LUKIC, 2018, p. 1)

Dawson propõe uma tipologia de quatro narradores oniscientes: o moralista irônico, o historiador literário, o contador de história pirotécnico e o jornalista de imersão e comentarista social. O argumento principal de Anita Lukic é que a figura do editor Ingo Schulze em *Neue Leben* pode ser enquadrado no último tipo, o do jornalista de imersão e comentarista social. Para defender seu ponto, a autora discorre uma análise das notas de rodapé que compõem o romance, a qual traz muitos pontos que nos são proveitosos, não obstante o despropósito desta categorização de narradores oniscientes.

As 380 notas que acompanham as cartas podem ser divididas em duas categorias. A primeira é a das notas explicativas – constituem referências extratextuais, ou extraficcionais, sobre a RDA. A função de tais notas é apresentar ao leitor informações passíveis de verificação em fontes públicas, fidedignas. Elas seriam, para Lukic, o recurso que permitiria estabelecer a figura do editor como intelectual público – no caso, um especialista sobre a vida na antiga RDA (LUKIC, 2018, p. 2). A segunda categoria é a das notas críticas – referências intratextuais, informações impossíveis de serem verificadas pelo leitor, a não ser pela própria intervenção do editor, através de fontes ficcionais. Assim, por meio dessas notas despontaria a figura de um segundo narrador, testemunha em primeira mão dos eventos referentes à reunificação alemã. Essa “autoridade testemunhal” que o editor exerce dentro do campo ficcional, sem possibilidades de verificação extraficcional, porém, criaria uma tensão com a primeira faceta da figura do editor, isto é, seu lugar enquanto intelectual público (LUKIC, 2018, p. 2). As dificuldades levantadas por esse editor problemático viriam, segundo Lukic, da dificuldade de distinção entre história pública e história privada: quem está autorizado, ou quem é capaz de construir uma narrativa totalizante sobre o que foi a reunificação alemã? (LUKIC, 2018, p. 2-3)

A autora do artigo pormenoriza a discussão sobre o conceito de narração onisciente e aponta a crítica feita por Jonathan Culler, segundo a qual, o conceito é muito impreciso e, quando é usado, parece na verdade se referir a certas características que não remetem por si só ao que Dawson e outros chamam de “onisciência”. Segundo Lukic, Dawson reconhece a limitação do conceito, mas o trata sob a ótica da autoria e da autoridade. Ele argumenta, de um ponto de vista que poderíamos chamar de história cultural, que a autoridade cultural que os romancistas outrora possuíam declinou acentuadamente nas últimas décadas, o que exigiu uma reconfiguração da projeção de sua autoridade na figura do narrador: Diferentemente do narrador onisciente clássico, da tradição realista, um artista confinado ao seu mundo ficcional, o novo tipo de narrador onisciente não se coloca mais como um artista no campo literário, mas como um intelectual que intervém nos debates culturais contemporâneos em uma esfera pública mais ampla. Essa reconfiguração estaria vinculada ao contexto de falta de consenso social e de diminuição do status social da literatura na sociedade do capitalismo avançado. Seria, portanto, uma reação do autor à perda de sua antiga autoridade.

Em outras palavras, muitos autores contemporâneos usam como recurso em suas obras narradores que se projetam como intelectuais públicos para compensar a sua (do autor) perda de autoridade, atingindo por meio deles (narradores) a esfera pública. A intervenção na esfera pública por meio de comentários invasivos seria performatizada pelo editor de *Neue Leben*, através das notas de rodapé, que revelariam, então, o desejo de estabelecer um testemunho autoritativo da reunificação alemã, mas, ao mesmo tempo, de mostrar os limites de tal tomada de posição: “These footnotes reveal a desire both to write an authoritative account of German reunification and to show the limits of such an undertaking, both of which have made the Wenderoman an elusive quest for generations of German writers¹²⁵” (LUKIC, 2018, p. 5). Inclino-nos para a posição de Culler, sobre o caráter infrutífero dessa noção de narração onisciente enquanto performatização da figura de um intelectual público, posto que a própria Anita Lukic aponta para o caráter problemático da performatização do editor Ingo Schulze, através das notas de rodapé, enquanto intelectual público, já que uma parte das próprias notas projetaria uma imagem distinta.

¹²⁵ “Essas notas de rodapé revelam o desejo tanto de escrever um relato com autoridade da reunificação alemã quanto de mostrar os limites de tal empreendimento, ambos dos quais tornaram o ‘Wenderoman’ uma tarefa esquivada para gerações de escritores alemães”.

De qualquer modo, interessa-nos aproveitar da análise de Lukic sobre as notas do editor Schulze a percepção do caráter tensional e contraditório que o conjunto delas deixa transparecer.

Tal como propõe o editor no prefácio, em algumas notas, ele de fato oferece informações extratextuais para a suposta falta de conhecimento dos leitores (mais jovens), assumindo, assim, o papel de mediador entre as cartas e sua audiência ampliada. É o caso das notas que contextualizam para os leitores aspectos da vida cotidiana na RDA. Uma delas explica ao leitor o que significava “Willi Schwabe”, que Türmer citara em carta a Nicoletta:

»Willi Schwabes Rumpelkammer« – DDR-Fernsehsendung. Am Anfang jeder Sendung stieg Willi Schwabe mit einer Laterne in der Hand zu einer Art Dachboden hinauf. Dabei wurde als Melodie »Tanz der Zuckerfee« aus Tschaikowskis Der Nussknacker gespielt¹²⁶. (SCHULZE, 2008, p. 137)

Certas notas denotam uma corroboração, da parte do editor, de declarações de Enrico Türmer por meio de informações verificáveis extratextualmente. Na carta de 21/06/90 a Nicoletta, Enrico relata a intenção de ir a Baviera para resgatar seu dinheiro de boas-vindas, pois lá o valor era maior que em outros estados. Schulze corrobora em nota, veiculando uma informação que é facilmente verificável extratextualmente: „In Bayern betrug das Begrüßungsgeld in der Regel 140 DM statt der sonst üblichen 100 DM¹²⁷.“ (SCHULZE, 2008, p. 573)

Há outras notas, porém, nas quais o editor insinua que Türmer não é confiável e o leitor não pode se certificar disso extratextualmente, fazendo da nota simplesmente uma opinião pessoal do editor, que assim escancara seu caráter contingencialmente fictício, como na carta de 28/06/90 a Nicoletta, em que Enrico relata uma cena em que recebe o carimbo de autorização para atravessar a fronteira. Schulze, o editor, lança

¹²⁶ “*Willi Schwabes Rumpelkammer* [O quarto de despejo de Willi Schwabe] era um programa de televisão da Alemanha Oriental. No começo de cada programa, Willi Schwabe subia com uma lanterna nas mãos a uma espécie de sótão. A ida era acompanhada pela melodia ‘Dança da fada de açúcar’ de *O quebra-nozes*, de Tchaikovsky.” (SCHULZE, 2009, p. 139)

¹²⁷ “Na Baviera, o ‘dinheiro de boas-vindas’ via de regra correspondia a cento e quarenta marcos alemães, ao contrário dos correntes cem marcos alemães em outros Estados.” (SCHULZE, 2009, p. 548)

desconfiança sobre o relato: „Diese Passage wirkt etwas konstruiert und wenig glaubhaft. Wahrscheinlich eine ‚Räuberpistole‘.¹²⁸” (SCHULZE, 2008, p. 579).

Em outras, ainda, o editor desautoriza o epistológrafo. Na carta de 31/05/90, Enrico diz ter tido uma vista geral da praça tomada pela multidão de manifestantes, a partir da entrada da “Gewandhaus” (uma sala de concertos em Leipzig), mas é desmentido pelo editor, que afirma que a entrada da sala de concertos fica no mesmo nível do chão, sem degraus: “Der Eingang des Gewandhauses ist völlig ebenerdig, es gibt dort keine Stufen.¹²⁹” (SCHULZE, 2008, p. 481)

Uma última nota nos interessa, pois ilustra um aspecto interessante, que é a mistura de registros ficcionais e extraficcionais pelo editor, lançando, de modo espelhado, sobre si mesmo a desconfiança que atribui ao protagonista. Ela se refere a uma passagem das cartas em que Gerônimo (Johann) e Enrico ouvem um relato de Mario sobre os acontecimentos em Dresden, no final de 1989. Enrico aponta que o relato se encontrava em um livro escrito depois por Johann. O editor dá, em nota, a referência bibliográfica da obra, junto a uma sugestão para comparar com outro livro relatando o mesmo período. O detalhe é que a obra de Johann é puramente ficcional, ao passo que o outro livro citado é um registro real: “Johann Ziehlke, *Dresdner Demonstranten*, Radebeul 1990, S. 9– 23; vgl. dazu auch: Eckhard Bahr, *Sieben Tage im Oktober*, Leipzig 1990, S. 80– 88.” (SCHULZE, 2008, p. 453)

Estes são apenas alguns dos muitos exemplos que mostram a parcialidade e a indisposição de editor com a figura de Türmer, por meio de seus comentários, e também sua constituição no espaço fronteiro entre o ficcional e o extraficcional, com a mistura desses registros nas notas. Nos termos de Lukic, a contradição exposta, a partir destas notas, que projetam a imagem de um editor indisposto contra o protagonista e que ressaltam sua posição como personagem fictício, inviabiliza a sua constituição como intelectual público e o transforma, de narrador onisciente, em um narrador concorrente com o epistológrafo Türmer (LUKIC, 2018, p. 9).

¹²⁸ “Essa passagem parece um tanto artificial e pouco digna de crença. Provavelmente uma ‘história de pescador’.” (SCHULZE, 2009, p. 553)

¹²⁹ “A entrada da Gewandhaus fica exatamente à altura do chão, não existem degraus diante dela.” (SCHULZE, 2009, p. 463)

Em sentido complementar, vale notar que o anexo reforça o aspecto da parcialidade do editor em relação a Türmer. Lá se encontram as narrativas de Enrico que estavam no verso de algumas de suas cartas. Algumas delas tematizam episódios narrados nas epístolas, mas com diferenças que são bastante significativas. Elas já foram tratadas no terceiro capítulo, mas rememoramos brevemente aqui, para destacar o papel do editor. Em suas cartas, Türmer relata alguns episódios relativos ao período do seu serviço militar¹³⁰. Dois deles se destacam, pois, também são retratados no anexo: o episódio em que ele toma uma surra, após ser acusado de espião pelos companheiros de quartel, tematizado no conto “Der Spitzel”; e o episódio em que ele se encontra em um exercício com tanques de guerra, tematizado no conto “Letzte Übung”. Estes dois contos colocam em cena elementos que não se manifestam nas cartas, segundo Plowman, sendo uma tentativa de ressignificar o serviço militar como o pano de fundo contra o qual o pretense escritor, injustiçado, violentado e oprimido no ambiente militar, poderia dirigir sua pena crítica. Contudo, esses contos, quando colocados em perspectiva com os mesmos episódios narrados nas cartas, as quais mostram que o protagonista, diferentemente das expectativas, conseguiu passar de modo relativamente tranquilo pelo período do serviço militar, só fazem ressaltar o narcisismo e o oportunismo de Türmer, bem como seu fracasso em fazer do serviço militar uma “auto expressão literária autêntica” (PLOWMAN, 2012, p. 257). Ora, é preciso lembrar que a publicação desses contos junto às cartas, e, por conseguinte, a exposição do caráter do protagonista, é uma decisão do editor Schulze, que não se furta, inclusive, a, mais uma vez, frisar sua imparcialidade com relação a Enrico, como evidencia a nota editorial com que ele introduz o anexo:

Obwohl Türmer teilweise ausführlich auf einzelne Arbeiten eingeht, nimmt er doch nie direkt Bezug auf die Rückseiten. [...] Über Motive und Absichten Türmers ließe sich spekulieren. Ich habe mich darauf beschränkt, den zeitlichen Zusammenhang der »Rückseiten« mit den entsprechenden Briefen zu dokumentieren.

Die Lesbarkeit seiner Arbeiten muss Türmer offenbar wichtig gewesen sein, sonst ginge die Chronologie der Briefe nicht einher mit der Chronologie der einzelnen Prosaversuche.¹³¹ (SCHULZE, 2008, p. 660)

¹³⁰ Cf. terceiro capítulo.

¹³¹ “Ainda que Türmer em parte aborde detalhadamente alguns trabalhos específicos, ele jamais se refere ao verso das cartas. [...] Pode-se especular a respeito dos motivos e das intenções de Türmer. Limitei-me a documentar o nexo temporal dos ‘versos das páginas’ com as cartas correspondentes a eles.

“Ao que tudo indica, a possibilidade de que seus trabalhos fossem lidos foi um aspecto importante para Türmer, do contrário a cronologia das cartas não andaria de mãos dadas com a cronologia das tentativas em prosa individuais.” (SCHULZE, 2009, p. 629)

Assim como faz no prefácio, também aqui o editor Schulze expressa sua desconfiança em relação a Türmer, além de, novamente, trair sua pretensa objetividade, afirmando não ter-se lançado a interpretar os motivos e intenções do protagonista e ter-se limitado a documentar a conexão temporal entre as cartas e os contos, contradizendo-se, porém, logo em seguida, ao indicar que Türmer provavelmente esperava que seus trabalhos fossem lidos.

Retornando aos termos de Lukic, as características acima apontadas a fazem enquadrar o editor Ingo Schulze numa categoria de narrador onisciente que se projeta como intelectual público, mas que falha nessa tentativa. Parece-nos mais útil recorrer ao conceito de narrador não-confiável, como atesta Yvonne Pietsch acerca do editor em *Neue Leben*:

Die Verankerung einer Editions-methode in einem voreingenommen negativen Dichterbild ermöglicht die potentielle Diffamierung des – im Fall von *Neue Leben* fiktionalen – Autors durch den Herausgeber und stellt ein deutliches Signal für die unreliability des fiktionalen Kommentators dar.¹³² (PIETSCH, 2015, p. 335)

Ela fala em “unreliability“, ou falta de confiabilidade, como aspecto fundamental do editor Ingo Schulze, em *Neue Leben*, posto que ele se projeta como um comentarista bastante parcial do autor das cartas, em contradição com o que ele mesmo propõe como seu objetivo no prefácio, isto é, um editor objetivo, que intervêm no texto apenas na medida em que isso facilite a leitura e abrindo mão do comentário sempre que possível. Esse caráter não confiável se desenvolve progressivamente com as intervenções do editor por meio das notas de rodapé.

Falar em narração/narrador não confiável traz questões sensíveis que merecem algum esclarecimento. Ansgar Nünning recapitula, em seu texto “Reconceptualizing Unreliable Narration”, o desenvolvimento histórico do conceito a partir de diversas perspectivas teóricas, levantando as imprecisões e dificuldades pertinentes, que geralmente se situam na noção de “autor implícito”. Ela parte do estabelecimento do conceito com Wayne Booth, segundo o qual a diferença entre um narrador confiável e

¹³² “A ancoragem de um método de edição em uma tendenciosa imagem negativa do escritor [das cartas] permite a potencial difamação – no caso de *Neue Leben* ficcional – autor pelo editor e representa um sinal claro da falta de confiabilidade do comentarista fictício”.

um não confiável se baseia no grau e tipo de distância que separa o narrador concreto, tal como é dado, do autor implícito de uma obra (BOOTH apud NÜNNING, 2005, p. 89). O problema seria indicar uma definição precisa da noção de autor implícito. Por isso, ela desloca o conceito para o campo da interação entre o texto e o leitor:

This move has led them to propose a conceptualization of the relevant phenomena [...] as a projection by the reader who tries to resolve ambiguities and textual inconsistencies by projecting an unreliable narrator as an integrative hermeneutic device.¹³³ (NÜNNING, 2005, p. 95)

Ou seja, o narrador não-confiável seria estabelecido não a partir da diferença entre o narrador e o autor implícito, mas a partir da tentativa do leitor de resolver ambiguidades e inconsistências textuais. Entre os indícios textuais que indicariam a não confiabilidade narrativa estão as contradições internas do narrador, além de “peculiaridades estilísticas”, tais como: o uso frequente de expressões orientadas para quem está “falando” e também para o destinatário (NÜNNING, 2005, p. 103). Ora, como vimos, ainda que não o faça exatamente através de “expressões”, a figura do editor Schulze estabelecida performativamente nos paratextos tem como uma de suas principais características chamar a atenção do leitor para si, com constantes intervenções por meio das notas de rodapé, colocando em evidência, sempre que possível, supostas contradições do epistológrafo Türmer. Além disso, nesse processo, o editor também aparece como figura suspeita e contraditória, especialmente, através da mistura de registros ficcionais e extraficcionais, criando uma tensão constante entre a pretensa objetividade do editor e seu envolvimento e parcialidade com relação ao narrado e ao narrador das cartas. Diante disso, consideramos adequado caracterizar o editor Ingo Schulze como um narrador não-confiável.

Concordamos parcialmente com Lukic quanto ao efeito que esse editor, tal como caracterizado, produz, ao nível da análise estética e da discussão sobre o romance no contexto do *Wenderoman*. Para a autora, ele aponta para os limites do estabelecimento de uma narrativa totalizante do processo de reunificação alemã e sua performance questionável enquanto intelectual público desponta como crítica ao desejo de onisciência na reconstrução literária desse momento histórico (LUKIC, 2018, p. 13).

¹³³ “Essa mudança os levou a propor uma conceitualização do relevante fenômeno como uma projeção do leitor, que tenta resolver ambiguidades e inconsistências textuais projetando um narrador não-confiável como um dispositivo hermenêutico integrativo.”

Parcialmente, porque, como exposto acima, não achamos necessário recorrer a essa noção de um narrador que se projeta como intelectual público, preferindo, antes, a noção menos problemática de um narrador não-confiável.

De forma complementar à ideia de que a forma do romance, tal como vimos expressa a partir da figura do editor, tematiza as dificuldades de estabelecer uma narrativa completa e inequívoca da reunificação alemã, Pietsch aponta para a ideia de que ali, na forma do romance, se realiza a ambivalência que significou para muitos a tentativa de criar um novo eu, após a queda do muro e a reunificação.

Vielmehr ist die hier gewählte Form der Darstellung der 'Wendezeit' durch die ambivalente, von Misstrauen dem Anderen gegenüber geprägten Einstellung in sich schlüssig und führt am Beispiel Türmers und des Herausgebers die Relativierung der 'alten Leben' in der geschichtlichen Umbruchszeit 1989/90 und die Ambivalenz bei dem Versuch der Etablierung eines neuen Selbst deutlich vor Augen.¹³⁴ (PIETSCH, 2015, p. 342)

¹³⁴ “Ao contrário, a forma de representação do ‘Wendezeit’ aqui escolhida é coerente por meio da atitude ambivalente marcada pela desconfiança em relação ao outro e demonstra claramente, no exemplo de Türmer e do editor, a relativização das ‘velhas vidas’ na reviravolta histórica de 1989/90 e a ambivalência na tentativa de criação de um novo ‘eu’.”

5. Considerações finais

Gostaríamos de retornar, aqui, às indagações iniciais que nortearam nosso trabalho e aos caminhos que trilhamos com o objetivo de elucidá-las. A primeira diz respeito às instâncias narrativas que se apresentam no romance: de que forma elas se estruturam e de que modo se relacionam?

Partimos, neste ponto, da estruturação formal do romance. *Neue Leben* consiste de um mosaico de referências à tradição literária no que concerne à forma, dentre as quais selecionamos duas para servirem de aglutinadoras dos elementos que levantamos em nossa leitura: a primeira é a forma do romance epistolar e a segunda, relacionada a esta, mas não dependente, é a retomada da figura do editor, como receptor e organizador fictício de manuscritos perdidos.

O romance epistolar, enquanto gênero, não deve ser compreendido apenas enquanto representante de um período histórico-literário específico, ou seja, como romance típico da transição entre os séculos XVIII e XIX, mas como um gênero que oferece uma série de estratégias e efeitos comunicativos específicos que devem ser analisados em seu próprio contexto. Tomamos como referência alguns traços do que constitui, segundo Janet Altman, a literatura epistolar, como instrumentos úteis na compreensão do romance analisado. Nesse sentido, argumentamos que as cartas do epistológrafo Türmer podem ser caracterizadas como do tipo que jogam com um dos elementos centrais da literatura epistolar, que é a confissão, constituída não apenas como um motivo em si mesma, uma simples desculpa para a exposição de um relato, mas como um recurso retórico, uma estratégia a serviço do convencimento da sinceridade e exatidão de seus relatos. Quando escreve a Vera, a Johann e a Nicoletta, Enrico modula seus relatos de acordo com a relação que tem com cada um dos destinatários.

Conforme defendemos, daí resulta, a partir da visão de conjunto das cartas, de acordo com os temas e as épocas que são narradas e de acordo com o objetivo do narrador com cada um dos destinatários, uma figura bastante contraditória do protagonista-narrador. Nas cartas em que Türmer descreve seu passado na Alemanha Oriental, ele próprio ressalta o caráter patético de sua trajetória, ou seja, o rebaixamento

das suas pretensões literárias megalômanas e ingênuas que é operado pela sua experiência efetiva, sua vivência real. Vendo-se no processo de abandono da antiga vida e das antigas ilusões, ele tematiza conscientemente a superação de seu “pecado original”, sobretudo, nas cartas a Nicoletta. Contudo, ele não é capaz de ter a mesma percepção sobre o novo mundo que se abre diante dele, tematizado especialmente nas cartas a Johann. O fascínio e deslumbramento que ele demonstra pelo futuro no mundo do trabalho e do capital são tão obsessivos e ingênuos quanto aqueles que ele afirma a Nicoletta ter abandonado. Enrico, que reconhece não ter sido em sua juventude mais do que uma engrenagem fadada a escrever e produzir literatura, não percebe que o mundo do dinheiro e do trabalho, sua “nova literatura” na idade adulta, também o manterão na condição de engrenagem, lubrificada por promessas de pequenos prazeres.

Argumentamos que as contradições do protagonista são reforçadas quando consideramos a figura do editor fictício “Ingo Schulze”. Ele segue o modelo do editor hoffmaniano de *Kater Murr*, que se projeta performaticamente nos elementos paratextuais da obra, compreendidas enquanto espaço de transição entre o extraficcional e o ficcional, como uma figura que emoldura e intervém, sempre que possível, na narrativa estabelecida pelo autor das cartas, ainda que se postule apenas como organizador e comentarista “objetivo” delas. O emolduramento e as intervenções do editor Schulze destacam a sua figura, ao passo em que procura desautorizar o relato do protagonista Türmer. Dessa forma, emerge uma figura que se instala como instância narrativa concorrente, que quer disputar o sentido da narrativa com o epistológrafo-narrador. Contudo, ao trair progressivamente sua objetividade de editor, por meio especialmente do demérito lançado sobre o narrador e da mistura exacerbada de registros ficcionais e extraficcionalis, o editor acaba, em um gesto autorreflexivo, conforme arguimos, projetando a si próprio, também, como instância narrativa não-confiável.

Da explanação da primeira pergunta decorre a segunda: A partir da caracterização dessas instâncias narrativas, tal como expomos, contraditórias e não-confiáveis, tanto se as tomarmos separadamente, quanto em relação uma à outra, que conexões podemos instituir entre elas, e acrescente-se, entre a tensão estabelecida entre elas e o material histórico que tematizam literariamente, isto é, o processo de reunificação alemã?

A partir do que demonstramos nos capítulos anteriores, postulamos que a sobreposição dos conjuntos de cartas escritas por Enrico Türmer e seu tensionamento com a instância do editor possibilitam uma crítica dupla. Por um lado, ela se dirige aos aspectos repressivos e autoritários da vida na antiga Alemanha Oriental. Isto é, o relato do protagonista sobre sua vida pregressa tem um tom crítico, ainda que matizado pelo caráter patético de sua trajetória, quando analisada a distância entre as ambições de Enrico de se constituir como um “sujeito-escritor” e a experiência que ele de fato (no escopo da ficção, claro) vivenciou. Isso está tematizado na comparação entre episódios relatados nas cartas e sua representação literária nos contos do anexo. Por outro lado, a crítica não se dirige apenas ao mundo que se foi, mas ao mundo novo que se levanta, e ao qual o protagonista direciona expectativas tão altas e ilusórias ao tentar estabelecer-se como “sujeito-empresário”. Essa crítica se reforça ao considerarmos a trajetória do protagonista em retrospectiva, a partir do ponto de chegada que é fornecido pelo editor, ou seja, seu desastre retumbante como empresário, anos depois da narrativa apresentada nas cartas. Essa tematização é característica da noção que emprestamos de uma “literatura do leste alemão no século XXI” como “literatura menor” que permite questionar as garantias e certezas estabelecidas no campo da literatura maior, qual seja, a ideia de um ocidente capitalista vitorioso na velha disputa com seu antigo concorrente socialista.

Ademais, verificamos que o caráter contraditório que examinamos na própria figura do editor, afora o já contraditório protagonista-narrador, também tematiza um aspecto fundamental do processo de reunificação alemã, pois, como argumentamos, produz esteticamente o efeito de desorientação e incerteza que marcou a experiência de uma geração de alemães cujo mundo virou de ponta cabeça em um estalar de dedos e cujas expectativas muitas vezes foram pateticamente frustradas, além de apontar para os limites de se estabelecer uma narrativa literária unívoca e inequívoca sobre aqueles anos, como sugeriu Lukic.

Por fim, ainda considerando as tensões estabelecidas entre o editor Ingo Schulze e o protagonista-narrador Enrico Türmer, destacamos novamente a leitura de Yvonne Pietsch, de que o romance realiza formalmente, na desconfiança constantemente lançada pelo editor em direção ao protagonista, a ambivalência de ter uma atitude de desconfiança em relação ao outro e tentar criar um novo eu.

Neste ponto, das relações entre a representação literária e a memória histórica, tal qual se configura no romance de Schulze, há terreno para avançar a pesquisa, pois nos concentramos nos aspectos narratológicos e não exploramos com maior atenção os conceitos e teorias que procuram descrever a passagem entre história, memória e literatura.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. Em: *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALCOROFADO, Mariana. *Cartas de Amor*; tradução e apresentação FELINTO, Marilene, Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.
- ALTMAN, Janet Gurkin. *Epistolarity. Approaches to a Form*. Ohio State University Press, 1982.
- AUER, Matthias. “Ingo Schulze”. Em: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Stand: 2006.
- BAREIS, J. Alexander, "Mimesis der Stimme. Fiktionstheoretische Aspekte einer narratologischen Kategorie", em: BLÖDORN, Andreas; LANGER, Daniela; SCHEFFEL, Michael (eds.). *Stimme(n) im Text: narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: De Gruyter, 2006, pp. 101-22.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).
- BASSLER, Moritz. "Zwischen den Texten der Geschichte. Vorschläge zur methodischen Beerbung des New Historicism." In: FULDA, Daniel (ed.). *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin, New York: De Gruyter, 2002, pp. 87-100.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Tradução de José Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BECK, Ulrich. *Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Editora 34, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. Org. Michael Löwy; trad. Nélio Schneider, Renato Ribeiro Pompeu. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BERNS, Ute. „Performativity“. Em: HÜHN, P.; MEISTER, J. C.; PIER, J.; SCHMID, W. (Org.). *Handbook of Narratology*, Berlin, München, Boston: de Gruyter, 2014, pp. 370-383.
- BEUTIN, Wolfgang [et al.]. *História da literatura alemã: das origens à actualidade*, v. 1. Tradução de Anabela Mendes [et al.]. Lisboa: Cosmos, 1993.

BLÖDORN, Andreas e LANGER, Daniela, "Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs: Derrida - Bachtin - Genette", em: BLÖDORN, Andreas; LANGER, Daniela; SCHEFFEL, Michael (eds.). *Stimme(n) im Text: narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: De Gruyter, 2006, pp. 53-82.

BRAY, Joe, *The epistolary novel: representation of consciousness*. London, New York: Routledge, 2003.

COHN, Dorrit. "Discordant Narration". *Style*, v. 34, n. 2, 2000, pp. 307-316.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSENTINO, Christine. „Ingo Schulzes Monumentalroman ‚Neue Leben‘: Eine simple Geschichte im neuen Gewand“. *Glossen*, n. 24, 2006. Disponível em: <<http://www2.dickinson.edu/glossen/heft24/Neue-Leben.html>>. Acesso em: 11/01/2023

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva; revisão da tradução Luiz B. L. Orlandi. – 1. ed.; 3. reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DIERKEN, Jörg. *Gott und Geld. Ähnlichkeit im Widerstreit*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2017.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EMMERICH, Wolfgang. „Das literarische Feld Deutschland – 15 Jahre nach der Wende“. In: *Revista de Filología Alemana*. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2006, vol. 14, pp. 113-130.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Trad. António F. Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

FRIEDRICH, Gerhard. "Ingo Schulze: Geformte Betroffenheit, ironische Distanz und neues Engagement". (2015), pp. 153-164. Disponível em: <https://www.degruyter.com/database/GERMANISTIK/entry/ogerm.67c32ce1-d12b-4c88-bebe-d065a0d27fc0/html?lang=en>. Acesso em: 14/01/2023

GALLE, Helmut Paul Erich. "Memória individual e memória cultural. O terrorismo alemão dos anos 1970 em textos ficcionais". In: GALLE, Helmut; SCHMIDT, Rainer, orgs. *A memória e as ciências humanas: um conceito transdisciplinar em pesquisas atuais na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2010, pp. 221-272.

GENETTE, GÉRARD. *Discurso da narrativa*. 3. ed, Lisboa: Vega, 1995.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GINZBURG, Jaime. "Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia". In: GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 2012, pp. 159-169.

GOETHE, J. W. von. *Fausto. Uma tragédia*. Primeira e segunda partes. Edição bilíngue alemão-português; tradução de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *Die Leiden des jungen Werther*. Com ensaio de Georg Lukács e posfácio de Jörn Göres. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1973.

GRUB, Frank Thomas. "*Wende*" und "*Einheit*" im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Walter De Gruyter, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas Epistolares*. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

HERRMANN, Leonhard; HORSTKOTTE, Silke. *Gegenwartsliteratur: Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler; Imprint: J.B. Metzler, 2016.

HEYD, Theresa. "Unreliability. The Pragmatic Perspective Revisited". *Journal of Literary Theory*, v. 5, n. 1, 2011, pp. 3-18.

HOFFMANN, E.T.A. „Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern“. In: *Poetische Werke in sechs Bänden*, volume 5, Berlin: Aufbau, 1963.

_____. *Reflexões do gato Murr: e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho, editado por E.T.A. Hoffman*. Tradução, apresentação e notas de Maria Aparecida Barbosa. 1ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2007.

JANNIDIS, Fotis, "Wer sagt das? Erzählen mit Stimmverlust", em: BLÖDORN, Andreas; LANGER, Daniela; SCHEFFEL, Michael (eds.). *Stimme(n) im Text: narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: De Gruyter, 2006, pp. 151-164.

KINDT, Tom. *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne*. Berlin, New York: de Gruyter, 2008.

KITCHEN, Martin. *História da Alemanha moderna: de 1800 aos dias de hoje*. Tradução de Claudia Gerpe Duarte. São Paulo: Cultrix, 2013.

KREKELER, Elmar: „Enrico, mir graut vor Dir! Nachrichten aus einem Niemandsjahr der deutschen Geschichte: Ingo Schulze schreibt den großen historischen Roman über die Wende“, em: *Die Literarische Welt*, 15.10.2005, p. 1.

KYORA, Sabine. »Zuerst bin ich immer Leser.« Überlegungen zur Subjektform ›Autor‹ im gegenwärtigen Literaturbetrieb. Em: KYORA, S. (Org.). *Subjektform Autor: Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript, 2014. pp. 55-68.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha; trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LÜDEKER, Gerhard Jens; ORTH, Dominik (orgs). *Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*. Volume 7 da coleção Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien. Göttingen: V & R Unipress, 2010.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LUKIC, Anita. "Performing Editorial Authority in Ingo Schulze's Epistolary Novel 'Neue Leben'". Em: *Studies in 20th & 21st Century Literature*: Vol. 42: Iss. 2, Article 5 (2018). Disponível em: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1878>. Acesso em: 14/01/2023

LÜTZELER, Paul Michael. "The postmodern German novel" Em: *The Cambridge companion to the modern german novel*. Ed. Graham Bartram. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 266-279.

MALPAS, Simon; WAKE, Paul (ed.). *The Routledge Companion to critical theory*. London, New York: Routledge, 2008.

MÄRZ, Ursula: „Was will Enrico Türrer? Endlich zurück: Ingo Schulze bezaubert mit einem Briefroman über die deutsch-deutsche Wende“, em: *Frankfurter Rundschau*, 19.10.2005, p. 6.

NEUHAUS, Stefan, *Grundriss der Literaturwissenschaft*. 2. ed. Tübingen: A. Francke Verlag, 2005.

NÜNNING, Ansgar. "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches." PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. (eds.). *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 2005, pp. 89-107.

OLSON, Greta. "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators". *Narrative*, v. 11, n. 1, Ohio State University Press, 2003, pp. 93-109.

PIETSCH, Yvonne. „Der 'Hundeblick' des Kommentators: Kommentierung und Herausgeberfiktion in Ingo Schulzes Neue Leben“. Em: ZEMANEK, E.; KRONES, S. (Org.). *Literatur der Jahrtausendwende: Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015, pp. 331–341.

PLOWMAN, Andrew. „Experience, Military Fiction and the Shameful Self in Ingo Schulze’s *Neue Leben*”. *German Monitor*, v. 50, n. 1, 2012, pp. 253-266.

SCHAEFER, Derek. *East German Literature in the 21st Century: Minor Literature and Alternative Memory*. Tese (Doutorado), University of Illinois, Chicago, 2016.

SCHEFFEL, Michael, "Wer spricht? Überlegungen zur 'Stimme' in fiktionalen und faktualen Erzählungen", em: BLÖDORN, Andreas; LANGER, Daniela; SCHEFFEL, Michael (eds.). *Stimme(n) im Text: narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: De Gruyter, 2006, pp. 83-99.

SCHILLING, Erik. *Der Historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2012.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. “Halbwachs: memória coletiva e experiência.” In: *Psicologia USP*, v. 4 , n.1-2. São Paulo, 1993, pp. 285-298.

SCHÖNERT, Jörg. „Author“. Em: HÜHN, P.; MEISTER, J. C.; PIER, J.; SCHMID, W. (Org.). *Handbook of Narratology*, Berlin, München, Boston: de Gruyter, 2014, pp. 1-13.

SCHULZE, Ingo. *Neue Leben. Die Jugend Enrico Türmers in Briefen und Prosa. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Vorwort versehen von Ingo Schulze*. 2ª ed. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008.

SCHULZE, Ingo. *Vidas Novas. A juventude de Enrico Türmer em cartas e prosa organizada, comentada e prefaciada por Ingo Schulze e traduzida para o português e comentada em novas notas por Marcelo Backes*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SCHULZE, Ingo. *Was wollen wir? Essays, Reden, Skizzen*. Berlin: Berlin Verlag, 2009.

SCHWARTZ, Adriano. “A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 95, São Paulo, mar. 2013, pp. 83-97.

SHEN, Dan. “Unreliability”. In: HÜHN, P.; MEISTER, J. C.; PIER, J.; SCHMID, W. (Org.). *Handbook of Narratology*, Berlin, München, Boston: de Gruyter, 2014, pp. 896-909.

SHEN, Dan. “What is the Implied Author?”, *Style* 45.1, 2011, pp. 80-98.

SHEN, Dan; XU, Dejin. “Intratextuality, Intertextuality, and Extratextuality: Unreliability in Autobiography versus Fiction.” *Poetics Today*, 28.1, 2007, pp. 43-88.

STACKELBERG, Jürgen von. „Briefroman“. In: LAMPING, D. (Org.). *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart: Alfred Kröner, 2009, pp. 84-95.

STIENING, Gideon; VELLUSIG, Robert (ed.). *Die Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert: Medien- und wissensgeschichtliche Studien*. Berlin: de Gruyter, 2012.

THOMAS, Fabian. *Neue Leben, neues Schreiben? Die „Wende“ 1989/90 bei Jana Hensel, Ingo Schulze und Christoph Hein*. München: Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2009.

TOMMEK, Heribert. „Der Nobilitierungssektor“. Em: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur: Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2015. pp. 317-430.

WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WIRTH, Uwe. *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion: editoriale Rahmung im Roman um 1800. Wieland, Gothe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2008.

ZIPFEL, Frank. “Unreliable Narration and Fictional Truth”. *Journal of Literary Theory*, v. 5, n. 1, 2011, pp. 109-130.

ZYMNER, Rüdiger, "'Stimme(n)' als Text und Stimme(n) als Ereignis", em: BLÖDORN, Andreas; LANGER, Daniela; SCHEFFEL, Michael (eds.). *Stimme(n) im Text: narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: De Gruyter, 2006, pp. 321-47.