

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A RETOMADA DO ROMANTISMO ALEMÃO EM
KEIN ORT. NIRGENDS E DIE NEUEN LEIDEN DES
JUNGEN W.: O ROMANCE COMO RESISTÊNCIA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Márcio José Coutinho

Santa Maria, RS, Brasil

2007

**A RETOMADA DO ROMANTISMO ALEMÃO EM KEIN
ORT. NIRGENDS E DIE NEUEN LEIDEN DES JUNGEN W.:
O ROMANCE COMO RESISTÊNCIA**

por

Márcio José Coutinho

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, Área de
Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM – RS), como requisito parcial para a obtenção do título e do grau de

Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosani Úrsula Ketzner Umbach

Santa Maria, RS, Brasil

2007

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**A retomada do romantismo alemão em *Kein Ort. Nirgends e Die neuen
Leiden des jungen Werther*: o romance como resistência**

elaborada por
MÁRCIO JOSÉ COUTINHO

como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Letras**

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Rosani Úrsula Ketzer Umbach – UFSM
(Presidente/Orientadora)

Prof. Dr. Élcio Loureiro Cornelsen – UFMG
(1.º argüidor)

Prof. Dr. Christian Viktor Hamm – UFSM
(2.º argüidor)

Santa Maria, 10 de julho de 2007

“Aquele que é duro contra si mesmo adquire o direito de sê-lo contra os demais e se vinga da dor que não teve a liberdade de demonstrar, que precisou reprimir”.
(Theodor Adorno)

“A arte realiza milagres. No seu reino, até o lodo reflete as estrelas”.
(Anatol Rosenfeld)

“La obra poética emplea con palabras corrientes representaciones corrientes; no la sufre, las metamorfosea en ficción: en representación teatral, donde lo cotidiano se transforma en tragedia”.
(Henri Lefebvre)

A meus pais, meus
irmãos e minha noiva:
por eu ser quem sou e
amar a quem amo.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pelo saber; ao CNPq, pelo auxílio; à professora Rosani Umbach, pela orientação, pelo trajeto; aos professores Sílvia Paraense, Pedro Brum Santos, Lawrence Pereira, Vera Lenz e Rosani Umbach, pelas aulas da pós-graduação; ao Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo, pela oportunidade; a meus pais Aurio e Lori Coutinho, pela vida, pela existência, pelo dom da criação; a meus irmãos Maria, João e Mateus, e cunhados, Marília e Valdir, pelos laços que não se desfazem; a minha noiva, Katia, pela inspiração; ao professor Christian Hamm, pela qualificação e colaboração com o trabalho; aos professores Élcio Cornelsen, Christian Hamm, pela discussão e avaliação da pesquisa; ao professor Christoph Schamm, pela leitura do trabalho; ao professor Jorge da Cunha, pelo exemplo de dedicação aos estudos germânicos; ao professor Jaime Ginzburg, pelo apoio à linha de pesquisa; ao professor Hugo Blois, pelo sonho; à professora Vera Lucia Pires e à professora Rosani Umbach, pelas primeiras lições em alemão; ao Lizandro, pela troca de idéias; ao João Luis, pelas sugestões; à Tiane pelo coleguismo; a Alex Garcia, pelas lições; a Saulo, David, Francieli, Leandro, Joel, Diamar, Carlos e Marcelo, pela amizade; a Ricardo, Eduardo, e José Evandro, pelo companheirismo; ao Beto, pela acolhida; a Jandir e Irene, pelas frias de que me tiraram; a Renato, Mário, Rosane e Valmir, pelas palavras de incentivo; a meus vizinhos, pela convivência; a meus avós, tios e primos, pela saudade; à professoras Ana Alires, pelos primeiros passos; aos professores Márcia, Caio, Guga, Celina, Max, Luzandro, Airton e Liziane, pelos primeiros vãos; a Paulo, Cássio, Beto, Odair e Bira, pela infância; ao Rio Pardo e ao Passo do Sobrado, terras em que me criei; ao Max Bruhns e à Colônia dos Haas, para onde eu sempre volto.

SUMÁRIO

Introdução	10
1 Situação histórica e função da literatura na RDA	16
1.1 A literatura dos anos 60: a subjetividade contra a racionalização e a instrumentalização	19
1.2 As diretrizes da produção literária dos anos 70: a escrita contra a repressão e o esquecimento	25
1.3 A retomada do período romântico	30
2 O Realismo socialista e a apropriação da tradição artística	44
2.1 Realismo e Vanguarda: apologia e reação à tradição mimética	44
2.2 Ideologia, poder e resistência	61
3 Socialismo real e utopia: discrepância e desilusão	69
3.1 Origem do ideal comunitário e do exercício do poder.....	79
3.2 Controle, violência e desilusão no regime da RDA	85
4 A subjetividade, a melancolia e o voltar-se para o passado em Kein Ort. Nirgends e Die neuen Leiden des jungen W.	94
4.1 Romantismo e resistência	96
4.2 A função da melancolia, da subjetividade e do voltar-se para o passado em Kein Ort. Nirgends e Die neuen Leiden des jungen W.	101
4.2.1 A melancolia em Kein Ort. Nirgends e Die neuen Leiden des jungen W.	103
4.2.2 A subjetividade em Kein Ort. Nirgends e Die neuen Leiden des jungen W.	118
4.2.3 O voltar-se para o passado em Kein Ort. Nirgends e Die neuen Leiden des jungen W.	137
4.3 Recursos lingüísticos e discursivos nos romances	156
Considerações finais	161
Bibliografia	167

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Curso de Mestrado em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

A RETOMADA DO ROMANTISMO ALEMÃO EM KEIN ORT. NIRGENDS E DIE NEUEN LEIDEN DES JUNGEN W.: O ROMANCE COMO RESISTÊNCIA

Autor: Márcio José Coutinho

Orientadora: Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Local e data da defesa: Santa Maria, 10 de julho de 2007.

Durante a década de 70, verifica-se na literatura da República Democrática Alemã (RDA) o surgimento de um conjunto de obras caracterizadas pela retomada de elementos e valores referentes ao período romântico alemão. O país vive sob o Socialismo imposto à força pela URSS, e o Estado exerce sobre o povo forte opressão, censura e repressão, além de impor um programa de base realista a ser seguido pelos escritores, com o fito de consolidar os princípios ideológicos do regime – o Realismo socialista, criado a partir das concepções de realismo de Georg Lukács. Em resposta a esse contexto, pode-se considerar que algumas obras literárias funcionam como resistência, ao adotar formas e técnicas não miméticas de escrita. Neste sentido, a presente dissertação visa a realizar uma análise comparativa entre os romances *Kein Ort. Nirgends*, de Christa Wolf e *Die neuen Leiden des jungen W.*, de Ulrich Plenzdorf, tendo em vista o possível papel de temas como a subjetividade, a melancolia e o voltar-se para o passado para as aspirações político-sociais dos escritores vinculados à referida tendência literária. O conceito de Romantismo deve ser entendido de acordo com os significados históricos particulares resultantes em função da discussão em torno da herança cultural e literária. O principal aporte crítico e teórico empregado como base para essa pesquisa advém dos ensaios de Christa Wolf, Bertolt Brecht, Theodor Adorno, Walter Benjamin e Anatol Rosenfeld.

Palavras-chave: resistência; subjetividade; melancolia; voltar-se para o passado

ABSTRACT

Master's Thesis

Master's Degree Program in Literature

National University of Santa Maria

**THE RECOVERING OF GERMAN ROMANTICISM IN *KEIN ORT*.
NIRGENDS AND DIE NEUEN LEIDEN DES JUNGEN W.: THE
NOVEL AS RESISTANCE**

Author: Márcio José Coutinho

Chair: Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Time and place of defense: Santa Maria, 10th July 2007

During the seventies, it is possible to verify the arising of a set of works characterized by a tendency on recovering aesthetic elements and values from Romanticism in East-Germany Literature. That country lived under the Socialism imposed by force by the USSR, and the State exerted strong oppression, censorship and repression over people, and also imposed a realistically-based program to be followed by the writers, in order to consolidate the ideological principles of the regime – the Socialist Realism, created departing from Georg Lukács' conceptions on realism. In response to this context, some literary works can be considered as assuming the role of resistance, by the adoption of non-mimetic forms and techniques of writing. In this sense, this thesis aims at doing a comparative analysis between Christa Wolf's novel *Kein Ort. Nirgends* and Ulrich Plenzdorf's novel *Die neuen Leiden des jungen W.*, focusing on the possible role of themes as subjectivity, melancholy and turn to past to the political and social aspirations proper of the writers vinculated to this literary tendency. The concept of Romanticism must be understood according to the particular historical meanings resulting with regard to the discussion on cultural and literary heritage. Christa Wolf's, Bertolt Brecht's, Theodor Adorno's, Walter Benjamin's and Anatol Rosenfeld's essays constitute the main critical and theoretical approach used to base this research.

Keywords: resistance; subjectivity; melancholy; turn to past

INTRODUÇÃO

O término da Segunda Grande Guerra trouxe como consequência a divisão do território alemão em dois blocos que serviram de palco e ícone para as disputas travadas entre as nações socialistas e capitalistas pela hegemonia do regime. Filhas da guerra fria, a República Democrática Alemã (RDA) e a República Federal da Alemanha (RFA), por um lado atendem a interesses políticos, sociais e ideológicos, e por outro assistem à perplexidade que assalta o povo. É nesse conjunto que se forma a Literatura da RDA, sendo integrada por um grupo de escritores cujos ideais humanistas e aspirações por uma sociedade justa e igualitária os levam a engajar-se na construção do Socialismo.

Essa literatura é, por um lado, caudatária da tradição moderna da literatura alemã, que guarda uma estreita relação com os problemas sociais e humanos do século XX, sendo que, de modo geral, a situação histórica concretizada no capitalismo imperialista, nos sistemas totalitários e nas destruições das duas guerras se reflete tanto em um sujeito cindido e em desencontro com o mundo quanto na necessidade de reação crítica e afirmação do sujeito frente ao estado de coisas dado. Por outro lado, a Literatura da RDA resulta das condições específicas do contexto histórico, da relação dos escritores com os acontecimentos e da sua posição em face das decisões políticas, sociais, culturais e ideológicas do momento. A realidade enfrentada por esses artistas é a discrepância entre seus ideais humanistas e a opressão inerente ao desenvolvimento do Socialismo real.

Durante a década de 70, verifica-se na aludida produção literária o surgimento de um conjunto de obras caracterizadas por retomar e revalorizar elementos próprios do período romântico alemão, manifestação esta que pelo número de obras e autores que envolve, chega a adquirir a configuração de tendência. Merece destaque o fato de nesse período, após declaração de abertura na política cultural, estabelecer-se uma intensificação da repressão, incluindo censura, expatriamento e prisão de intelectuais e artistas. A

discrepância entre os interesses dos setores dirigentes, dos intelectuais e do povo provoca nos escritores uma profunda desilusão em relação ao funcionamento do Socialismo real.

Neste contexto, o regime socialista exerce domínio sobre os homens por meio da ação da ideologia e controla a arte através da instituição de um modelo programático de produção, o Realismo socialista. Direcionando o interesse pela função social da literatura, e considerando-se a ruptura das obras que compõem o corpus deste estudo com o referido modelo, centra-se no problema de saber qual a influência dos fatores externos na determinação da orientação estética; quais as transformações estilísticas dessas obras, englobadas no conjunto pela mesma tendência à incorporação de elementos da tradição histórica e literária; bem como qual o papel das características em estudo para o cumprimento da função crítica que as obras assumem frente às circunstâncias em que são produzidas.

A fim de executar as propostas da pesquisa em curso, parte-se do pressuposto de que a recusa dos traços fundamentais do realismo subjaz uma reação contra o desenrolar do Socialismo no país, marcado por um caráter ideológico e opressor em sua ação política e social, em que o homem deve servir ao sucesso do sistema. O romance afigura-se desta forma como resistência e serve para expressar o protesto dos escritores e o sentimento de crise perante a realidade vivida.

Levando em conta a hipótese precedente e tomando a literatura em sua função social e humanizadora, o objetivo geral deste trabalho consiste em revisar a atualização de elementos da estética romântica nos romances **Die neuen Leiden des Jungen W.**, de Ulrich Plenzdorf, e **Kein Ort. Nirgends**, de Christa Wolf, tendo em vista que a relação de tais elementos com os problemas de ordem autoritária intrínsecos ao regime instituído aponta para o caráter engajado dessas obras. Dentro desses limites, busca-se de modo específico avaliar a perspectiva crítica dos romances selecionados conquanto incorporam e ressignificam aspectos de um movimento histórico e de um estilo literário pretéritos. Neste sentido, este estudo visa a verificar o papel da história e da tradição literária na elaboração em termos de tema, forma e conteúdo dos dois romances, direcionando tal enfoque para a posição crítica dessas obras quanto ao contexto social, político e cultural em que foram produzidas. É mister analisar o modo como estão representadas a marginalização, a exclusão social, bem como o papel e a desvalorização do poeta na sociedade, dado o sentimento de crise existencial que se apossa dos escritores em determinado momento da RDA. Com o intento de compreender a especificidade dos romances em questão, deve-se

examinar com especial atenção o trabalho com os recursos formais e com o material lingüístico na construção dos romances. Tal perspectiva redundava na tese de que a construção dos personagens, a posição do narrador, a configuração do espaço e do tempo, bem como o tom da linguagem, a paródia, o humor, a polifonia, o dialogismo e a intertextualidade implicam no caráter de resistência dos romances à opressão do contexto social. Três são portanto os elementos referentes à estética romântica abordados nos capítulos de análise: a subjetividade, a melancolia e o voltar-se para o passado, os quais constituem o enfoque particular do presente estudo.

A dissonância entre os interesses hegemônicos do Estado e as necessidades imediatas do povo leva muitos escritores ao abandono do ideal de construção do sistema em prol da meta de reavivar a consciência da sociedade civil para o impedimento da reincidência da barbárie, para a reivindicação de justiça e para a resistência contra a alienação e a opressão. Em última instância, a tendência de retomar traços do período romântico corresponde a uma tentativa de revisar a própria história, com suas continuidades e desvios, de reaver valores esquecidos, trazendo à luz as razões de tal esquecimento, e de refletir sobre os caminhos trilhados pela arte ao longo e em ligação com esse processo. O levantamento de tal hipótese suscita a necessidade de adotar como metodologia a abordagem histórica a fim de determinar a posição das referidas obras no conjunto da literatura que integram, tomando ciência dos fatores que influem na respectiva criação e elaboração; e a abordagem comparativa, pois o pressuposto de que a manifestação estética em questão se configura como tendência exige um cruzamento com base em critérios capazes de ressaltar o dado geral e os caracteres e sentidos particulares de cada romance.

Esta pesquisa justifica-se por contribuir com os estudos direcionados para o exame da recorrência à tradição artística pela criação literária moderna, considerando as relações estabelecidas tanto entre sistemas textuais quanto entre estes e o mundo sócio-cultural. Deste modo, insere-se nos atributos da literatura comparada, cujos objetivos incidem na elucidação dos sentidos criados nos textos novos a partir de elementos derivados de outros textos; assim como na explicitação dos procedimentos de elaboração dos complexos de significado nas novas formas. Especificamente, contribui com as linhas de pesquisas empenhadas em determinar os vínculos entre a arte e o contexto, cuja referência evidencia, no apelo à função politizante da obra, a veiculação de uma dada ideologia e de uma intenção crítica.

Tomando-se em consideração a natureza das obras em questão, marcadas pelo signo da modernidade – caudatárias das inovações artísticas das primeiras décadas do século XX – e impulsionadas pela necessidade de expressar sem que o conteúdo seja diretamente apreensível pelo sistema de censura do Estado, deve-se ter o cuidado de entender, ainda que sumariamente, as forças externas, i. e., de origem histórica, política, social e cultural que possam ter influenciado no surgimento e na construção das obras; o cuidado de não negligenciar o fato de que ambos os romances resultam da combinação de um componente intencional e consciente de elaboração e de elementos de ordem contingente e inconsciente, sedimentados no estado de espírito transmitido à narrativa. Outros fatores que se constituem em critérios diretivos do estudo em curso são a busca de um motivo desencadeador da obra em características próprias de outro movimento e a reação às normas ditadas pelo Realismo socialista. Portanto, como fator prévio para empreender a análise dos romances, serão definidos os principais traços do Romantismo e do Realismo socialista; a partir daí, podem-se focalizar os recursos de elaboração que atuam sobre o substrato romântico e configuram a dimensão moderna das obras, entre eles a intertextualidade, o dialogismo, a paródia e a polifonia. Para tanto, o presente trabalho busca fundamentar-se na história da literatura e em suportes da teoria literária cuja abordagem contempla as relações entre a arte e os elementos de ordem social e cultural.

A hipótese norteadora deste exame, a de que os aspectos românticos funcionam para o cunho de resistência intrínseco à tendência em questão, leva a considerar, embora brevemente, os problemas inerentes ao desenvolvimento do Socialismo, as relações de ideologia e poder, o grau de opressão, reificação e alienação; bem como, em contrapartida, os ideais de uma ordem justa e humanista cultivados pelos escritores. Os critérios adotados para a definição do *corpus* derivam da relação da temática das obras com a respectiva situação na história da literatura. Destarte, o problema da presente pesquisa assenta-se sobre a procura de interpretar os significados adquiridos pela representação de aspectos temáticos e estéticos do movimento romântico, considerando as obras tanto em sua individualidade quanto situadas no conjunto da literatura da RDA. Além disso, procura-se verificar de que modo os aportes teóricos servem para compreender as particularidades das manifestações literárias selecionadas.

Deste modo, o trabalho divide-se em quatro capítulos. O primeiro consiste na contextualização histórica da Literatura da RDA, buscando traçar as linhas mestras que definem os impulsos artísticos da década de 60, em relação aos quais se situa o romance de Plenzdorf; e apontar as linhas de desenvolvimento sobre as quais flui a arte da década de

70, cujas marcas aparecem no romance de Wolf. Além disso, realiza-se um levantamento dos principais aspectos do período romântico, concebido tanto em suas manifestações históricas e sociais, quanto em suas diretrizes artísticas, estéticas e ideológicas, cujas características são de interesse para a análise e interpretação do *corpus* selecionado. O termo “período romântico” é empregado quando se quer referir ao movimento em sua generalidade, não importando as ocorrências específicas do fenômeno. A análise particular das obras exige, no entanto, a distinção entre as manifestações *strictu sensu*, visto que o livro de Plenzdorf retoma em sua trama o tema de Werther, romance de Goethe que remonta ao *Sturm und Drang*; o livro de Wolf, por sua vez, ficcionaliza um encontro entre Heinrich von Kleist e Karoline von Günderode, poetas da fase inicial do Romantismo, denominada *Frühromantik*. Os principais historiadores que dão base a esse trabalho são Wolfgang Emmerich, Otto Maria Carpeaux e Arnold Hauser.

O segundo capítulo constitui um estudo do Realismo socialista, verificando sua atuação sobre a produção literária da RDA, bem como seus pressupostos teóricos e artísticos, numa tentativa de elucidar possíveis problemas que tenham dado margem a uma apropriação pelo poder do Estado. Realiza-se então uma revisão da teoria do realismo, formulada por Georg Lukács. Seguindo esse ensejo, arrolam-se em contrapartida pressupostos teóricos que se consideram fundamentar a análise das obras em estudo, visto configurarem-se estas na resistência aos valores pregados por Lukács. Assim, busca-se suporte nos postulados de autores como Theodor Adorno, Walter Benjamin, Anatol Rosenfeld e Bertolt Brecht. Este capítulo compreende ainda um subitem acerca dos problemas da ideologia, do poder e da resistência, tendo em vista a necessidade de definição e de delimitação das possibilidades de aplicação dos termos. Isso se deve ao fato de que tais conceitos remetem a uma troca fluida entre o domínio das idéias e significados e o âmbito político e social. Tais conceitos perpassam os conflitos e interesses estabelecidos entre os três setores que formam o pano de fundo social subjacente ao panorama literário: o Estado, os intelectuais e o povo.

O terceiro capítulo deriva da constatação de que uma determinante forte da tendência literária em questão é a percepção por parte dos escritores da dissonância entre o desejo utópico de socialismo e a realização do regime no país. Essa parte centra-se na revisão da construção teórica do sistema, tanto nas formulações contidas nos escritos de Marx, quanto em sua acepção utópica, procurando relacioná-las com a análise histórica do funcionamento real do regime, caracterizado não pela libertação, mas pela alienação, exploração e opressão das massas. Com isso, verifica-se um componente ambíguo nos

pressupostos de Marx, cuja apropriação pode tanto fundamentar ideais humanistas, justos e libertários, quanto justificar a ação do poder político.

O último capítulo refere-se à análise e interpretação comparativas dos aludidos romances, sendo que as temáticas propostas são discutidas nos subitens do capítulo. A disposição obedece à seguinte ordem: primeiro, comparam-se as funções e as manifestações da subjetividade nas duas obras; posteriormente, realiza-se essa verificação comparativa com respeito às manifestações e funções da melancolia; e numa terceira instância, procede-se semelhante análise comparativa acerca da atitude romântica conhecida como voltar-se para o passado. Tais elementos são estudados na medida em que constituem temas incorporados na trama e elaborados no discurso romanescos.

1 SITUAÇÃO HISTÓRICA E FUNÇÃO DA LITERATURA NA RDA

O desenvolvimento da Literatura da RDA está ligado ao empenho de escritores e intelectuais em revisar os problemas sociais que levaram a Alemanha ao horror da II Guerra e a sua participação na construção de uma nova sociedade. Os escritores consideravam, conforme Erhard Engler¹, que sua tarefa primordial era gerar uma nova moral com o fito de impedir a repetição dos crimes, da deformação da sociedade e mesmo de uma guerra de natureza nazista. Dirigiam seus esforços para recuperar no povo alemão a sensibilidade histórica, social e cultural perdidas com as atrocidades bélicas. A missão do escritor e os efeitos da literatura eram concretos no seu comprometimento com a edificação social. Basta mencionar a iniciativa de pesquisar os fatores que possibilitaram a barbárie, a culpa que cabia aos cidadãos e os resquícios nazistas que ainda se manifestavam ou permaneciam latentes nos indivíduos e em suas relações.

A práxis desses autores, tanto no que concerne à temática quanto às concepções e aos problemas abordados, resulta da reflexão acerca de suas próprias experiências sociais e humanas, pois as perspectivas de escrita relacionam-se a grupos de artistas que, segundo o autor², participaram da guerra e foram acometidos pela desilusão; que se exilaram ou permaneceram no país durante a emigração interior; que foram vítimas do cárcere ou do campo de concentração; que participaram da militância política. A primeira fase da literatura na Alemanha é marcada por um sentimento de remorso e uma necessidade de expressar-se a respeito dos resultados dolorosos da guerra, bem como de criticar a impunidade com relação aos crimes do nazismo. Essa fase consiste na chamada literatura de escombros.

¹ ENGLER, Erhard. “Como era...” – A literatura da Ex-RDA entre engajamento socialista e resistência. In: Bolle, Willi. (Org.). **Antes e depois do muro: VI semana de literatura alemã contemporânea**. 1994. p. 9.

² Idem. Ibidem. p. 10.

Porém essa tendência teve pouca repercussão na então Zona de Ocupação Soviética³, sendo logo suplantada pela implantação em 1949 do romance de produção e da literatura de combate, que sob a determinação programática do Realismo socialista, orientavam o conteúdo de suas obras o primeiro para a produção, a vida do homem e o trabalho na fábrica e no campo; a segunda para a apologia da construção do socialismo, o enaltecimento da função do partido e o elogio da formação do homem novo⁴. Os problemas ideológicos inerentes ao funcionamento do Socialismo encontram-se já no fato de atribuírem-se a outrem as falhas ou defeitos relativos às propriedades e ao desenvolvimento do regime. Dessa forma, seus adeptos eximem-se da análise e da crítica de suas ações e concepções, justificando-se e mascarando-se através da crença na sabotagem pelo inimigo de classe, ente este que, segundo a concepção do sistema, deve ser eliminado⁵.

A renúncia em revisar as raízes fascistas de sua história advém da própria manipulação operada pelo regime por via da propaganda oficial. A RDA nega a herança do Terceiro Reich, arroga para si a continuidade das tradições progressistas, bem como o caráter antifascista e democrático. Essas mesmas concepções devem ser incorporadas à literatura, empregada como meio de difusão de idéias e ideologias, de modo a contribuir com a solidificação do poder. Com base na concepção de Stalin que considera o escritor o “engenheiro da alma humana”⁶, os comunistas exigem da literatura a função de, através da afirmação da atitude progressista e do louvor ao sistema, direcionar a adesão dos alemães no sentido de implantar a ditadura do proletariado. No entanto tal objetivo não exige apenas o apelo a obras-modelo, como as de Górkí e Makarenko, conforme nos dá testemunho a narradora de *Em busca de Christa T.*⁷, de Christa Wolf, mas também o controle por meio da censura⁸. Isso carrega em si evidências que revelam as falhas do sistema. O próprio fato de haver censura mostra o descompasso entre a vontade da instituição socialista, no seu funcionamento real, e a vontade do povo, incluída a dos escritores. A proibição da liberdade de expressão e mesmo de instrução, denuncia que os setores dirigentes do Socialismo esquecem seu caráter humanista, tornando-o um poder opressor e limitador das qualidades humanas.

³ A República Democrática Alemã foi criada somente em 1949 a partir da Zona de Ocupação Soviética.

⁴ Idem. *Ibidem* p. 11-12. A concepção do homem novo opõe-se ao homem que viveu sob o nazismo. O socialismo pretende construir um homem sobre bases igualitárias e humanitárias.

⁵ Idem. *Ibidem*. p. 12.

⁶ Idem. *Ibidem*. p. 11.

⁷ WOLF, Christa. **Em busca de Christa T.**. 1987.

⁸ ENGLER, Erhard. “Como era...” – A literatura da Ex-RDA entre engajamento socialista e resistência. In: Bolle, Willi. (Org.). **Antes e depois do muro: VI semana de literatura alemã contemporânea**. 1994. p. 11.

A obrigatoriedade de seguir o padrão realista é acompanhada da proibição de obras modernas, ou seja, da Vanguarda, orientadas pelo que Georg Lukács denominou “formalismo”, visando a impedir o contato com a ideologia burguesa, considerada reacionária e decadente. A problemática da oposição entre realismo e formalismo apresenta um cunho valorativo, político e ideológico que é central para o desenvolvimento deste estudo e deverá, portanto, ser retomada no momento apropriado. Com a morte de Stalin, em 1953, verifica-se um afrouxamento nas exigências dos setores da política cultural para que a literatura siga o realismo e a apologia da atitude progressista. Com isso, os autores podem abordar problemas de outra ordem e adotar padrões estéticos outros, escapando assim à manipulação por parte dos órgãos culturais vinculados ao regime.

Essa abertura, ou “Tauwetter” (tempo de degelo), como ficou conhecida, durou até 1959, quando da realização da Primeira Conferência de Bitterfeld, em que se institui, conforme Ingeborg Hartl⁹, “uma espécie de programa de literatura oficial” que condiciona a literatura ao regime político com base no princípio de utilidade, segundo o qual “a arte deve [...] servir ao bem-estar e à educação do povo”. Esse programa foi elaborado no Congresso do Partido pelo então primeiro secretário, Walter Ulbricht, com o fito de aproximar a arte e a vida, o autor e o povo. Em uma de suas declarações, afirma o anseio de que a classe trabalhadora da RDA, já com o domínio do Estado e da economia, domine também os setores mais altos da cultura¹⁰. A autora ressalta que apenas nos anos 70 se pode verificar uma abertura nas normas fixadas para a criação literária e a realização de anseios individuais na crítica literária e na política, e uma liberalização da política cultural estabelecida pelo VIII Congresso do Partido. Enfim, para Hartl, o que caracteriza o referido momento no ambiente literário da RDA é a luta dos escritores pela liberdade de expressão de que lhes privava o regime, e a oposição entre um regime político coercitivo e um pensamento mais liberal do que socialista¹¹.

Essa opção pelo subjetivismo frente ao realismo e de uma postura liberal frente à socialista é indício de que os escritores apóiam-se numa espécie de humanismo como concepção motora. Neste sentido Wolfgang Emmerich¹² problematiza a atuação da política cultural na RDA e o modo como as questões que a ela se relacionam são representadas pelo Relatório Oficial da RDA correspondente ao período de 1949 a 1956. Tal

⁹ HARTL, Ingeborg. Goethe e a RDA nos anos 70 na Obra *Die neuen Leiden des jungen W.* de Ulrich Plenzdorf. In: KESTLER, Izabela. (Org.). **Forum deutsch**. Revista brasileira de estudos germânicos. 2000. Vol. 4. p.46.

¹⁰ Idem. Ibidem. p. 46.

¹¹ Idem. Ibidem. p. 47.

¹² EMMERICH, Wolfgang. **Kleine Literaturgeschichte der DDR**. 1987. p. 73.

representação enfatiza um processo complicado de crescimento antifascista e democrático na revolução socialista¹³. O autor chama a atenção para o fato de que na relação do setor dirigente da RDA com a história e a política do país muito do que realmente acontece é silenciado, de modo que, devido a interesses peculiares, a política cultural é manipulada através deste mesmo processo de estilização, ocultação e direcionamento¹⁴. Estabelece-se por deliberação do partido hegemônico, o Partido socialista unitário alemão (SED – Sozialistische Einheitspartei Deutschlands), a vinculação da cultura à planificação estatal, com o que as atividades culturais passam a ser controladas. À cultura e à literatura são prescritas, na I Conferência do SED, tarefas em moldes de uma sociedade socialista, o que Emmerich descreve em termos de tendência:

A literatura e outras atividades culturais devem promover a produtividade humana e ampliar a consciência não de forma generalizante, mas muito concretamente estimular a disposição para o trabalho material, a fim de conseguir a vitória do Socialismo enquanto sistema¹⁵.

Mesmo engajados na construção do Socialismo, muitos dos escritores não podem aceitar imposições que limitem a criação artística e esvaziem o seu conteúdo humano. Entram em jogo nessa situação as próprias concepções dos escritores, que muitas vezes envolvem uma definição do Socialismo em função do homem. Bertolt Brecht, ao definir o Socialismo como a grande produção, refere-se à apropriação autodefinida e produtiva da própria natureza humana (der eigenen menschlichen Natur) e da superação gradual do que é estranho a ela¹⁶. Heiner Müller, por sua vez, crê que aquilo que o homem constrói, ou o seu trabalho, produz também a produtividade daqueles que o realizam¹⁷.

1.1 A literatura dos anos 60: a subjetividade contra a racionalização e a instrumentalização

¹³ Idem. Ibidem. p. 73.

¹⁴ Idem. Ibidem. p. 73-74.

¹⁵ Idem. Ibidem. p. 74. Tradução realizada pelo autor do presente trabalho de dissertação.

¹⁶ Idem. Ibidem. p. 73.

¹⁷ Idem. Ibidem. p. 73.

Seguindo os pressupostos historiográficos de Wolfgang Emmerich¹⁸, pode-se destacar como característica da literatura produzida na década de 60 na RDA a tendência a enfatizar a subjetividade e o desenvolvimento com meios estéticos variados, com o que a atenção recai sobre a ordem social do país, principalmente em virtude da tensão existente entre o indivíduo que escreve, com seus anseios, e as normas sociais. O historiador aponta, como principais transformações de ordem político-social que repercutiram em mudanças nas configurações exteriores e estruturais da literatura a coletivização da agricultura, o fechamento das fronteiras e a introdução do Novo Sistema Econômico de Planejamento e Administração.

A construção do Muro de Berlim em 1961, cuja finalidade, explica o historiador, era deter o êxodo em massa para fora da RDA, de conseqüências ruinosas para a economia do Estado, e manter afastada a influência capitalista do lado ocidental, provocou um clima de perplexidade no povo que afetou a literatura e a cultura mais do que se pode pensar. A privação imposta pelo Muro leva a atenção dos cidadãos a dirigir-se fortemente para as situações e as relações concretas próprias de sua vida. Junto à necessidade de examinar e debater os problemas cotidianos, sentiu-se o dever de reagir. Precisando adotar uma atitude de ceticismo em relação à propaganda oficial, a literatura carrega-se de um fundo crítico e direciona seu olhar para a situação do próprio país¹⁹. Porém, grande parte dos textos não podia ser publicada na Alemanha Oriental.

No plano político-cultural, pode-se destacar uma recusa por parte da cúpula dirigente em construir uma cultura unificada entre o leste e o oeste alemães. Emmerich²⁰, ao citar o discurso do então ministro Alexander Abusch, aponta a opinião aí veiculada de que somente a RDA constitui o Estado humanista alemão e a República alemã da paz e do socialismo. Ao proclamar uma cultura socialista alemã, o ministro veda a identidade cultural com o lado ocidental. Destarte, a medida aí presente consiste na justificação política e cultural do separatismo inerente à construção do Muro, separatismo empregado pelos detentores do poder, contrário à vontade coletiva do povo. Tais resoluções dizem respeito ao problema da questão nacional alemã. Em 1963, o VI Congresso do Partido formula um programa empenhado em restabelecer a unidade nacional da Alemanha. Em 1968, a Constituição da RDA atesta a existência de uma nação alemã composta por dois Estados. Em 1970, o Partido exige que se abandone o conceito de nação elaborado por Stálin, que envolve uma comunidade histórica de homens assentada sobre as bases da

¹⁸ EMMERICH, Wolfgang. **Kleine Literaturgeschichte der DDR**. 1987. p. 122.

¹⁹ Idem. Ibidem. p. 123.

²⁰ Idem. Ibidem. p. 124-125.

comunidade de língua, território, vida econômica e cultura, e se o substitua por uma definição que remeta a Marx, fundamentada no modo de produção e no caráter de classe. Deste modo, o critério para a distinção entre as duas nações alemãs é a oposição socialista – capitalista. Tal posição, conforme enuncia Emmerich, despreza o valor material de fatores como a língua, a história, a tradição e as ligações familiares comuns.

A política de fechamento estatal, cultural e nacional em relação ao oeste capitalista, principalmente à Alemanha e a Berlim ocidentais, teve resultados dilemáticos para a cultura e a literatura. Um dos modos de contato com o ocidente foi uma relativa penetração dos clássicos do Modernismo, Joyce, Proust e principalmente Kafka na RDA, após a publicação do ensaio *Alienação, decadência e realismo*, de Ernst Fischer, na Revista *Sinn und Form*. Essa abertura com relação aos modernos resultou na demissão do redator-chefe da revista, o escritor Peter Huchel, o que significa, de acordo com Emmerich²¹, uma proibição à publicação de textos procedentes do lado ocidental. Confirmando uma das hipóteses norteadoras deste trabalho, a de que as obras selecionadas para o *corpus* da pesquisa, em sua oposição ao Realismo socialista, guardam alguma relação com o referido Modernismo, deve-se registrar que, na perspectiva do historiador alemão, a simpatia pelos modernistas levantou contra o realismo o culto da pessoa. Além disso, na Conferência Internacional sobre Kafka, realizada em 1963, Ernst Fischer considera que a parábola kafkiana da alienação se mantém atual em países socialistas, referindo-se especificamente às relações existentes na RDA.

O ano de 1963 marca um conjunto de mudanças e decisões significativas para o contexto da RDA. Da realização do VI Congresso do Partido resulta a criação do Novo Sistema Econômico, cuja atuação deveria promover melhorias no nível técnico e industrial para os sistemas de planejamento e administração da economia: através da modernização e da racionalização do sistema econômico, dever-se-ia alcançar um aumento qualitativo da eficiência e da produtividade. No entanto, aos poucos seus impulsos atingem outros setores sociais, inclusos as ciências e as artes. Emmerich explica que já em 1967 o Partido passa a designar a aludida entidade por *Sistema de desenvolvimento social do socialismo* (*Entwickeltes gesellschaftliches System des Sozialismus – ESS*). Às críticas de que o sistema se aproxima do modelo capitalista, o Partido responde que categorias tais como *produção de mercadorias, lucro, lei de valor* apresentam uma qualidade diversa da capitalista, que os novos modos de produção atendem aos interesses não do capital, mas dos trabalhadores, e que o desenvolvimento das forças produtivas deve servir para

²¹ Idem. Ibidem. p. 125-126.

satisfazer mais largamente as suas necessidades, afirmando que a acumulação socialista se caracteriza por acumular valor de uso, de modo a tornar-se isenta do caráter fetichista. O Socialismo real resultante dessa conjuntura não se configura como uma fase do desenvolvimento da sociedade humana, mas como uma formação sócio-econômica.

Na esteira dos acontecimentos, explica Emmerich, forma-se uma situação em que o conceito de sistema é estendido para o domínio da cultura e da literatura. A referida noção deriva da definição de teoria científica dos sistemas dinâmicos, elaborada por Georg Klaus, um adepto da cibernética, e compreende um processo complexo e regado de relações dinâmicas entre diferentes elementos, em que a cadeia linear de causalidade é substituída pelo jogo de alternâncias entre a necessidade e o acaso. A partir daí, pode-se extrair como conseqüências o fato de que setores como a cultura, a arte, a literatura são considerados como subsistemas particulares dentro do sistema social totalizante do Socialismo, ligado diretamente à revolução técnico-científica e ao princípio da produtividade. Segundo comenta o historiador, na 9.^a Plenária do Comitê Central do Partido em 1965, Walter Ulbricht delinea tarefas para a política cultural socialista, em que importa não tanto a criação cultural e artística mas sobretudo o princípio de seu interesse material. Neste ínterim, o Socialismo assume na RDA um esforço desenfreado na direção da cientificização e da tecnologização, não reconhecendo como perigo a possibilidade de converter a racionalidade humana em racionalidade técnica e instrumental, nem mesmo o risco de sacrificar a dialética marxista entre sujeito e objeto em função do pensamento confinado em sistemas²². Regido por fatores da função de eficiência econômica, o Socialismo concentra-se na qualificação individual de administradores e diretores e negligencia a qualificação das massas trabalhadoras. O próprio historiador ressalta que tal prática nada tem a ver com o pressuposto marxista de desenvolvimento e auto-realização do indivíduo, como portador de um direito dispensado ao coletivo. O sistema converte a vida social em um aparelho cuja finalidade é a adaptação do homem ao seu funcionamento.

Estabelece-se no período em voga a instrumentalização como princípio diretor da cultura, devendo a literatura representar a atividade do diretor promovendo perfeitamente o processo de aumento da produtividade. A arte deve submeter-se a categorizações e meios científicos, metodológicos, mecânicos, instrumentais, funcionais e organizacionais. Em suma, tem-se o processo de racionalização, com remanescentes de positivismo, como força motriz da arte, e esta como um instrumento nas mãos de um aparelho econômico. A razão se aplica não mais para o esclarecimento do homem, mas para produzir instrumentos

²² Idem. Ibidem. p. 131-132.

através dos quais, paralelos ao desempenho, a técnica gera correlatos em artifícios de dominação.

Essa situação, apontada por Emmerich²³ como uma perigosa fetichização do racionalismo e da técnica, derivada do Novo Sistema Econômico, foi recebida com ceticismo por parte de alguns escritores que, a exemplo de Günter Kunert, denuncia a coisificação do homem sob o Socialismo, considerando ingênuo equiparar técnica com progresso social e humanitário. A racionalização, como uma característica da modernidade que exerce forte atividade para a consecução de sua face imperialista, manifesta-se como poder dominador no contexto em exame. Destarte, a década de 60 na RDA é marcada por uma situação que pode ser definitiva da modernidade: a dialética entre racionalização e alienação, pois a modernidade, principalmente no que concerne aos traços impressos pelo capitalismo imperialista do início do século XX, pode ser entendida como um momento sócio-histórico caracterizado pela emergência do indivíduo e sua dominação por um conjunto de sistemas, instituições e organizações. E como tal, pode ser posta em termos de desencantamento do mundo, ou seja, um processo que ocorre numa sociedade marcada pela indústria e pela ciência, no qual a racionalização é convertida em técnica e posta a serviço da dominação, de modo que, ao invés da libertação do homem, tem-se sua anulação e submissão para que prevaleça uma ordem social regida pelo consumo e pelo progresso tecnológico, com a ressalva de que, no Socialismo, o termo consumo é substituído pela produtividade. Este processo leva consigo não o esclarecimento e a emancipação, mas a alienação e o sofrimento; a crescente incorporação de conhecimentos científicos pela sociedade implica a crescente subordinação de indivíduos e coletividades a organizações, a burocracias e a sistemas. Trata-se de um processo de racionalização que se realiza no âmbito das ações e relações sociais, dos comportamentos e identidades, das práticas e idéias.

O termo desencantamento do mundo remete a um contexto hostil ao homem, em que este, após superar e desvencilhar-se do mito através da racionalidade, passa a ser regido por organizações e instituições decorrentes do desenvolvimento dessa mesma racionalidade. Neste sentido, constroem-se tipos de relação do indivíduo com os mecanismos sociais que possibilitam a atuação de entidades sobre ele. O indivíduo dissolve-se em uma coletividade cuja característica é ser amorfa e sofrer um nivelamento: sua vida e os valores que o identificam são esvaziados. Ele perde sua autonomia para uma instância outra, sendo privado da capacidade de reagir ou tendo anulados os efeitos de sua

²³ EMMERICH, Wolfgang. **Kleine Literaturgeschichte der DDR**. 1987. p. 131-133.

reação. Conforme os pressupostos de Marx, é nessa concessão ao outro que reside a alienação: o homem pensa controlar sua ação a partir de sua consciência; contudo, sua consciência é dominada pela super-estrutura social. O coletivo aqui corresponde não à vida em conjunto, mas à massificação.

Pensando em termos do sistema implantado na RDA nos anos 60, pode-se constatar baque provocado pelo enclausuramento e pelas privações advindos da construção do Muro, de um lado, e, de outro, o perigo de identificação com a sua situação, acreditando no dever de acatar as imposições do Estado como se essas fossem sadias, legítimas e necessárias ao Socialismo, tomado cegamente como panacéia do povo. Ao lado da literatura de cunho realista, produzida conforme o modelo instituído na esteira do sistema social socialista e identificada com os interesses do Estado, a década de 60 assiste ao surgimento de uma prosa marcada pela subjetividade. Se a opinião da ciência literária da RDA afirma que a literatura do referido período atinge uma qualidade verdadeiramente socialista, podem-se verificar opiniões como a de Fritz Raddatz segundo a qual a literatura da RDA é plena de conflitos e contradições. A prosa tem como tema dominante a situação do país no presente.

Entretanto é muito significativa a adoção do passado como matéria, tendo como principal foco o tempo do nazismo²⁴, resultando em um tipo de arte marcada pela memória, pela autobiografia, pelo luto, pela reflexão, elementos visíveis nas obras de Johannes Bobrowski e Jurek Becker. Rememora-se o sofrimento em busca de compreender a origem do estado de coisas, o significado profundo dos fatos. Ao lado desta, manifesta-se já a tendência a abordar o passado através da retomada do Romantismo, que ganha corpo na década de 70: aí situa-se o romance **Die neuen Leiden des jungen W.**, de Ulrich Plenzdorf, escrito em 1968 e publicado apenas em 1972 por ocasião da pretensa abertura na política cultural. Essa obra realiza em sua composição temática uma síntese da matéria do passado com os dados da realidade social presente. A subjetividade em livros como este responde criticamente à pedagogização empreendida no sentido de adaptar os homens ao funcionamento e à lógica do trabalho material do sistema de produção, como norma válida para a totalidade social do regime socialista.

A literatura escrita na década de 60 rompe com a chamada literatura de produção dos anos 50. Em lugar dos clichês otimistas e do herói estilizado, aborda-se a realidade rude do trabalho e do cotidiano sob o Socialismo. Os personagens polemizam contra o

²⁴ Idem. Ibidem. p. 134-138.

modelo anterior, em que as relações humanas eram tratadas como mero material da esfera de produção. Como o Novo Sistema Econômico exige que a literatura se concentre sobre o nível do planejamento e da administração, manifesta-se em vários textos de prosa a recusa em reconhecer a racionalidade técnica e econômica como lei de movimento da sociedade, passando a questionar tal concepção denunciando seu caráter de objetificar o sujeito²⁵.

Emmerich afirma que para a literatura em questão a subjetividade parece funcionar como a revelação forçada de contradições no indivíduo, decorrentes do momento histórico. Ao refletir sobre sua situação e condição social, o indivíduo, muitas vezes encarnado na figura do narrador, reflete sobre sua própria vida e sobre a história que a perpassa e a constitui. O recurso à estratificação do tempo retomado então indica que esse tipo de criação literária pauta-se na concepção de que a identidade do homem é historicamente construída. A própria narração é marcada pela sedimentação das experiências do passado e do presente no sujeito. Tal manifestação literária assume a função tanto de questionar e criticar as normas estabelecidas quanto de dar expressão aos sentimentos provocados nas pessoas pelo estranhamento dos fatos político-sociais ocorridos: o fechamento com a construção do Muro, a dominação da tecnologia e das instituições. De acordo com o historiador, através de Erwin Strittmatter, Erik Neutsch, Hermann Kant e Christa Wolf, a literatura formula a reivindicação de que no Socialismo não apenas a sociedade pode exigir algo do particular, mas também o particular da sociedade. O Socialismo passa a ser encarado não mais como o reino em que tudo dá certo, mas passível de fracasso, dissonância, incerteza e infelicidade²⁶. É em resposta ao contexto explanado e na corrente das manifestações estéticas por ele influenciadas que se pode interpretar o livro **Die neuen Leiden des jungen W.**

1.2 As diretrizes da produção literária dos anos 70 na RDA: a escrita contra a repressão e o esquecimento

Ao escrever a história da literatura produzida na RDA na década de 70, Wolfgang Emmerich²⁷ a caracteriza como fragmentária. O impulso criativo está ligado historicamente aos acontecimentos e circunstâncias sociais. Deste modo, a literatura encontra-se, nas palavras do autor, na tarefa de lembrar o esquecimento social e a

²⁵ Idem. Ibidem. 1987. p. 139-142.

²⁶ Idem. Ibidem. 1987. p. 142-143.

²⁷ Idem. Ibidem. p. 176-177.

repressão, em uma relação de tensão crescente com as instâncias político-culturais e suas pretensões ideológicas. O momento decisivo para a literatura da RDA, que chega mesmo a constituir uma “significativa cesura”, como quer Emmerich²⁸, é o mês de junho de 1971, quando se realiza o VIII Congresso do Partido Socialista Unitário Alemão, no qual se concede uma licença geral para um tipo de arte e de literatura produzida por alguns autores de modo individual desde a metade da década de 60, cuja marca é a criticidade em relação à sociedade da RDA sob o sistema socialista. Esse evento ocorre após a substituição de Walter Ulbricht como primeiro secretário do Comitê Central do Partido, fato do qual decorre a possibilidade de mudanças. O país tende, então, a apresentar-se política e ideologicamente mais autoconsciente, o que equivale a mais liberal; ao mesmo tempo em que se quer definir não mais como ‘comunidade socialista de homens’, mas sim como ‘sociedade de classes não antagonistas’²⁹.

No que se refere ao setor econômico, o aludido evento inicia um novo curso, no sentido da recentralização, da racionalização e da produção de bens de consumo. Essa “liberalidade” é uma tendência à adequação e ao conformismo por aparente livre colaboração que toma a forma de concessão de importância ao indivíduo. A literatura enxerga e protesta contra os conflitos mascarados nessa situação. Em dezembro do mesmo ano, em um discurso proferido na Quarta Plenária do Comitê Central do Partido (4. ZK-Plenum), o primeiro secretário Honecker enfoca a questão da literatura sob uma posição sólida do Socialismo, o que pode ser interpretado, segundo Emmerich, como a possibilidade de os socialistas convictos valerem-se dos meios artísticos para escrever, sendo eles próprios, e não instâncias outras como o poder do partido, os responsáveis pela determinação de suas obras.

Pode-se verificar que já na metade da década de 60 a RDA passa por um período de mudança. A conclusão da reconstrução econômica e sua afirmação como país industrializado tiveram uma contrapartida na superação de antigas orientações e atitudes no âmbito espiritual e cultural³⁰. Ficaram para trás a fase da renovação antifascista e democrática, e o período de identificação dos intelectuais (ligados à produção da cultura) com o Estado e a produção, cujo ponto máximo remonta aos anos do *Bitterfelder Weg* e da *Ankunftsliteratur*, situados entre 1959 e 1963³¹. Em 1963, a instalação do Novo Sistema Econômico que prima pelo desenvolvimento da força produtiva, segundo os moldes de

²⁸ Idem. Ibidem. p. 177.

²⁹ Idem. Ibidem. p. 178.

³⁰ Idem. Ibidem. p. 193.

³¹ Idem. Ibidem. p. 193.

eficiência técnica e econômica do capitalismo quebra com essa identificação e põe em dúvida a própria identidade dos intelectuais e escritores³².

A partir de questionamentos feitos por Wolfgang Emmerich, podem-se apontar falhas do Socialismo na RDA no sentido de relegar a emancipação dos homens, e de enquanto Estado orientar-se pelo crescimento econômico e pela racionalidade. Destaca-se ainda o fato de que a *Aufklärung*, como origem do racionalismo moderno, e o marxismo, como concepção voltada para o futuro, passam a ser questionados. Resta aos escritores um doloroso reconhecimento: nas palavras de Christa Wolf, os danos de se estar de acordo com a razão geral³³. Em seu discurso ao receber o prêmio Büchner em 1980, a autora de **Kein Ort. Nirgends** manifesta sua desilusão a respeito do uso que seu tempo faz da razão:

Desiludidos até os ossos, nós estamos atônitos diante dos sonhos objetificados daquele pensamento instrumental que sempre ainda se denomina razão, mas cujo princípio iluminista de emancipação, de responsabilidade, há muito tornou-se escorregadio e entrou na era industrial como mera loucura utilitarista³⁴

Christa Wolf busca orientar-se, então, por um tipo de literatura mais voltada para o subjetivo, que não se fundamenta no modelo da imagem do homem socialista, efetuando um abandono das categorias de típico e de exemplar. Em sua essência, o herói literário dessa corrente é mais vivo, mais real e mais pensante. Abordam-se sentimentos, medos e sofrimentos próprios do indivíduo. Tal atitude artística é impulsionada pelos conflitos existentes na relação entre indivíduo e sociedade, os quais, em última instância, referem-se aos danos da vida de um homem pressionado pela realidade externa³⁵. Deve-se destacar uma quebra com as normas estabelecidas pelo *status quo* e com o ponto de vista das convenções patriarcais, na medida em que se tematiza a questão da mulher e do jovem sob o regime socialista. A tematização do jovem traz em si uma valorização da vida e da autenticidade, bem como a ruptura com paradigmas normativos e institucionais que limitam o estatuto humano do homem. No jogo de suas necessidades, os jovens têm a função de tornar incomum a relação entre realidade e reivindicação, fato pelo qual a RDA não suporta seu olhar.

³² Idem. Ibidem. p. 193.

³³ Idem. Ibidem. p. 194.

³⁴ WOLF, Christa: „Von Büchner sprechen – Darmstädter Rede“. In: _____. **Die Dimension des Autors**. Vol. 2. 1990, p. 612.

³⁵ EMMERICH, Wolfgang. **Kleine Literaturgeschichte der DDR**. 1987. p. 194-195.

Surtem na década de 70 vários livros que demonstram o empenho dos autores em descrever a situação de objetificação, ou, nas palavras de Christa Wolf, o sonho objetificado do pensamento instrumental que reveste a realidade da RDA. Ocupam-se da tendência à subalternização e instrumentalização dos indivíduos como situação cotidiana, como vida normal particularmente de membros da classe dominante; e são concordes com relação à visão da realidade do país e seus rituais de auto-representação, de embelezamento, de adaptação, de conformismo e de sujeição³⁶. Neste período, a literatura desenvolve-se em termos de forma, conteúdo, técnica e estilo impulsionada pela necessidade que os autores sentem de superar alguns problemas latentes tanto na arte quanto na sociedade e na consciência do povo. Assim, na esteira de Bertolt Brecht, Stefan Hermlin, Erich Loest, os escritores retomam a questão do fascismo como tema para suas obras, operando uma volta ao passado na infância do indivíduo e na história do país, com o fito de revisar as raízes históricas que se manifestam nos problemas da atualidade do país. O movimento de desnazificação após 1945 leva a abordar o fascismo pelo viés da representação de heróis da resistência que acabam por adotar o socialismo. A literatura produzida no final dos anos 50 e durante os 60 tematiza a monstruosidade do fenômeno nazista. Na década de 70, os escritores precisam examinar sem reservas a culpa dos que compactuaram com (*Mitträger*) e dos que tiraram proveito (*Mitläufer*) do nazismo³⁷.

A fim de melhor compreendê-la, é importante atentar para o modo como os escritores concebem e lidam com a presente questão. Pensando o problema em seus aspectos políticos e conceituais, Stefan Hermlin chama a atenção para o perigo de um povo considerar-se vencedor da História, bajulação que leva os cidadãos a uma adesão cega, tornando-os fáceis de governar, sendo que, em contrapartida, é difícil de governar pessoas que sentem algum tipo de culpa. Para o escritor, o passado continua a ser vivido no presente, porque é também um presente, de modo que explicar o passado do ponto de vista de sua superação é algo significativo³⁸ e, pode-se dizer, problemático. Neste sentido, a manifestação de Hermlin, assim como a de Brecht formula a relação com a herança histórica que se opõe à da opinião oficial: não se pode simplesmente considerar a RDA como vencedora da história e ignorar por isso o fato de tratar-se de um território habitado por pessoas em que permanecem os resquícios e a culpa da dominação nazista³⁹. Em 1975, Heiner Müller afirma que o tema do fascismo faz parte da RDA, onde vivem pessoas para

³⁶ Idem. Ibidem. p. 200-201.

³⁷ Idem. Ibidem. p. 204.

³⁸ Idem. Ibidem. p. 204-205.

³⁹ Idem. Ibidem. p. 205.

as quais o fascismo é normal quando não a norma⁴⁰. Com isso, a literatura retoma o passado como matéria, na tentativa de revisar a ação do fascismo nos sujeitos, como disposição para um modelo de comportamento que não teria terminado com a queda de 1945, mas que continua a influenciar a formação de uma nova ordem social⁴¹.

Um tema importante das manifestações literárias do referido período refere-se à superação do passado (*Vergangenheitsbewältigung*), que trata da dominação do fascismo e do Socialismo sobre a pessoa real. Rejeitando as categorias de típico ou exemplar, os escritores refletem sobre uma série de características que o indivíduo internaliza sem resistência em meio a tal regime: medo, ódio, austeridade, fingimento, negação dos sentimentos autênticos, vícios, fidelidade e dever imparciais, sem considerar o lado pessoal (humano); além disso, questionam sobre os fatores que o tornaram possível e aceito. Uma fábula linear ou uma história fechada não são suficientes para representar os diferentes elementos do desenvolvimento humano que compõem a sua essência e o seu comportamento: se a situação vivida é anômala e complexa, não se pode tratá-la em termos de normalidade. Neste sentido, as obras expressam a reação contra a repressão, o esquecimento e o silenciamento, contra o modelo de comportamento impostos sobre a práxis da vida: o medo, a acomodação⁴².

Tais considerações referem-se pontualmente ao Socialismo da RDA, em que o homem é reprimido e ludibriado através de técnicas de esquecimento da herança negativa da formação social da nação. No sentido de desmistificar tal estado de coisas, Heiner Muller por exemplo estuda seriamente o processo histórico e o incorpora na elaboração de suas obras, orientando-se pela busca de uma consciência da identidade entre história e atualidade. O terror que perturba muitos dos escritores da RDA provém da própria história da Alemanha, refletindo-se em uma escrita que deixa implícito o ceticismo em relação à positividade da história alemã, altamente marcada por um processo de deformação da estrutura impulsional/instintiva do homem, que leva à transformação da coação externa, isto é, exercida por parte do outro, do desconhecido, em autocompulsão⁴³.

Os casos aludidos constituem exemplos das principais diretrizes que caracterizam a escrita dos anos 70, conforme discutido por Wolfgang Emmerich ao longo de todo um capítulo de seu livro de historiografia literária: a escrita e sua função de lembrar a história sedimentada no homem, a escrita contra a repressão e o esquecimento. Os autores voltam-

⁴⁰ Idem. Ibidem. p. 205.

⁴¹ Idem. Ibidem. p. 205.

⁴² Idem. Ibidem. p. 207.

⁴³ Idem. Ibidem. p. 209-210.

se para a análise da própria existência do escritor. O papel do escritor é engajar-se crítica e fundamentalmente na edificação de um país melhor; na RDA, tendo como horizonte o compromisso de colaborar na construção do Socialismo.

1.3 A retomada do período romântico nos romances

Os romances **Die neuen Leiden des jungen W.**, de Ulrich Plenzdorf, e **Kein Ort. Nirgends**, de Christa Wolf, apresentam particularidades cuja explicitação exige considerar-se o momento histórico e a situação social de sua gênese. Publicados na RDA da década de 70, o primeiro em 1972 (mas escrito em 1969), e o segundo em 1978, ambos respondem não só ao conjunto de problemas e anseios próprios desse período, mas também a questões postas nos anos 60. De modo geral, a arte na RDA relaciona-se com o regime socialista e com a vida sob seu domínio, tanto em seus aspectos sociais quanto humanos. A arte deve pautar-se nas normas ditadas por um programa elaborado pelo Partido, a partir do qual as obras devem orientar-se esteticamente pelo realismo e representar a relação harmônica entre o trabalhador e o trabalho, realizando a apologia do sistema. No âmbito específico de cada uma das fases, deve-se destacar que a década de 60 é marcada pela instalação de um Novo Sistema Econômico e pela racionalidade técnica; o impacto da construção do Muro de Berlim causa atonia e perplexidade às pessoas. Já a década de 70 segue a corrente de uma reação dos escritores contra a coação exercida pelo Estado e pela tentativa dos órgãos oficiais de forjar uma imagem histórica do país que negaria a herança da barbárie, de modo que a atualidade sob a égide do Socialismo fosse uma espécie de reino da inexistência de falhas. O expatriamento do cantor Wolf Biermann da RDA em 1976 constitui um marco do acirramento da repressão, fortalecendo-se a censura e decretando-se a prisão de escritores.

A realidade sob o Socialismo não é feita de harmonia entre o homem, a sociedade e o sistema; em vez do atendimento das necessidades do indivíduo e do fornecimento das condições para sua satisfação, felicidade e paz, decorrentes da construção de um mundo melhor, têm-se a dominação, a tensão em meio a uma realidade social que o obriga a ajustar-se. **Kein Ort. Nirgends** situa-se em um ponto cujo horizonte é a desilusão. Como o próprio título indica, é a impossibilidade de um lugar onde o homem encontre a harmonia com o mundo. É a inexistência de um local onde se realize sua felicidade. A força que

impulsiona essa obra é o ceticismo, apontado por Wolfgang Emmerich, em relação à utopia, formulada por Ernst Bloch, principalmente contra o postulado segundo o qual a pátria resulta, por assim dizer, da ação do homem na democracia⁴⁴. **Die neuen Leiden des jungen W.** apresenta um posicionamento contra a institucionalização e tecnificação que subjazem ao sistema educacional instalado na sociedade socialista, o qual deveria, segundo esboça Emmerich, estar fora de contestação⁴⁵.

A exigência de um herói positivo e vencedor, típico e modelar, é rejeitada nas obras em questão. Uma atitude progressista seria o endosso da dominação, e contradiria a luta em prol da causa humana e a identificação para com o sofrimento dos indivíduos. Neste sentido, os autores rejeitam o realismo, pautado no racional e no aparente, para adotar uma postura de experimentalismo, mais aproximada das vanguardas decadentes e formalistas do início do século. A desilusão com o Socialismo real desencadeia uma crise existencial no homem. A angústia e o caos podem ser maneiras de expressar tal descontentamento.

As referidas obras veiculam uma recusa em enquadrar-se nos moldes do Realismo socialista. A esse respeito, junto do apelo ao formalismo, deve-se destacar a função de uma característica fundamental, que constitui o cerne do presente estudo, verificada enquanto uma tendência que se estende a obras de outros escritores: um reportar-se à herança literária e histórica romântica. Se Christa Wolf e Ulrich Plenzdorf reportam-se a escritores e obras da tradição romântica oposta ao classicismo, é devido ao fato de que a teoria lukácsiana que serve de base ao Realismo socialista volta-se para a estética clássica e para a tradição classicista.

Sonia Hilzinger⁴⁶, em “Avantgarde ohne Hinterland”, refere-se a uma identificação dos escritores com os poetas da virada do século XVIII para o XIX, o que aponta para um sentimento de impotência e crise. Merecem destaque duas idéias apontadas pela estudiosa:

A função dessa referência à tradição, que se apresenta como de interesse até a relação identificatória com determinados poetas não classicistas da época de Goethe, com poetas alemães cujo conflito com a sociedade restaurativa de seu tempo e cujo desvio da poética

⁴⁴ EMMERICH, Wolfgang. **Kleine Literaturgeschichte der DDR**. 1987. p. 213.

⁴⁵ Idem. Ibidem. p. 141.

⁴⁶ HILZINGER, Sonja. Avantgarde ohne Hinterland. In: ARNOLD, Heinz Ludwig; MEYER-GOSAU, Frauke (Orgs.). **Text + Kritik: Literatur in de DDR – Rückblicke**. 1991. p. 93.

clássica normativa levou a rupturas existenciais, é modelar. [Os autores da RDA] formulam e discutem os próprios conflitos, ensaiam críticas à sociedade e ao realismo, confrontam-se com as próprias esperanças e frustrações.⁴⁷

O redescobrimento dos românticos foi uma tentativa de um grupo de escritores de analisar conforme o modelo histórico um doloroso processo de desilusão: o exame de sua crítica e de seu projeto, que apontam para a humanização e a democratização do modelo socialista, foi empregada tanto com relação ao seu povo quanto ao seu partido. Assim, resta-lhes apenas a ‘vanguarda sem fundamento’.⁴⁸

Os trechos transcritos apontam para algumas características dos românticos que foram compartilhadas pela produção literária da geração de 70: o conflito entre o artista e a sociedade; o desvio e a negação da norma estética vigente; o voltar-se para o passado, que denota em ambos os casos a necessidade de uma consciência histórica; a dúvida com relação ao seu lugar e seu papel na sociedade; a valorização do sentimental em detrimento do convencional, privilegiando o humano sobre o institucional. Hilzinger⁴⁹ destaca entre as duas correntes o sentimento comum de não serem necessários à sociedade e de estarem sozinhos na história. A marginalização leva os poetas românticos a se aproximarem da natureza. Em uma formação social dominada pelos padrões da burguesia em ascensão e regida, portanto, pelo utilitarismo, a arte é relegada à inutilidade, como mostra Otto Maria Carpeaux⁵⁰. O Romantismo volta-se para o passado tanto como sondagem de suas raízes culturais, históricas e lingüísticas, buscando bases que sustentem a formação do presente, num impulso de nacionalismo e amor à pátria – é o caso de *Die Hermannsschlacht*, de Heinrich von Kleist – quanto como uma forma de repúdio à situação presente. É um movimento em que se valoriza o homem comum; o exemplo da simpatia pelo camponês e pela cultura popular mostra um pendor para o homem à revelia do sistema de classes. Pautado no humanismo de Rousseau, o poeta prima pela bondade natural e intrínseca do homem, assim como sofre com a limitação imposta pelas normas sociais. O subjetivismo permite que se expresse o que há de específico no sujeito, em seu estatuto de pessoa, que pensa, sente e sofre, afetada por fatores externos e impulsos internos, e principalmente, portadora de contradições. É o sujeito individual em seus embates com o mundo, um ente que não pode ser apreendido segundo o padrão universal da concepção clássica e

⁴⁷ Idem. Ibidem. p. 93. Tradução realizada pelo autor do presente trabalho de dissertação.

⁴⁸ Idem. Ibidem. p. 94. Tradução realizada pelo autor do presente trabalho de dissertação.

⁴⁹ “Avantgarde ohne Hinterland”. Idem. Ibidem. p. 94.

⁵⁰ CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 1961. p. 1391.

racionalista, cujas características devem ser válidas para definir o homem a partir da generalidade.

Conforme afirma Arnold Hauser, a propósito desse estilo de época, “desde o gótico, o desenvolvimento da sensibilidade não recebera um impulso tão forte, e o direito do artista de obedecer ao chamado de seus sentimentos e disposição pessoal provavelmente jamais fora enfatizado de maneira tão absoluta”⁵¹. Para o historiador, esse predomínio da sensibilidade sobre o racionalismo é que consiste no valor histórico do movimento romântico, na medida em que representa um ponto de mutação no espírito europeu⁵². O Romantismo é, na visão de Hauser, um movimento ingênuo e desprovido do senso de realidade necessário para compreender os acontecimentos da época, “distante de uma avaliação dos reais motivos subjacentes às questões históricas”⁵³. Se, para o autor, o realista é aquele homem que conhece os interesses que está defendendo, e o dialético é aquele que conhece o complexo de motivos que entram em choque em toda situação histórica, ancorando-se ambos no jogo ideológico, político, convencional, concreto, as palavras que emprega para definir o romântico são devoção, entusiasmo, ingenuidade, ignorância da realidade⁵⁴. O autor argumenta que a afirmação de Goethe segundo a qual o Romantismo materializa o princípio da doença pode ser interpretada como indicador de um caráter de unilateralidade, de modo que o fato de enfatizar apenas um fator na dialética da história, de ver apenas uma das faces de uma situação prenhe de conflitos e afirmá-la através do recurso ao exagero, indica uma falta de equilíbrio espiritual⁵⁵. O interesse pelo passado é tratado pelo autor como motivo de evasão, como irrealidade e ilusionismo⁵⁶. Tal opinião parece anular a importância da visão e da consciência histórica do Romantismo. Por outro lado, essa consciência liga-se ao fato de a referida geração assumir uma atitude crítica em relação ao seu contexto histórico e rejeitar os padrões tradicionais da cultura; o voltar-se para o passado deve-se à busca de fontes de inspiração em ideais antigos e ao desejo de reviver antigas culturas. O medo do presente significa um questionamento constante de seu significado⁵⁷.

O caráter histórico do Romantismo resulta de uma visão do mundo oposta à do Iluminismo. Com o primeiro, a natureza do homem e da sociedade passa a ser concebida

⁵¹ HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. 2003. p. 663-664.

⁵² Idem. Ibidem. p. 664.

⁵³ Idem. Ibidem. p. 622.

⁵⁴ Idem. Ibidem. p. 622-623.

⁵⁵ Idem. Ibidem. p. 663.

⁵⁶ Idem. Ibidem. p. 663.

⁵⁷ Idem. Ibidem. p. 663-666.

como dinâmica e evolucionista; passam a vigir a idéia de que homem e culturas são envolvidos por um fluxo eterno e por uma luta interminável, e a noção do caráter transitório da vida intelectual. O advento do Romantismo rompe com a concepção estática dominante no século XVIII, na qual importantes fatores da cultura recebem uma significação imutável e incontestável e um estatuto fundamentado em idéias eternas. O caráter a-histórico do Iluminismo funda-se na compreensão da natureza do processo histórico, entendido a partir do logos, como um “*continuum* espaço temporal coerente”. À concepção de relações históricas de natureza lógica, o Romantismo contrapõe um historicismo segundo o qual o homem constitui-se a partir da história⁵⁸. É a partir da sucessão e da relação causal entre os acontecimentos do passado que se constitui o presente.

O Romantismo é um movimento histórico e artístico manifestado na vida dos indivíduos e no espírito da época, que envolve um conjunto de idéias, um estilo e uma concepção de mundo. A atitude do romântico é a interiorização, seu ponto de vista é o da interioridade. Os românticos não rejeitam os clássicos, são pelo contrário grandes leitores e admiradores da literatura antiga. Renegam o conjunto de normas clássicas e a concepção classicista e iluminista de um mundo que se desenvolve conforme um padrão universal e definido, um conjunto de leis universalmente válidas e de idéias eternas e imutáveis. O Romantismo norteia-se pela dimensão do individual, do particular e do contingente. Se o fundamento do Classicismo é o princípio da imitação, o Romantismo prima pelo princípio da criação: daí a ênfase dada à concepção da arte como expressão do gênio.

Jakob Guinsburg ressalta que além de uma configuração estilística, de uma modalidade do fazer artístico do espírito humano, o Romantismo é um evento sócio-cultural, uma escola que responde as situações e condições concretas do momento em que surge. Deste modo, o autor define o movimento como “o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica”. Isso se explica pelo fato de que, se o Século das Luzes superou a visão teocêntrica e teológica de história, instituída pelo Cristianismo, como ciclo de revelação do poder divino a partir de seus atos de vontade, pela submissão da história sagrada à crítica da razão, o Romantismo supera também a concepção clássica de história, que enfoca os feitos das grandes personalidades, como reis, filósofos e déspotas esclarecidos. A noção de progresso instala-se no seio do racionalismo ilustrado como resultado da atuação do homem, no entanto, não se considera a atividade de classes sociais ou setores socialmente marginalizados, apenas a ação individual dos “grandes nomes”. O Romantismo valoriza as concepções de nação, povo,

⁵⁸ Idem. Ibidem. p. 667-668.

massa, opinião pública e classe como agentes dos processos, dos dinamismos, dos movimentos, das consciências, das vontades coletivas e dos espíritos motores da história⁵⁹.

O caráter revolucionário do Romantismo reside, seguindo a perspectiva do autor, em ter transformado o próprio discurso histórico, que passa de descritivo e repetitivo a interpretativo, formativo e genético. Enquanto a Ilustração parte do poder exemplar da razão proposta para o indivíduo, cuja atuação em termos de bom senso, equilíbrio e verdade lógica, para construir através do exercício do entendimento crítico e do juízo esclarecido a história pela civilização, o Romantismo tomando como ponto de partida a sociedade civil e o historicismo entende que a história performa a civilização. A tônica no homem como força que impulsiona a história desloca-se da ação isolada do homem abstrato para a ação de um indivíduo imbuído de complexidade humana, de motivos e decisões subjetivas e de vontade mais social do que pessoal, que apresenta as marcas de sua inserção num ser coletivo, cujo espírito reflete uma existência conjunta. Neste sentido, a visão historicizante do Romantismo atenta para as expressões grupais, aglutina as sociedades em grupos maiores e configura, a partir dos elementos formadores da cultura, a identidade nacional. Assim, a busca pelas determinantes nacionais de sua ideologia leva a Europa a formar as idéias de nacionalidade. A história passa a interessar-se pelo homem contingente e pelas contingências de seu contexto, privilegiando o dado real, no sentido do concreto-humano. A história romântica realiza, pois, o estudo do desenvolvimento dos povos, integrando sua cultura erudita e sua tradição popular, do espírito coletivo e nacional, das instituições, dos costumes e práticas, bem como dos modos de produção e existência material e espiritual⁶⁰.

As especificidades deste trabalho levam a examinar os traços mais gerais do *Sturm und Drang*, manifestação do Pré-Romantismo na Alemanha. Otto Maria Carpeaux considera o Pré-Romantismo como uma revolução dos valores literários que se consolida no período entre 1740 e 1760, e afirma não corresponder à revolução política, mas coincidir com uma revolução social cujos motivos e fins diferem dos daquela. O historiador explica que

os literatos pré-românticos não exprimem nem antecipam a mentalidade da burguesia que venceu em 1794, [...] estabelecendo o Diretório, primeiro governo puramente burguês da Europa.

⁵⁹ GUINSBURG, J.. Romantismo, historicismo e história. In: GUINSBURG, J. (Org.) **O Romantismo**. 1993. p. 14-15.

⁶⁰ Idem. Ibidem. p. 15-18.

Aqueles boêmios são antes os porta-vozes das vítimas da grande crise social que precedeu a Revolução e culminou na explosão de 1789: revolta do povo em sentido mais nítido⁶¹.

O fator que aproxima o artista do povo é o fato de ambos serem marginalizados. A mudança no gosto literário, concretizada na passagem de um padrão baseado no espírito claro, seco e ocioso para um padrão pautado na paixão sentimental, instintiva e revoltada, toma essa direção porque a racionalidade do Iluminismo serve para fundamentar o elemento responsável pela marginalização social: o utilitarismo burguês. Neste sentido, o período de 1760 apontado por Arnold Toynbee como o começo da Revolução industrial é descrito por Carpeaux como o início da aliança entre capitalismo e técnica. O estudioso explica que a ciência deixa de ser expressão da curiosidade pura do espírito para tornar-se criada da técnica industrial. O utilitarismo exclui a beleza do âmbito das atividades úteis. Ela se liga, por conseguinte, às coisas inúteis, à natureza não cultivada, às montanhas e prados desertos, e às ruínas, coisas inúteis por definição. A ternura e a melancolia que inspiram afiguram-se como protesto contra a vitalidade e a arrogância de tudo que é útil⁶².

Essas características podem ser atribuídas igualmente ao correlato alemão desse movimento. De acordo com o historiador, a mentalidade do *Sturm und Drang*, no choque com a realidade feudal, aferra-se às idéias inglesas de poesia popular e às idéias de revolução popular encontradas em Rousseau. O primitivismo e a prosa exprimem a identificação com o homem do povo e o repúdio aos requintes da civilização aristocrática⁶³. Arnold Hauser chama a atenção para a complicação da estrutura sociológica do *Sturm und Drang*, devido ao fato de que a luta da burguesia e da *intelligentsia* alemãs significava simultaneamente uma luta contra as tendências progressistas da época. Com relação à matéria artística, Hauser afirma que o mundo, tornado estranho e hostil, não se oferecia aos pré-românticos como material para ser moldado num formato acabado, o que propicia a eles converterem a estrutura atomizada de sua visão de mundo e a natureza fragmentária de seus motivos em símbolos da própria vida⁶⁴. Não obstante os equívocos que Hauser atribui no plano sociológico ao Pré-Romantismo, destaca-se como virtude desse movimento o combate salientado em Werther contra a opressão e a injustiça. Se como afirma o historiador, o gênio, conceito central da criação estética do período, é transferido da abjeção da vida cotidiana para um mundo

⁶¹ CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 1961. p. 1389.

⁶² Idem. Ibidem. p. 1391-1392.

⁶³ Idem. Ibidem. p. 1554-1555.

⁶⁴ HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. 2003. p. 617.

onírico de ilimitada liberdade de escolha⁶⁵, é porque a proposição de um ideal pressupõe estar-se ciente da existência dos problemas no nível da realidade social e empírica. A concepção do mundo como incompreensível consiste na expressão do sentimento de estar perdido na realidade. Por isso a renúncia ao mundo opera-se no desejo do reino do belo e do maravilhoso.

Os românticos ficaram esquecidos, relegados e depreciados por muito tempo na história da literatura alemã, orientada pela valorização do Classicismo contida em grande parte das formulações teóricas de Georg Lukács, que exige um teor progressista para a arte. No ensaio “Der Schatten eines Traums”, Christa Wolf afirma que a geração de poetas de 1800, da qual fazem parte Kleist e Günderrode, recebe uma segunda morte, ou um segundo esquecimento, por parte da opinião pública alemã, devido à incapacidade desta de desenvolver uma consciência histórica que levasse em conta os fundamentos da história do país. A opinião pública foi incapaz de compreender a “decadência” dos poetas mencionados, manifesta na fraqueza e na inatividade da vida. Decadência que os aproxima, em certo sentido, dos chamados formalistas do início do século XX, também depreciados pelo teórico húngaro. Historicamente, o que caracteriza os alemães na era romântica é, segundo observa Wolf ancorada em afirmações de Marx, o fato de terem participado da restauração dos povos modernos sem ter participado da revolução, o fato de serem um povo politicamente imaturo e difícil de mobilizar, todavia fácil de seduzir, que em lugar da humanização adere ao progresso técnico⁶⁶. O lugar da arte torna-se complicado; ao artista resta a inquietação de saber que sua criação torna-se supérflua em um ambiente de ascensão burguesa, em que a lei do utilitarismo a relega à inutilidade. As relações burguesas não formaram na Alemanha uma situação política ou social, mas estabeleceram a moral pequeno-burguesa. Em sua posição de intelectuais, um grupo de artistas opõe-se à futilidade dessa classe sem amor-próprio, cujo objetivo é enriquecer, movida por um desejo de lucro sem escrúpulos, armada com um ideal inválido, uma sensibilidade diferenciada e uma vontade sem controle: em conseqüência, os poetas, cujo entusiasmo não encontra repercussão, sentem-se estrangeiros em sua própria terra – tornam-se, em última instância, vítimas. Conforme expõe a escritora, a geração de Günderrode, inspirada nos ideólogos e protagonistas da revolução francesa, tem a ilusão de poder agir. Não podem, no entanto, negar as circunstâncias em que vivem⁶⁷, isto é, escapar delas. Tal

⁶⁵ Idem. Ibidem. p. 616.

⁶⁶ WOLF, Christa. „Der Schatten eines Traums“. In: WOLF, Christa. **Die Dimension des Autors**. 1990. p. 512.

⁶⁷ Idem, ibidem. p. 513-514.

ilusão e tal impotência diante da realidade identificam o estado de Christa Wolf com o de Karoline von Günderrode: resta-lhes uma atitude de romantismo – o olhar em direção ao céu e voltar-se para a própria interioridade.

“Avantgarde ohne Hinterland”, é com essa expressão empregada com referência às revoltas de camponeses que a autora de **Kein Ort. Nirgends** define o pequeno grupo de intelectuais de 1800. A força que os move, ou que os imobiliza, é o sentimento de estarem “sozinhos na história”, por perceberem que são desnecessários à sociedade em que vivem. Se por um lado a moral burguesa os descarta, por outro o poder os aniquila. Vivem entre as práticas de pressão absoluta exercidas pelos príncipes alemães e a dominação de Napoleão; entre o feudalismo anacrônico dos pequenos estados e a introdução forçada de reformas nas técnicas de administração e de ação operadas pelo invasor.

A atualidade da problemática da geração romântica abordada por Christa Wolf reside, para a autora, mais do que na caracterização geral do movimento, nos reflexos históricos e sociais da criação estética dos poetas que dela fazem parte. Isso se deve ao fato de que: esta era uma das primeiras gerações que sentiram em si, como uma fissura, que não poderiam realizar em ação as possibilidades que percebiam em si totalmente vivas, que experimentavam em conversas e empreendimentos literários⁶⁸. Tal particular torna-se importante para a escritora na medida em que adquire significados que se referem à sociedade socialista da RDA: uma sociedade industrial, pautada na eficiência e na produção em massa, fixada nos bens materiais, e que, portanto, relega os valores culturais e os bens humanos. A experiência fundamental da geração romântica foi que ela nunca chegou a poder concretizar politicamente a grande expectativa desencadeada pela Revolução Francesa. A escritora ressalta a discrepância entre uma forte reivindicação política, atual e prática, e as possibilidades exigidas pela sociedade: em um tal contexto não é tão loucamente estranho, afirma, que pessoas se adaptem a romper, a infringir ou mesmo a aprender a obedecer – o que para elas é feito como reprovação (censura)⁶⁹.

A questão do fracasso nos experimentos de vida dos românticos⁷⁰ é um ponto comum entre Kleist e o Werther de Goethe. Tanto Christa Wolf, ao tomar como personagens Kleist e Günderrode, quanto Ulrich Plenzdorf, ao basear-se no modelo de Werther, tematizam a questão da tristeza, do suicídio, da impossibilidade de suportar o mundo. Para Christa Wolf, a morte do homem contém uma reação, na qual o destino dos

⁶⁸ WOLF, Christa. „Projektionsraum Romantik“. In: WOLF, Christa. **Die Dimension des Autors**. 1990. p. 888-889.

⁶⁹ Idem. Ibidem. p. 883-885.

⁷⁰ Idem. Ibidem. p. 889.

personagens traz consigo uma profunda sondagem acerca das feridas do tempo (*Wunde der Zeit*), que representam também as feridas do autor. A atitude intelectual que move Christa Wolf na elaboração de **Kein Ort. Nirgends** aponta para a direção do Romantismo, na medida em que a literatura é vista “como meio da auto-asserção, da auto-aprovação e mesmo como órgão de nostalgia”⁷¹. Essa identificação da literatura no sentido do Romantismo é uma reivindicação dos valores da vida em contraposição ao que pode ser medido e calculado. Com isso, o apelo a esse movimento vai de encontro ao forte traço do Realismo incondicional⁷², no sentido de que para ser reconhecida oficialmente como ‘real’, uma forma deve ser institucionalizada. Trata-se de uma estrutura que fora construída, que existe e que funciona, i. e., vigora na sociedade. A visão de mundo (*Weltsicht*) que fundamenta a escrita de Christa Wolf constitui-se como visão de sociedade (*Gesellschaftssicht*). A escritora parte do entendimento de que se vive numa sociedade e numa cultura regidas pelo homem, o que em última instância tem como consequência o fato de em sua época, tanto mulheres quanto homens estarem à beira do aniquilamento⁷³.

Uma expressão empregada por Wolf que evoca a atitude romântica em face do Socialismo em ambos os romances é o dilaceramento da existência. O principal impulso que move o interesse de Christa Wolf sobre Kleist e Günderrode é a busca em examinar o momento em que começa a terrível cisão entre o homem e a sociedade, o momento em que a divisão do trabalho passou a intervir sobre o homem a tal ponto que a literatura passou a ser expressa sempre mais a partir do âmbito que explica a sociedade em seu auto-entendimento como importante, essencial e existente. Trata-se, para a autora, de um processo de exclusão na sociedade industrial, em que nem o elemento feminino nem o espiritual têm influência, em que as mulheres e os intelectuais são marginalizados⁷⁴. Acerca desse estado de coisas, Wolf encontra documentos nos textos e nas relações sociais dos autores denominados românticos. No entanto, a escritora declara não ser o conceito “Romantismo” o que está em jogo, mas sim um questionamento sobre como é possível que, junto à geração dos clássicos, surja um tal conjunto de jovens autores que visivelmente não se realizam com seu tempo, com seu talento, com a literatura, com sua vida pessoal. Tratam-se, em sua maioria, dos mesmos poetas que entram na discussão travada entre Georg Lukács e Anna Seghers (*Expressionismusdebatte*) Günderrode, Kleist, Lenz, Grabbe, Büchner e Hölderlin. Em contraposição à apologia de Lukács ao modelo

⁷¹ Idem. Ibidem. p. 892.

⁷² Idem. Ibidem. p. 891.

⁷³ Idem. Ibidem. p. 894.

⁷⁴ Idem. Ibidem. p. 880.

clássico como fundamento para o conceito de Realismo, Seghers argumenta que o próprio tempo se opõe – condicionando assim – às artes, citando o exemplo dos referidos poetas que na história da literatura alemã conviveram com os classicistas, mas não atingiram a completude clássica, que encerra a desistência (*Verzicht*) e a renúncia (*Entsagung*). Christa Wolf entende o Romantismo inicial (*Frühromantik*) como uma tentativa de realização de um experimento social por parte de um pequeno grupo progressivo, tentativa esta que, uma vez que a sociedade se lhe mostrou totalitária e desaprovadora, restritiva em todos os aspectos, se rompe e se recolhe em várias direções⁷⁵.

Neste ponto, abre-se a indagação acerca de como a marginalização repercute no interior do sujeito. A atitude romântica reflete essa marginalização, e Christa Wolf a encontra exemplificada nos heróis de Kleist, que descreve como consciências agitadoras que, situadas entre preceitos incertos, excluem-se entre si, mas que exigem obediência incondicional, dilaceram-se a si mesmos. Percebem-se aí os elementos que levam Wolf a eleger o romântico em detrimento do clássico. A literatura grandiosa dos gregos pode ser lida em sentido amplo como uma literatura de repressão incessante da cultura e das reivindicações vitais femininas. A *Aufklärung* alemã, limitada antes de tudo a uma camada estreita de homens instruídos, procurou no modelo dos antigos o endosso e a consolidação da moral racional, a qual é implantada sobre as irracionais e não desenvolvidas relações alemãs: um empenho heróico, nas palavras de Wolf. Sob essa fixação e esse controle, erigidos pela *Aufklärung* e pelo Classicismo, através do ideal da formação da humanidade, contra o bárbaro, o descomedido e o violento da natureza humana, flui uma corrente assim selvagem, dessa natureza e dessa constituição, que se revela com os românticos. Também o drama *Penthesilea* é uma apropriação de temas antigos. Mas diferente do modo como as obras dos clássicos trazem à luz os antigos, irrompe aqui a corrente que há muito tempo flui subterrânea – dilaceradora, destruidora, para o espanto daqueles instruídos conforme o conceito de Humanismo clássico⁷⁶.

Os poetas anteriormente referidos são citados por Anna Seghers não, como se dá a entender, porque ela queira elucidar transformações estéticas, mas porque ela acredita descobrir paralelos históricos entre a geração de escritores por ela evocada e a sua própria. Nos aludidos autores ela vê feições de um período de transição, cujos conflitos ela encontra tão profundos que, segundo Batt, não conseguiria controlar esse abalo. A realidade de seu tempo e de sua sociedade exerceu sobre ela não uma impressão duradoura

⁷⁵ Idem. Ibidem. p. 881.

⁷⁶ WOLF, Christa. „Kleists ‘Penthesilea’“. In: WOLF, Christa. **Die Dimension des Autors**. 1990. p. 666-667.

progressiva, mas um efeito de choque. Um tal choque, como impulso do trabalho literário, não permite livremente uma elevação sobre o vivido, nenhuma aceitação calma nem manifestação conciliadora múltipla da matéria da vida, mas o autor paga o preço de trazer o fracasso social de seu abalo existencial, artisticamente, diretamente para a obra. Seghers simpatiza com aqueles autores que, por se terem envolvido de modo profundamente pessoal nos conflitos do tempo, legaram uma obra sempre como que fragmentária e despedaçada, na qual se sedimentam perplexidade e confusão sobre um tempo fora dos conformes, pois Goethe representa, para ela, o poeta que compactua com o poder, cuja obra se sustenta sobre um forte apoio de seu criador na sociedade vigente, dado que uma insubordinação supostamente poria a obra em perigo⁷⁷.

A retomada do Romantismo dá-se em virtude da necessidade de revisão da tradição literária e da herança cultural na RDA. Dado que muitos escritores percebem no modelo do humanismo burguês a matriz do intelectual que compactua com o poder, é necessário reabilitar Kleist devido a um preconceito pseudo-científico que, no entendimento de Günter Kunert⁷⁸, levou à destruição de intelectuais e artistas e que continuava atuando com os mesmos argumentos. Fator decisivo para a renovação da história literária na RDA é a retomada, por parte dos escritores, das concepções de Bertolt Brecht. De acordo com Ruth Röhl⁷⁹, o que opunha Brecht à posição oficial da RDA era a “questão do método”, pois para ele, “as obras primas do passado, em situações históricas concretas deviam permitir leituras diferentes e estar abertas a outras funções”. Em função disso, ele se opunha à “classificação de autores e obras segundo épocas e correntes literárias”, por julgar que “esse procedimento reduzia a resistência do texto”. Para ele, “toda e qualquer classificação histórica tradicional continha [...] um elemento de legitimação, por aceitar o processo de continuidade literária”. Röhl afirma ainda que “[o] método de Brecht visava o assunto e sua elaboração enquanto material concreto da apropriação”.

Em decorrência do colóquio “Sobre tradição e herança”, de 1973, orientado pelas idéias expostas anteriormente pelo então diretor da política cultural Kurt Hager, para quem a “apropriação crítica” consistia na “compreensão do legado artístico de épocas anteriores a partir de suas condições históricas”. Hager abre caminho para uma nova definição de

⁷⁷ BATT, Kurt. „Erlebnis des Umbruchs und harmonische Gestalt“. In: SCHMITT, Hans-Jürgen. (Org.). **Der Streit mit Georg Lukács**. 1978. p. 25-26.

⁷⁸ Apud. RÖHL, Ruth. A revisão da tradição literária na RDA. In: **Forum deutsch**. Revista brasileira de estudos germânicos. 2003. Vol. 7. p. 115.

⁷⁹ Idem. Ibidem. p. 106-107.

continuidade e descontinuidade com respeito à herança cultural. Tal liberalização cultural possibilitou posicionamentos próximos aos de Brecht⁸⁰.

Conforme explicação de Röhl, somente nos anos 70 foi possível no âmbito da história literária uma reflexão crítica sobre a relação entre presente e passado. Passa-se a considerar como objeto da história literária, não apenas a literatura produzida no passado, mas também o olhar do presente sobre essa literatura, centrando-se então no próprio “ato da apropriação”⁸¹. Se somente a partir daí a crítica literária passa a revisar o papel da tradição e o conjunto teórico na RDA, os escritores já vinham minando há tempo esse terreno, afastando-se do conceito dogmático de realismo. Röhl frisa que “[e]mbora autores como Heiner Müller, Christa Wolf ou Volker Braun sempre tenham demonstrado um comportamento diferente com relação à tradição – mais pessoal e menos sistemático – só então [a partir da revisão do Romantismo e da Vanguarda] é que o fator subjetivo na seleção e apropriação da literatura foi oficialmente aceito”⁸².

Tendo em vista a indagação a respeito da “função da literatura e da arte no estado socialista”⁸³, Plenzdorf afirma que “não se pode definir literatura ou arte em função de qualquer regime ou estado”, mas sim “por indícios de como uma sociedade funciona em sua essência”. Plenzdorf realiza o pressuposto brechteano da “apropriação” do legado artístico a partir da problematização histórica desse legado, pois a partir da retomada de Werther, é possível estabelecer um paralelo em que manifestações do passado são vistas sob a ótica do presente, com o fito justamente de apontar situações, desvendar mecanismos e produzir sentidos a este concernentes. Conforme Hartl, “[n]ão se podia levar o humanismo sem modificá-lo para a literatura socialista. O recurso de Plenzdorf não era para harmonizar a herança clássica com o socialismo, mas para servir como função crítica no seu romance”⁸⁴. Stefan Hermlin refuta as críticas negativas à obra de Plenzdorf, afirmando que ela mostra “talvez pela primeira vez” “os pensamentos autênticos e os sentimentos dos jovens trabalhadores da RDA”⁸⁵. Ao expor esse dado, a autora demonstra como alguns fatores particulares do contexto político-social da RDA estão representados no universo mimético do livro de Plenzdorf. Trata-se da diferença no acesso do povo à formação cultural, atestada pelo contraste entre os personagens dos romances de Plenzdorf

⁸⁰ Idem. p. 110.

⁸¹ Idem. p. 111.

⁸² Idem. p. 117.

⁸³ Questão formulada por Richard Zisper e Karl Heinz Schoeps, na entrevista intitulada “DDR Literatur im Tauwetter”. Apud. HARTL, Ingeborg. Goethe e a RDA nos anos 70 na obra *Die neuen Leiden des jungen W.* de Ulrich Plenzdorf. In: **Forum deutsch**. Revista brasileira de estudos germânicos. 2000. Vol. 4. p. 46-47.

⁸⁴ Idem. Ibidem. p. 49.

⁸⁵ Apud. Idem. Ibidem. p. 53.

e de Goethe. Hartl detecta na camada trabalhadora da RDA a falta de bases científicas e formativas para a recepção e compreensão da herança literária e filosófica. De modo que a escolha do Werther se justifica por razões políticas, confrontos de linguagens, desconhecimento da herança clássica, elementos que não apenas apontam para a oposição entre indivíduo e sociedade, mas que também mostrem situações de vida enfrentadas pelos indivíduos na sociedade socialista. O fato de os personagens que contracenam com Wibeau não reconhecerem a fonte de suas citações revela a ignorância em termos de cultura em que é mantido o proletariado no país.

O conceito de Romantismo ou romântico deve ser empregado nesta pesquisa principalmente como um termo generalizante que permita abarcar em conjunto um movimento de renovação estética e um período de crise histórica. Tal generalização serve ao propósito de compreender uma retomada de motivos literários que remontam ao passado alemão e correspondem a manifestações artísticas e intelectuais advindas do *Sturm und Drang* e da *Frühromantik*. Devem-se considerar, no entanto, as diferenciações e as especificidades de cada movimento, bem como sondar o que haja de comum entre ambos, nos limites em que apontem para as necessidades históricas e literárias concretizadas no conjunto de significados dos romances que compõem o corpus deste estudo.

Os elementos levantados e discutidos neste capítulo são necessários para que se compreenda mais profundamente os referentes temáticos derivados da herança romântica, bem como o papel desses elementos para a elaboração estética e a função de crítica e resistência nos romances selecionados. O romance Werther, de Goethe, referido por meio da paródia no livro de Plenzdorf, pertence à variante revolucionária do Pré-Romantismo, o *Sturm und Drang*; ao passo que os poetas Kleist e Günderrode, inseridos como protagonistas do livro de Wolf, pertencem à fase inicial do Romantismo, a chamada *Frühromantik*. O estabelecimento de tais coordenadas tem em vista colaborar na interpretação do corpus desta pesquisa. As características estéticas dos movimentos romântico e pré-romântico, anteriormente levantadas, são importantes para a criação dos romances de Wolf e Plenzdorf, não apenas como um motivo estético em caráter generalizante. O fato é que em determinado momento da história literária da RDA, a reação contra o dogmatismo do conceito de realismo suscita uma necessidade de debater a questão da tradição literária alemã. Com isso, a partir da discussão entre Anna Seghers e Georg Lukács, passa-se a reabilitar os poetas do Romantismo, depreciados em nome de um conceito de realismo cujo ideal era o modelo classicista. Portanto, a retomada do Romantismo, não obstante recupere uma gama de aspectos e elementos estéticos, tem

como eixo questões relativas à valorização da reação histórica de um conjunto de poetas e a atualização dos significados que suas obras carregam, no que servem ao exame de um momento de crise.

2 O REALISMO SOCIALISTA E A APROPRIAÇÃO DA TRADIÇÃO ARTÍSTICA

2.1 Realismo e Vanguarda: apologia e reação à tradição mimética

O Realismo socialista, como doutrina estética, foi adotado na Alemanha Oriental em 1951, por ocasião do V Congresso do Comitê Central do Partido Socialista Unitário Alemão (SED – Sozialistische Einheitspartei Deutschlands), no qual se tratou do desenvolvimento cultural do jovem país. Tem início aí, um repúdio ao Formalismo na arte e na literatura, que, conforme destaca Emmerich, era considerado o corrompimento e a destruição da própria arte, na medida em que nega o fato de repousar o sentido decisivo da obra no conteúdo, nas idéias e no pensamento, e o atribui à forma, o que privaria a arte de seu caráter humanístico e democrático⁸⁶. Isso ocorre porque na formação da ordem socialista, toma-se o chamado Formalismo pela expressão do Capitalismo e do Imperialismo, cuja produção seria contrária aos ramos de produção espiritual⁸⁷. Foram atacadas pelos membros do partido responsáveis pela política cultural as correntes da literatura moderna do início do século XX denominadas Decadência, Naturalismo, Cosmopolitismo, Modernismo e mesmo Formalismo, que inclui autores como Kafka, Joyce, Beckett, Benn e Proust, cujas obras eram tidas como de caráter pessimista e portanto consideradas prejudiciais à construção do Socialismo.

Na RDA, o Realismo socialista foi tomado da União Soviética praticamente sem objeções que lhe impusessem um filtro crítico⁸⁸, empregando como modelo as obras de Gorki, Scholochow e Ostrowski. Enquanto doutrina, exige que o artista conheça a vida e a

⁸⁶ EMMERICH, Wolfgang. **Kleine Literaturgeschichte der DDR**. 1987. p. 77.

⁸⁷ Idem. Ibidem. p. 77.

⁸⁸ Idem. Ibidem. p. 78.

represente como realidade objetiva em seu desenvolvimento revolucionário⁸⁹. A arte é valorizada em sua função pedagógica e política, devendo a representação ser fiel à realidade e historicamente concreta, bem como educar e formar ideologicamente o homem trabalhador no espírito do Socialismo⁹⁰. Decisiva para a mencionada doutrina foi a teoria do realismo elaborada por Georg Lukács, caudatária no plano estético das normas do Classicismo e do Realismo burguês, e partidária de uma concepção, aceita como válida para o padrão da produção artística burguesa dos séculos XVIII e XIX, segundo a qual todas as determinações objetivas essenciais que determinam o segmento de vida formado devem ser refletidas pela obra de arte na sua coerência certa e proporcional⁹¹. O tipicismo é adotado como princípio de criação e como critério de valor para a produção artística sob a égide do Socialismo. O típico envolve o exemplar, o geralmente válido, a essência, o legítimo conforme o conjunto de leis da realidade, que devem ser refletidos sob a forma do particular⁹².

O historiador alemão ressalta que o Realismo socialista na RDA resulta da mistura monstruosa de um conteúdo ideológico marcado pela visão histórica materialista e da sansão estética de um cânone relativo a uma determinada fase do desenvolvimento da arte burguesa⁹³. Isso gera um descontentamento dos artistas de tendência marxista com a valorização da herança cultural humanístico-burguesa. Na oposição entre Realismo e Formalismo, a característica deste último pela qual o atacam os setores dirigentes culturais da RDA é o empenho em realizar um rompimento total com a herança cultural clássica. Com base nisso, o Formalismo é acusado de conduzir ao desenraizamento da cultura nacional, à destruição da consciência nacional, de exigir o cosmopolitismo e de dar sustentação em seus significados à política bélica do imperialismo americano⁹⁴. A valorização da herança cultural burguesa relaciona-se ao propósito de obter a adesão das camadas não proletárias na aliança antifascista. Vê-se na cultura clássica um espírito preñado de incansável atividade, de dedicação e industriiosidade. Goethe é tomado como modelo da qualidade de trabalhador do homem, marcado em sua essência por um humanismo ativo. Com o fito de contribuir para a afirmação do entusiasmo do trabalho e

⁸⁹ Idem. Ibidem. p. 78.

⁹⁰ Idem. Ibidem. p. 78.

⁹¹ Idem. Ibidem. p. 78-79.

⁹² Idem. Ibidem. p. 79.

⁹³ Idem. Ibidem. p. 79.

⁹⁴ Idem. Ibidem. p. 79.

para o aumento da produção, afirma Emmerich, o SED apropriou-se de tal particularidade do ideal clássico-burguês⁹⁵.

A teoria lukácsiana do Realismo crítico e do realismo socialista assenta-se sobre o pressuposto de que a estrutura histórica da sociedade humana é determinada por dinamismos no sentido de conflitos que orientam a divisão essencial de grupos na vida social e política. Deste modo, o problema fundamental de nossa época é, na perspectiva do teórico húngaro, desde a Revolução de 1848, o combate entre o Capitalismo e o Socialismo, situação de fato que deve ser refletida pela literatura e pela teoria literária. Não que, afirma o pensador, a realidade essencial de uma época condicione imediata e totalmente os fenômenos nela ocorridos, mas atua objetivamente através da produção de mediações de massa que transformam o acesso do problema fundamental à escala de fenômeno⁹⁶. Há períodos em que o mundo é movido por outras forças de oposição, a saber, a do fascismo x antifascismo e mesmo o levantamento dos movimentos de paz contra a estratégia de divisão empregada pela Guerra Fria, cuja culminância seria a terceira guerra mundial. Para Lukács, os movimentos de paz possuem a especificidade que, tanto em sua singularidade ideológica quanto em sua práxis, levam a uma tomada de posição em relação à concepção de mundo. A concepção do mundo, nesses moldes, é o elemento que norteia a relação entre o escritor e o real. O escritor dispõe de um elemento de convergência resultante da profundidade essencial da vontade artística e do crivo histórico das tendências relativas ao período em que vive. Lukács refere-se à convergência entre realismo ou anti-realismo no âmbito da atitude artística, e na dimensão dos fenômenos históricos, a luta pela paz ou pela guerra, de modo que o realismo estaria associado à revolta humanística contra o imperialismo⁹⁷.

A oposição Realismo – Vanguarda constrói-se sobre um conjunto de dicotomias que envolvem uma concepção de mundo, um modo de apreender a realidade, um modo de elaboração artística e o efeito da imagem do mundo sobre o homem, fatores estes que condicionam o estilo da obra de arte. O eixo dessa teoria consiste no pressuposto de que a literatura tem como objeto estabelecer uma relação entre indivíduo e mundo⁹⁸. A forma da obra depende da idéia que o autor faz do mundo na totalidade de suas determinações, ou seja, da intenção objetiva. O fundamento dessa estrutura é a definição de homem. O Realismo adota a definição aristotélica de *zoon politikon*, a partir da qual o personagem

⁹⁵ Idem. Ibidem. p. 80.

⁹⁶ LUKÁCS, Georg. **Realismo crítico hoje**. 1969. p. 27-28.

⁹⁷ Idem. Ibidem. p. 28-31.

⁹⁸ Idem. Ibidem. p. 102.

representa o homem cuja atividade move as relações históricas e sociais. A Vanguarda, ao contrário, aborda o homem no sentido existencialista, o indivíduo vivendo no mundo, desligado do papel histórico e social.

A apreensão da realidade refere-se não à atividade do homem, mas à maneira como ele olha a realidade. Neste particular, consideram-se categorias de possibilidade e de realização da realidade. No realismo há uma correspondência entre realidade efetiva e a personalidade do homem, de modo que este se orienta por possibilidades concretas, conformes com a estrutura objetiva do mundo. Na vanguarda a possibilidade é mais rica do que a realidade efetiva, sendo impossível a realização das possibilidades, ditas por isso abstratas. Ocorrem na representação subjetiva e resultam na inexplicabilidade da realidade objetiva do mundo, na supressão da realidade efetiva e na dissolução dos traços da personalidade. Se a possibilidade abstrata limita-se ao interior do sujeito, a possibilidade concreta indicia a interação entre o sujeito, a realidade de fato e os poderes objetivos da vida. Assim Lukács tece o elogio do realismo e a depreciação da vanguarda através da oposição entre concepção de mundo dinâmica e concepção estática, afirmando que a subjetividade de um o priva da historicidade do outro⁹⁹.

No que concerne ao modo de elaboração, a vanguarda difere do realismo pela ausência de perspectiva. Importante para a concepção de mundo, a perspectiva é um princípio fundamental da estética que consiste na hierarquização entre as características próprias dos personagens e entre as situações das quais tomam parte. Segundo o teórico, a recusa da perspectiva permite à literatura decadente centrar-se de maneira acrítica nos problemas da forma, ao passo que a sua adoção confere ao realismo a posse da essência social e artística do conteúdo. A perspectiva configura-se como princípio de seleção entre o essencial e o superficial. Deste modo, determina o conteúdo e a forma do projeto, bem como as linhas diretivas da criação artística em cada época. A perspectiva permite representar a historicidade social; sua ausência, a expressão do caráter estático da realidade¹⁰⁰.

Deduz-se da obra de Lukács que a imagem do mundo representada na arte pode ter uma influência benéfica ou nociva sobre o homem, efeito este que distingue as duas estéticas em questão. Neste sentido, conforme aponta o teórico, a construção mimética de um personagem dotado de unidade, pleno de distanciamento crítico em relação à realidade do mundo, atuante na práxis cotidiana e vivendo de modo normal e objetivo corresponde à

⁹⁹ Idem. Ibidem. p. 38-47.

¹⁰⁰ Idem. Ibidem. p. 57-59.

atitude realista. As formas literárias da vanguarda caracterizam-se pelo reflexo desfigurante da existência social e histórica, pela perspectiva subjetivista, pela imediatividade não crítica, pela não práxis, pela tendência ao patológico, pela sujeição do homem às forças insuperáveis de um mundo estático e imutável e pelo medo diante do mundo reificado¹⁰¹.

As considerações precedentes devem ser complementadas com a exposição de idéias de Lukács que, no seio da dicotomia fundamental de sua formulação teórica, envolvem a relação homem-realidade e os conceitos de concepção de mundo, a visão do homem e a perspectiva em implicações mais sérias para a arte e sua função social e humanizadora. A Vanguarda é considerada prejudicial e não artística porque, segundo o pensador, concebe o homem como “vítima desarmada de poderes transcendentais, incognoscíveis e invencíveis”¹⁰²; porque se caracteriza pelo fato de nas experiências vividas puramente subjetivas, pretender descobrir de modo imediato e acrítico a própria essência da realidade efetiva¹⁰³; por construir o real do que seria um reflexo subjetivo e, ao pretender erigi-lo em objetividade constituinte, fornecer uma imagem deformada da realidade total¹⁰⁴. Lukács deprecia a vanguarda e nega-lhe um valor política, histórica e socialmente positivo porque entende que a concepção de mundo que lhe é própria se reflete em atitudes de reação à pressão do mundo exterior e não em atividade planejada de transformação. Segundo o pensador, a angústia e o caos formam o núcleo da aludida literatura, conferindo-lhe forma objetiva e subjetivamente. Para ele, um universo caótico desprovido de estrutura implica na ausência de perspectiva social e, em consequência, de uma perspectiva que englobe o conjunto da sociedade¹⁰⁵. A concepção do mundo que lhe é inerente pauta-se no subjetivismo e admite um real estático e não-orientado em sua essência, e desprovido de sentido em suas oscilações de superfície¹⁰⁶.

No realismo, por seu turno, o homem possui o estatuto de “membro ativo de uma comunidade humana em que seu papel influencia o destino da humanidade”¹⁰⁷. A valorização que o pensador confere ao realismo está calcada no fato de atribuir uma função extra-artística à perspectiva. Por sua capacidade de criticar os dados imediatos, o escritor realista situa o fenômeno próprio de dado tempo num conjunto total e coerente, no lugar

¹⁰¹ Idem. Ibidem. p. 80-95.

¹⁰² Idem. Ibidem. p. 126.

¹⁰³ Idem. Ibidem. p. 83.

¹⁰⁴ Idem. Ibidem. p. 83.

¹⁰⁵ Idem. Ibidem. p. 114-115.

¹⁰⁶ Idem. Ibidem. p. 115.

¹⁰⁷ Idem. Ibidem. p. 126.

que lhe é devido em virtude de sua essência objetiva¹⁰⁸. O autor afirma ainda que somente a perspectiva própria dos realistas pode estar associada a uma imagem do mundo concreta e dinâmica, na medida em que inclui a sociedade e a história¹⁰⁹. A questão da perspectiva parece complicar-se não em seu caráter estético, enquanto princípio de seleção e ordenação, mas na exigência de que no contexto do imperialismo e das guerras mundiais, toda manifestação no plano da perspectiva deva repercutir numa tomada de posição com respeito ao Socialismo¹¹⁰.

A teoria elaborada em **Realismo crítico hoje** apresenta pontos que podem ter conseqüências negativas, a saber, a desvalorização incondicional da Vanguarda e a opinião segundo a qual só uma orientação no sentido do socialismo possibilita ao escritor criar obras de valor autêntico. O reducionismo de tais pressupostos dá margem à apropriação e manipulação por parte da ideologia dominante nos mecanismos do regime socialista. Na concepção de Lukács, a imagem do mundo peculiar à Vanguarda possibilita que as propagandas do fascismo e da Guerra Fria exerçam pleno efeito, pois tal imagem do mundo é um reflexo da realidade objetiva cujos fatores determinam subjetivamente o comportamento, especificamente os aspectos intelectuais e emocionais da interioridade humana. A referida imagem do mundo envolve como atitude de princípio a recusa da perspectiva socialista, que corresponde, conforme argumenta o autor em “A destruição da razão”, a uma das formas pelas quais se prolonga a tendência à demagogia social. Guiado pela noção de perspectiva, Lukács considera o cinismo, o niilismo, a mistificação próprios da arte de Gottfried Benn, enfim sua concepção estática do mundo, uma espécie de degenerescência da idéia em ideologia¹¹¹.

A Vanguarda eliminaria, segundo esse ponto de vista, os fatores concretos de ordem social. O estilo seria condicionado por uma redução, dado que repousa sobre uma concepção de mundo que não permite a seleção dos detalhes. O conteúdo do universo artístico permaneceria em estado bruto e a forma em estado abstrato¹¹². Ao negar-lhe a perspectiva, o pensador priva essa modalidade do valor artístico. À afirmação de que basta uma não recusa apriorística do Socialismo por parte do escritor para que este escape à crise social e ideológica da então sociedade burguesa¹¹³, poder-se-ia objetar, por um lado, a não probabilidade de ser o Socialismo imune a crises, e por outro, o perigo de que a

¹⁰⁸ Idem. Ibidem. p. 83-84.

¹⁰⁹ Idem. Ibidem. p. 93.

¹¹⁰ Idem. Ibidem. p. 103.

¹¹¹ Idem. Ibidem. p. 100-104.

¹¹² Idem. Ibidem. p. 117-118.

¹¹³ Idem. Ibidem. p. 97.

unilateralidade na exigência de orientação possa ser limitadora e implicar a relegação dos demais pontos de vista, a negação da pluralidade e o desprezo pelo diferente: em última instância, o tolhimento da liberdade de expressão.

O Realismo socialista é adotado com entusiasmo pelos escritores da RDA, o que deu condições para que se configurasse mesmo como tendência estética inicial. No entanto, em virtude da exigência de representação positiva da sociedade socialista, inclusive dos aspectos nitidamente negativos da respectiva realidade, esse movimento nunca perdeu seu caráter de programa. Tal positividade mimética deve-se à esperança dos artistas de que a idealização de um tipo de sociedade traria a sua concretização, de que a difusão de suas idéias traria a humanização, a igualdade e a justiça, porque os interesses dos intelectuais, do povo e dos setores dirigentes estariam em harmonia, no mínimo em processo de harmonização com o todo. No Socialismo real, a almejada harmonia não existiu, pois sua organização sistemática fundava-se unicamente nos interesses políticos e ideológicos das classes dirigentes, a cujo funcionamento os demais setores deveriam ajustar-se como peças.

A desilusão de muitos escritores reflete na negação do Realismo socialista, devido à tomada de consciência de que a atitude realista, baseada no típico e no modelar, opera na ordem do nivelamento e da aparência, servindo assim à ideologia dirigente. Os problemas suscitados pela realidade, relacionados com a vida do povo e dos intelectuais, sentidos, sofridos e calados, precisam ser exteriorizados: exigem, porém, outros meios de expressão. Neste sentido, deve-se pensar em um outro modo de relação da arte com a realidade e o mundo, de um lado, e com a sociedade e o poder político, de outro; bem como nas diferentes manifestações literárias que concorrem com o Realismo, as inovações no âmbito da forma, do conteúdo, da técnica, da linguagem e da expressão, sem perder de vista o compromisso da arte com o humano. Tais pressupostos são apresentados nas considerações seguintes.

Anatol Rosenfeld¹¹⁴, problematiza a ligação de grandes artistas ao que denomina “espírito essencialmente ilegítimo”, que se refere à traição de idéias caras à humanidade, à deturpação da consciência inerente ao dinamismo do processo histórico e ao não reconhecimento da validade de um ideal humano. Dado que a obra de arte envolve a totalidade do artista como homem e emana de sua personalidade integral, o crítico questiona a relação entre a personalidade ligada ao ilegítimo e a criação de obras de real

¹¹⁴ ROSENFELD, Anatol. Arte e fascismo. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto II**. 1993. p. 190-198.

valor. Discordando do argumento de que em sua autonomia a arte independe das ordens do espírito objetivo, Rosenfeld prega a coincidência entre o ideal estético e o ideal humano do equilíbrio entre necessidade e liberdade. Enquanto expressão de uma esperança no homem, a arte é adversa a qualquer movimento político que, a exemplo do fascismo, o avilte; que destrua a autonomia individual; que converta a pessoa humana em objeto e instrumento, divinizando o poder tirânico e aniquilando a justiça; que submeta a consciência moral a fatores biológicos, ao domínio do racismo.

O pensador afirma haver uma divergência entre a obra e o criador, o que implica não se poder reduzir a natureza ôntica da primeira à do segundo. Isso não exclui, porém, a possibilidade de se tomar em consideração o papel da intenção do escritor, ou, como quer Rosenfeld, a perspectiva e a expressão de anseios ao tematizar uma questão, bem como as concepções postas em torno dessa questão como subsídio para a interpretação da obra. A relação entre esta e seu criador não é simples e direta, mas contraditória e ambígua. Destarte, pode-se rechaçar a afirmação de Georg Lukács segundo a qual a arte da Vanguarda ou Decadência propicia a queda na demagogia fascista, tomando como base os argumentos de Rosenfeld segundo os quais: 1) através da expressão e da objetivação da tragédia a arte significa uma libertação; 2) não há lugar para o anti-humanismo na ordem estética, a menos que seja para representar seu caráter negativo. A arte é, para o autor, uma essência que independe das contingências biográficas do criador, de modo que mesmo que este simpatize com o fascismo, a ordem estética purifica a miséria moral que desonra o homem.

No que diz respeito às inovações sofridas pelo romance, Rosenfeld¹¹⁵ considera o gênero do ângulo de sua participação no fenômeno de desrealização, que consiste na recusa do caráter mimético da arte, no sentido da função de reproduzir fielmente a realidade empírica. Isso se manifesta na tendência à abstração, na dissociação ou deformação do ser humano e na abolição ou distorção da perspectiva. A categoria da perspectiva é essencial ao realismo: é a projeção do mundo a partir da consciência humana, de uma consciência individual. O mundo torna-se relativo ao homem, porém essa relativização é apresentada em termos de absoluto. O aparente ganha estatuto de real, o que é subjetivo afirma-se sob a ilusão do objetivo. No romance moderno, produto da Vanguarda e da Decadência, opera-se a abolição do tempo cronológico pelo tempo subjetivo, conforme lembra Rosenfeld. Isso implica em alterações que afetam a perspectiva nítida do romance realista. A partir daí, as

¹¹⁵ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto II**. 1993. p. 75-96.

categorias tradicionais de espaço, tempo e causalidade são desmascaradas como aparência exterior e consideradas como formas pelas quais o senso comum impõe uma ordem fictícia à realidade. Com esse processo de desmascaramento, o ser humano se fragmenta ou decompõe na obra narrativa.

Essa transformação no campo da arte deve-se a uma nova experiência do homem no mundo. Como conseqüência, a perspectiva, enquanto intenção de projetar a realidade da posição de quem se põe em face do mundo, não serve para expressá-la. À questão sobre se não se refletiria a experiência da situação precária do indivíduo diante do mundo e de sua relação alterada para com o mesmo no fato de o artista já não se sentir autorizado a projetá-lo a partir de sua consciência, o crítico responde que uma época cujos valores estão em transição, e, portanto incoerentes, e uma realidade que foge à concepção de mundo explicado exigem adaptações estéticas que possibilitem incorporar o estado de fluxo e insegurança à estrutura da obra de arte. Disso se pode deduzir que os problemas próprios de uma época ou mais especificamente os de ordem contextual influenciam a atitude estética. Destarte, nem o estado de coisas nem o sentimento e as reações que provoca no indivíduo podem ser expressos com base em um padrão pautado em perspectiva e ponto de vista objetivos.

Segundo explica Rosenfeld, o indivíduo moderno sabe não poder construir baseado nela uma realidade que não seja ilusória, pois para os escritores da Vanguarda a perspectiva deixa de ser o recurso artístico de distanciamento com que o eu apreende o mundo e torna-se o sinal de uma cisão entre esses elementos. A consciência desse estado gera a angústia e demonstra o quadro de insuperável instabilidade que envolve o homem. Assim, ao desapareço de Georg Lukács pela Vanguarda fundamentado no argumento de que esta, pelo seu tipo ou mesmo falta de perspectiva, é incapaz de apreender tanto o mundo de modo ordenado quanto o homem em sua práxis social e histórica, bem como de produzir o distanciamento crítico necessário à compreensão do mundo, contra-argumenta-se com Rosenfeld que a perspectiva da Vanguarda permite expressar a desorientação e a perda da integridade da pessoa, pois ela consiste em sintoma do desequilíbrio do momento histórico e expressa, portanto, as transformações ameaçadoras que a perspectiva do romance tradicional, entenda-se realista, insiste em ignorar. Ao examinar a manifestação do patológico na Vanguarda, o teórico húngaro a considera desprovida de conteúdo no sentido das relações dinâmicas entre homem e mundo, vacuidade esta representada pela repugnância abstrata e pela impotência. Nas palavras do autor, a concepção de mundo aí envolvida não possui qualquer finalidade para a vida normal nem a impele ao progresso em

uma determinada direção¹¹⁶. Ela pode, no entanto, descortinar os sintomas da falta de sentido que a vida apresenta em contextos opressivos e na *des-ordem* da modernidade.

As idéias tomadas de Rosenfeld podem ser acrescidas das considerações de Theodor Adorno¹¹⁷ acerca do romance contemporâneo, cuja situação evidencia o paradoxo da impossibilidade de narrar, mas cuja forma pede a narração. Complica-se a posição do narrador. O realismo como procedimento que resulta na sugestão do real, torna-se problemático. Esse fenômeno, que atinge o narrador e a coisa narrada, deve-se, no caso do primeiro, ao subjetivismo que força a matéria a transformar-se e solapa a objectualidade épica; no segundo caso, o romance precisa concentrar-se naquilo que escapa ao relato, fato este que se acentua em função de sua natureza lingüístico-discursiva, pois a linguagem o obriga a ficcionalizar o próprio relato. Se o realismo se fundamenta em um narrador onisciente, provido do domínio da experiência e de uma linguagem precisa e sem fissuras, com James Joyce rejeita-se a linguagem discursiva e verifica-se uma desintegração na identidade da experiência, ou conforme aposto do próprio pensador, desintegra-se a vida articulada e contínua em si mesma.

A transformação do romance contemporâneo em relação à norma tradicional é ocasionada, como também assinala Rosenfeld, pela posição do homem em relação ao mundo. Para Adorno, o homem encontra barreiras que o sufocam no mundo administrado, na standardização e na mesmidade. O romance é forçado a romper com os dados positivos e apreensíveis, inclusive a facticidade do mundo, e passa a representar a essência e a distorção devido ao fato de que o fechamento do processo social da vida oculta o ser, ou seja, a realidade repousa em um nível mais profundo, impossível de ser apreendido da superfície. No ponto de vista do teórico, a própria alienação move o romance. A alienação e a reificação, disseminadas nos conflitos dos homens em suas relações, integram o objeto desse gênero. Seu momento anti-realista é produzido pelo próprio objeto: “uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos”¹¹⁸.

Seguindo-se os pressupostos adornianos, compreende-se que a unidade do ser vivo é rompida no romance e o mundo é apreendido através da interiorização. Tal processo é um modo de o sujeito estar seguro no mundo estranho tornado familiar por uma espécie de falsidade. O exterior é apreendido pela consciência do narrador, livre da refutação pela ordem objetiva. A reflexão rompe a pura imanência da forma, pois se volta contra o caráter

¹¹⁶ LUKÁCS, Georg. **Realismo crítico hoje**. 1969. p. 51-52.

¹¹⁷ ADORNO, Theodor W.. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Benjamin et alii.. **Textos escolhidos**. 1983. p. 269-273.

¹¹⁸ Idem. *Ibidem*. p. 270.

ilusório da representação, configurado na categoria do narrador. A distância estética é encurtada como propriedade da forma romanesca, pois a condição do mundo sob a ameaça da catástrofe converte a atitude contemplativa em escárnio: a negatividade do positivo deve ser expressa. Verifica-se a anulação da diferença entre o real e o imaginário. Com isso, o sujeito, que nega as convenções da representação, reconhece sua impotência diante do poder do mundo coisificado. Neste sentido, a subjetividade do romance aponta para o aniquilamento do indivíduo pelo estado de coisas. A capitulação do romance diante da realidade, que só pode ser transformada no real e não transfigurada na imagem, é um processo exigido pela própria forma. Deste modo, ao abordar junto ao real o seu reverso, a obra tem a possibilidade de recuperar a experiência, a sabedoria da vida, o que consiste num modo de reagir por meio da arte à reificação e à alienação às quais os homens estão submetidos na própria produção da vida. De certa forma, a literatura produzida por escritores como Wolf e Plenzdorf pauta-se na necessidade de recuperar a capacidade de converter a vida em experiência, retirando dela uma sabedoria que precisa ser incorporada ao romance, de modo que esse gênero, pela força humanizante e politizante da arte, seja capaz de mostrar a perplexidade do homem diante do mundo, mas, além disso, de difundir uma sabedoria para compreender a ambos e transformar o segundo no sentido de satisfazer as necessidades subjetivas do primeiro.

A discussão acerca do Realismo socialista, enquanto programa destinado a direcionar a produção literária para a produtividade material do proletariado nas fábricas e no campo, visa a mostrar alguns aspectos pelos quais alguns escritores das décadas de 60 e 70 na RDA precisam romper com esse movimento. Neste sentido, buscou-se revisar as concepções norteadoras da teoria lukácsiana do realismo, com o fito de apontar alguns problemas através dos quais essa teoria é passível de ser apropriada pela ideologia dos poderosos. Visto que os escritores estudados neste trabalho, inseridos na tendência de retomada de valores do Romantismo e voltados para a atitude subjetiva, reagem contra o poder do Estado e tomam partido na defesa do povo oprimido e dos ideais de justiça e solidariedade, eles precisam mostrar a verdadeira realidade sob o regime, encoberta pelo poder com o emprego de instrumentos entre os quais o padrão de objetividade requerido pelo realismo. Neste ínterim, a literatura precisa apelar para outros padrões estéticos e inovar seus recursos conteudísticos, formais, técnicos e lingüísticos; bem como revisar a concepção de mundo e a função esperadas da literatura. É na tentativa de entender essas alterações que se examinam alguns dados próprios da literatura dita formalista, dotada de um impulso de renovação estética e informada pela perplexidade do homem e sob os

impactos do mundo em que é produzida; bem como alguns pressupostos de Theodor Adorno e Anatol Rosenfeld acerca da relação guardada pela arte com a realidade e a respeito do papel e das modificações que resultam no rompimento do romance com o realismo.

A produção das obras que compõem o *corpus* deste estudo inscreve-se no âmbito da discussão acerca da arte, da crítica e da política cultural na RDA, e resente-se dos conflitos entre realismo e vanguarda, classicismo e romantismo, seja em termos teóricos, técnicos ou estéticos, implicando reflexões sobre problemas sociais e históricos. A questão da técnica no romance de Plenzdorf, ao que tudo indica, remonta à transformação ocorrida no início do século XX, a qual, conforme Albrecht Betz¹¹⁹, tem como um de seus domínios a mudança provocada pelos meios de comunicação de massa. Este é um ponto em que, paralelo à diferença nas opiniões sobre o desenvolvimento revolucionário, acentua-se a divergência entre Eisler e Lukács. Eisler alcança a maestria de sua obra em um momento histórico em que novos meios de comunicação, já produzidos industrialmente começaram a influenciar e alterar o emprego e a função da arte. Novos recursos, técnicas e procedimentos são incorporados pela música, pelo cinema e pelas artes plásticas. A esse respeito, Betz destaca a função do filme sonoro (*Tonfilm*) de permitir integrar elementos diversos em uma mesma relação de sentido, expor modos visuais comuns, mostrar complexos em curso ou movimento. Daí poder transpor-se para outras artes, em especial à literatura, uma técnica central para o cinema: a montagem. Tais inovações, aproveitadas esteticamente por Eisler e Brecht em um esforço de redimensionamento político da arte em relação à realidade presente, chocam-se com a estética de Lukács, voltada para a organização da forma objetiva da arte, baseada em concepções idealistas, pautada na exigência de que o todo da obra espelhe o mundo como totalidade pensada, e de que a configuração do processo social e o descortinamento de suas forças motrizes reais devam realizar-se através da personalização e simbolização de problemas e contradições.

Em suas reflexões sobre o tema do realismo, segundo explanação de Fritz Raddatz¹²⁰, Brecht defende a posição de que a literatura deve assimilar as novas capacidades do homem. Lukács, ao contrário, quer superar os antagonismos em sua teoria da representação, por meio da harmonização entre essência e aparência. A grande arte deve fornecer uma imagem da realidade na qual os conflitos entre o particular e a norma, entre a

¹¹⁹ BETZ, Albrecht. Gestaltung >>oder << Montage? – Hanns Eislers Divergenzen mit Lukács. In: SCHMITT, Hans-Jürgen (Org.). **Der Streit mit Georg Lukács**. 1978. p. 77-89.

¹²⁰ RADDATZ, Fritz (apresentação); KUSENBERG, Kurt (Org.). **Georg Lukács in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**. 1972. p. 82-91.

não-mediação e o conceito se resolvam, de tal sorte que ambos coincidam na expressão direta da obra, constituindo uma unidade espontânea e indissociável. Ao invés da referida unidade, Brecht tenciona demonstrar a diferença e a desarmonia: a imagem (representação) deve mostrar o curso contraditório do processo representativo. Se para Lukács, o momento do deleite reside na forma orgânica fechada do romance realista, a custa da eliminação das contradições, da perspectiva de Brecht, o deleite resulta do reconhecimento das relações e do disparate apresentados entre essência e aparência. Em sua definição de escrita realista (*realistische Schreibweise*), o crítico desloca o deleite para fora da arte e tenta ativá-lo para a expectativa e luta por harmonia não da representação, mas da realidade. A visão lukácsiana, prossegue Raddatz, pauta-se na afirmação da *catarsis* como sentido último da grande arte. É, portanto, na medida em que o efeito catártico possui um apelo ético, e não social, que se distanciam ambos os teóricos, no sentido de que um, com sua estética de cunho classicista, aponta para uma crítica a respeito da vida; ao passo que o outro, com sua investigação da realidade, visa a ensinar através da arte a transformação da sociedade.

Eisler e Brecht procuram despertar o interesse da massa pela possibilidade de incluir-se ativamente em eventos político-culturais, de esclarecer-se a respeito de seus próprios interesses, de libertar novas maneiras de sentir e comportar-se. Betz¹²¹ afirma que a introdução de novos métodos de produção deveria levar a massa a conceber mudanças em outros domínios, como por exemplo, politizar o pensamento funcional, orientado pela utilidade e pelo valor de uso, e mantê-lo politicamente atento numa fase pós-revolucionária. Para isso, como ressalta o autor, as atividades artísticas podem contribuir. Em concordância com tal argumento, Betz cita uma proposição elaborada por Eisler e Ernst Bloch no ensaio *Avantgarde – Kunst und Volksfront*, segundo a qual ao invés de encarar como fatalista a falta de cultura produzida mediante o Capitalismo, o artista deve tornar-se consciente das condições sociais dessa situação e transformar ela própria em conteúdo da arte. Considerando-se tais pressupostos, pode-se afirmar serem as próprias condições sociais que Plenzdorf tematiza e mimetiza em seu romance ao representar a vida de um jovem estudante da RDA, que desvela a alienação da massa trabalhadora sob as imposições do sistema.

A crítica de arte na RDA é dirigida segundo as determinações do Partido, embora existam críticos que se oponham à normatividade elaborada segundo a ideologia centralizadora do setor dirigente. A crítica e a própria arte ficam atreladas às diretrizes do

¹²¹ BETZ, Albrecht. *Gestaltung >>oder << Montage?* – Hanns Eislers Divergenzen mit Lukács. In: SCHMITT, Hans-Jürgen (Org.). **Der Streit mit Georg Lukács**. 1978. p. 77-89.

Partido quando deveriam ser regidas por critérios estéticos. O conceito de realismo, central para a referida normatividade, passa a ser revisto, em grande parte, com base nos resultados do debate conhecido como *Expressionismusdebatte*, travado entre autores como Georg Lukács, Anna Seghers, Hanns Eisler e Bertolt Brecht no final da década de 30. O termo *Expressionismus*, aí, serve de ensejo para defender as manifestações da Vanguarda dos ataques feitos em nome do Realismo – incluindo a disputa entre o romântico e o clássico. Assim, ao argumento de que as imagens de estranheza e decadência, o cosmopolitismo e a subjetividade de uma são sinais de degeneração, pode-se objetar que o excesso de dogmatismo da outra pode configurar igualmente um tipo de degeneração. A oposição Realismo-Vanguarda aponta para o conflito ideológico entre o Socialismo e o Capitalismo. Nas décadas de 60 e 70, alguns escritores e críticos buscam recurso para a renovação artística em uma troca de idéias com o lado ocidental, o que se choca com a ideologia central do Socialismo no que tange à determinação da arte e sua função social e política. Ilustrativa a esse respeito é a afirmação contida na revista *Neues Deutschland*, de 22 de fevereiro de 1962, conforme a qual o que define a direção artística do Expressionismo é a incapacidade de interferir nas lutas de classe reais de seu tempo, no sentido de transformar a sociedade¹²². Segundo aponta Jost Hermand, verifica-se um novo interesse sobre o Expressionismo em 1967, quando Klaus Gysi define com a expressão “educação da emoção” uma tarefa importante da nova literatura. Tem-se com isso uma abertura para aceitar as manifestações da subjetividade, afloradas em Christa Wolf e Rainer Kunze, que se familiarizavam com uma nova espontaneidade e um novo subjetivismo e procuravam aliar a individualização com o grau de consciência avançado da RDA: destacam-se, neste ínterim, o papel do lírico e da referência ao eu. A necessidade de discutir a arte deve-se ao fato de esta constituir na RDA uma instituição cuja validade não é questionada, pois nela o homem deposita sua vontade de educar-se, de esclarecer-se e desenvolver um senso da beleza¹²³.

Hermand problematiza o conceito de humanismo, da forma como fora incorporado pela política cultural da RDA, considerando-o uma forma idealista vazia, sem conteúdo significativo. O crítico adverte para o dever de não tomá-lo no sentido extraído de Fausto de Goethe, em que o homem se afirma na presença da natureza, pois aí repousa o perigo de perpetuar a consciência burguesa, sem distingui-la claramente da falsa

¹²² HERMAND, Jost. Das Gute-Neue und ds Schlechte-Neue: Wandlungen der Modernismus-Debatte in der DDR seit 1956. In: HOHENDAHL, Peter Uwe; HERMINGHOUSE, Patricia. (Orgs.). **Literatur und Literaturtheorie**. 1976. p. 77.

¹²³ Idem. *Ibidem*. p. 82-91.

consciência. O idealismo da época goetheana e, com isso, as próprias concepções de Goethe não servem ao Socialismo da RDA, pelo fato de terem sido ultrapassados pela exigência de superar a separação entre trabalho e satisfação, postulada por Marx nos Manuscritos Parisienses. Dessa perspectiva, o Socialismo configura seu caráter progressivo, nos termos brechteanos de uma “utopia da grande produção”, na qual se tem em vista a construção do próprio homem. Pré-industrial, pré-divisão-do-trabalho e pré-socialista, o Humanismo de Weimar tomado em si mesmo torna-se problemático como elemento da construção do Socialismo. A herança cultural deveria ser incorporada dialeticamente, no sentido da apropriação crítica do passado, nos moldes propostos por Brecht¹²⁴.

A ênfase dada à literatura como produtora de consciência progressiva nos conformes do sistema socialista leva o Partido a fixar um padrão para a produção literária, alcançado a partir duma síntese entre Socialismo e Classicismo burguês. Elegiam-se autores como necessários e condenavam-se outros como nocivos à classe trabalhadora através de uma oposição entre as noções de Humanismo e Existencialismo, associando-se uma à atividade política transformadora, a outra à passividade fatalista aniquiladora. Deste modo, a crítica ligada ao Partido toma elementos da tradição burguesa em suas fases ascendente e decadente. À primeira correspondem as obras do Classicismo burguês. No que concerne à segunda, opõem-se os autores do chamado Realismo crítico aos que fazem parte da Vanguarda, que engloba as correntes do Formalismo e da Decadência, sendo que no seio da própria Vanguarda distinguem-se uma forma que pode ser assimilada e outra que deve ser rejeitada, modalidades com as quais a política cultural opõe Rilke a Benn. Trata-se de um critério valorativo baseado em considerações fundadas no conceito de Humanismo. O problema detectado por Hermand é o de que tal ideal de cultura fora empregado com validade atemporal e a-histórica, pois a transposição direta e mecânica de uma concepção de mundo de um contexto a outro sem consideração das condições históricas específicas pode acarretar inadequações, como preconceitos para com determinadas manifestações artísticas e desconsideração da mobilidade social. Hermand questiona acerca de como pode de fato uma visão de mundo burguesa específica manter-se progressiva após 200 anos e formar a base para uma teoria da arte socialista e, portanto, revolucionária, e se isso não redundaria em uma contradição ideológica¹²⁵.

¹²⁴ Idem. Ibidem. p. 93-94.

¹²⁵ Idem. Ibidem. p. 92-93.

A partir da explanação de Peter Uwe Hohendahl¹²⁶ sobre a controvérsia em torno do conceito do realismo na RDA, pode-se verificar que em sua teoria da herança cultural, Lukács fixa-se no método da escrita, isolando-o do seu conteúdo e do seu produtor, alcançando uma visão formalista do reflexo, não conseguindo estabelecer a diferença entre a literatura proletária e a burguesa. A explicação da história da literatura alemã, elaborada por Lukács, negligencia a tradição proletária, e sua exposição da teoria do espelhamento estético suprime o momento subjetivo e com isso a práxis social e literária. Dentre as manifestações arroladas por Hohendahl, segue-se que Wolfgang Heise reprova a teoria de Lukács ao afirmar que essa categoria central da arte, do modo como determinada por Lukács, tem a característica de considerar o processo de espelhamento artístico tão abstratamente isolado que sua essência social se perde, tanto no que concerne ao objeto quanto ao próprio processo¹²⁷. Com as objeções de Horst Redeker à visão objetivista de Georg Lukács, afirma-se que o momento subjetivo na representação significa que deve ser considerada a posição do escritor no processo de representação, não apenas em suas condições objetivas como lugar de classe e visão de mundo, mas também em seu envolvimento interior no processo de desenvolvimento social. Tal envolvimento deve ser entendido não em sua dimensão individual, como reflexo de sentimentos privados, porém em sua dimensão de classe¹²⁸. Pode-se depreender das reflexões de Brecht que a crítica deriva da subjetividade, no sentido de que o artista deve não apenas espelhar a verdade exterior a si, mas assimilar o objeto e acrescentar algo a ele antes de exteriorizá-lo, a saber, a crítica que o objeto deve receber a partir da sociedade¹²⁹. Por seu componente subjetivo, a crítica permite opor-se ao objetivismo. A representação objetivista, que o crítico alemão diferencia da objetiva, desconsidera o momento subjetivo, necessário às mudanças produtivas das situações e relações existentes¹³⁰.

Se, nos anos 60, a tônica em torno do problema do realismo recai sobre o ponto de vista da comunicação, nos anos 70, essa problemática se articula sobre a identidade entre os efeitos estético e ideológico. A forma estética é não apenas uma função do conteúdo, mas também relativa a um objetivo prático, de modo que através da forma a obra pode tornar-se conteúdo espiritual supra-individual: parte da vida literária, da tradição

¹²⁶ HOHENDAHL, Peter Uwe. Ästhetik und Sozialismus. Zur neueren Literaturtheorie der DDR. In: HOHENDAHL, Peter Uwe; HERMINGHOUSE, Patricia. (Orgs.). **Literatur und Literaturtheorie**. 1976. p. 138-157.

¹²⁷ Idem. Ibidem. p. 139-140.

¹²⁸ Idem. Ibidem. p. 142.

¹²⁹ BRECHT, Bertolt. Nicht nur Spiegel der Wahrheit. In: HECHT, Werner. (Org.). **Bertolt Brecht – Über Realismus**. 1971. p. 164.

¹³⁰ BRECHT, Bertolt. Objektivismus. In: Idem. Ibidem. p. 157.

cultural e da práxis social. A qualidade estética é determinada, da perspectiva de Erhard John, através da vida social. Tal qualidade é objetiva na medida em que não depende da consciência espelhadora; e subjetiva na medida em que é produzida por homens vinculados ao social. Neste mesmo sentido, Erwin Pracht ressalta a função de conhecimento da imagem e do espelhamento na arte socialista: trata-se de uma atividade criadora, configurada como uma apropriação espiritual do mundo com a finalidade de produzir algo. Para que a questão do conhecimento não torne a arte uma serva da ciência a partir do conceito de verdade formulado com base na cibernética e na lógica, Pracht parte de uma posição estética marxista que une dialeticamente conhecimento e atividade criadora. A fim de que a arte recupere sua verdadeira função de verdade, na qual haja concordância entre imagem e realidade, e uma relação ativa entre sujeito e objeto, Pracht postula a reflexão acerca da orientação política e social concreta da obra de arte¹³¹. Assim, uma abertura no conceito de realismo conduziria à superação de interpretações mecânicas e da transposição mecânica de valores culturais sem consideração das devidas condições históricas.

Segundo Hans Jürgen Schmitt, o centrismo de Lukács limita-se à história – como história dos efeitos – das formas mais elevadas. O crítico explica que em vez de partir das condições de produção (*Produktionsbedingungen*) sob as quais a história se origina, ele parte da concepção de mundo (*Weltanschauung*) como forma mais elevada de consciência, a qual para ele consiste no pressuposto para uma boa criação, a fim de elevar o meramente individual à categoria de típico para uma época¹³². Com isso, Lukács deixa de considerar as condições e as exigências reais do contexto sob o qual a literatura é produzida. Neste sentido, afirma Brecht que o teórico húngaro parte de um princípio sadio, causando a impressão de estar alheio à realidade¹³³. Brecht critica o modo como é conduzida a questão do realismo na literatura. Em sua opinião, o conceito de realismo se apresenta muito restrito, de sorte que parece reduzir-se a uma moda literária que abrange um número de obras escolhidas arbitrariamente¹³⁴. O Formalismo combatido por Brecht é a redução dogmática da arte realista a uma forma eleita como superior. Formalista, a seu juízo, é fazer do realismo uma questão de forma, o que equivale a esterilizá-lo. Brecht procura uma posição sensata frente ao formal, acolhendo-o na medida em que auxilia e rejeitando-o na medida em que impede o alcance dos fundamentos da causalidade social. Ao exigir que a

¹³¹ Idem. Ibidem. p. 150-156.

¹³² SCHMITT, Hans-Jürgen. Zum Problem des Funktionsübergangs von Literaturtheorie in kulturpolitische Strategie. In: SCHMITT, Hans-Jürgen (Org.). **Der Streit mit Georg Lukács**. 1978. p. 232.

¹³³ BRECHT, Bertolt. Die Essays von Georg Lukács. In: HECHT, Werner. (Org.). **Bertolt Brecht – Über Realismus**. 1971. p. 44.

¹³⁴ BRECHT, Bertolt. Über Realismus. In: Idem. Ibidem. p. 65.

arte seja voltada para o povo, o dramaturgo postula liberdade para buscar a forma própria em vez da obrigação de empregar formas pré-estabelecidas¹³⁵.

Pensando em critérios que definam o Realismo socialista, Brecht concebe a arte realista como arte combativa, que reage contra as falsas visões da realidade e contra os impulsos que barram os interesses reais da humanidade, possibilitando visões corretas e reforçando impulsos produtivos. Artista realista é, portanto, aquele que representa os antagonismos no homem e em suas relações, bem como mostra as condições sob as quais tais conflitos se desenvolvem¹³⁶. O lema do Realismo socialista significa que o escritor, aonde quer que se lute pela construção do Socialismo, colabora com essa luta, e para esse fim pesquisa e representa a realidade. Critérios estéticos e formais desempenham um papel significativo na construção do Socialismo, pois a essa construção pertencem o cultivo da arte e o desenvolvimento da produção artística. É neste ponto que emerge a questão da herança cultural e artística. A arte deve integrar a história. Assim, para que a estética cumpra sua função, postula Brecht¹³⁷, os críticos devem desenvolvê-la com base no estudo das condições atuais de luta social. Na acepção de Brecht¹³⁸, a escrita realista diferencia-se da não realista, pelo fato de que se a confronta com a realidade mesma de que trata, pois se considerar-se a diversidade dos modos através dos quais a realidade pode ser descrita, percebe-se que o realismo não é uma questão de forma. A respeito da forma literária, deve-se sondar a realidade e não a estética, nem mesmo a do realismo. Ao afirmar que a verdade pode ser dita ou silenciada de vários modos e postular que se deduza a estética, assim como os costumes, das necessidades de luta, Brecht toca na ligação entre o fator estético e o ideológico.

2.2 Ideologia, poder e resistência

A questão do Realismo socialista leva a considerar neste trabalho que a teoria do realismo elaborada por Georg Lukács possui elementos que a tornam passível de ser incorporada à ideologia do poder dominante, a fim de defender seus interesses. Os aludidos problemas serão examinados com base em estudos apresentados por Pedro Lyra e Terry Eagleton. Busca-se, assim, compreender de que modo se estrutura a noção de ideologia,

¹³⁵ BRECHT, Bertolt. Die Expressionismusdebatte. In: Idem. Ibidem. p. 39.

¹³⁶ BRECHT, Bertolt. Über sozialistischen Realismus. In: Idem. Ibidem. p. 165.

¹³⁷ BRECHT, Bertolt. Über sozialistischen Realismus. In: Idem. Ibidem. p. 133-134.

¹³⁸ BRECHT, Bertolt. Weise und Vielfalt der realistischen Schreibweise. In: Idem. Ibidem. p. 88-97.

bem como suas facetas e as finalidades a que serve; assim como a partir de quais elementos se forma a concepção de ideologia no pensamento de Georg Lukács, com vistas a sondar os princípios através dos quais sua teoria possibilita ser apropriada pelo poder dominante no regime socialista. Por isso, a fim de entender em que base é considerada a função politizante e o caráter de resistência da literatura, devem-se investigar as relações desta com os domínios da ideologia e do poder. Reflete-se, portanto, sobre os elementos do trabalho intelectual e estético que supostamente possibilitem à teoria lukácsiana ser apropriada pelos setores dirigentes e à literatura aderir ou resistir às relações de dominação.

O foco deste trabalho recai sobre um contexto estruturado sobre a base do socialismo real implantado pela força militar. Embora o bloco socialista esteja envolvido na disputa internacional com o inimigo de classe, supõe-se que no interior do regime a luta de classe esteja superada, na medida em que o sistema tenha como fundamento a instituição do proletariado como classe dominante, i. e., a ascensão do proletariado ao poder. O impasse a ser considerado aqui é o porquê de o proletariado continuar a ser explorado e oprimido no seio do regime que representa a sua consciência de classe. Em decorrência disso, depara-se aqui com um problema terminológico, teórico e histórico: se dentro do Socialismo a burguesia foi destituída da posse do poder político e econômico e substituída pelo proletariado, não pode haver mais luta de classe, e, por conseguinte, devem desaparecer os termos classe dominante e classe dominada. Por quem então o operariado é explorado e oprimido? Pelo próprio poder político, centralizado nas mãos dos setores dirigentes, que convertem a responsabilidade de representar o proletariado em meio de obter privilégios e conservar o poder. Além disso, trata-se de um Estado totalitário, cujo caráter se define pela exigência de uma estrutura orgânica, de modo que todos os membros são forçados à coparticipação, seja por meio da ideologia, seja por meio da violência. Um tal Estado não permite, portanto, oposição ao regime, embora não haja consonância entre os interesses do proletariado e os de seus representantes, que gravitam em torno do Partido, devendo-se considerar o primeiro como grupo social predominantemente dominado ou subjugado e os últimos como setor dirigente ou poder dominante. A coparticipação apresenta-se como um problema complexo que aglutina pessoas tanto em função da simples ilusão com o ideal humanizador e libertador do sistema, quanto aquelas que aderem por medo da repressão; assim como aqueles que colaboram na esperança de obter algum privilégio (*die Mitträger*) e aqueles que realmente tiram proveito do abuso de poder (*die Mitläufer*).

A fim de servir a uma reflexão acerca dos problemas sociais do contexto socialista, o conceito de ideologia deve ser entendido a partir de um componente intencional, como complexo de significado a serviço do poder e da ordem estabelecida. Além disso, toma-se como embasamento a oposição entre os sentidos positivo e negativo do termo, considerando-se as nuances de consciência social e de componente político apresentadas; bem como a verificação de que o emprego da ideologia é determinado por um objetivo, o que aponta para noção de oposição de interesse, encontrada na base do pensamento de Karl Mannheim. No que concerne às concepções de Mannheim, faz-se necessário adaptá-las do âmbito da estrutura econômica para o conflito político, em função de ser mormente nesse campo que, no Socialismo, a dominação e a exploração se desenrolam. Repousando no nível do processo de produção das idéias e representações, pode-se atribuir ao conceito de ideologia o caráter de instrumento intencionalmente motivado empregado em função do interesse de terceiros, no caso do Socialismo, pelos detentores do poder político. O componente ideológico é transposto para a superestrutura e atua nos níveis social, político, jurídico, operando o apagamento da alteridade pela identidade, o que obscurece o fato de que tais instâncias estão do lado dos poderosos. Pode-se verificar no funcionamento do regime socialista que a alteridade e a individualidade convertem-se em identidade através da coletivização e da massificação.

Na ótica de Pedro Lyra, o termo ideologia engloba a totalidade das concepções culturais de um agrupamento humano, em determinada fase de seu desenvolvimento histórico, o que envolve o ideal social. O conceito remonta à obra de Marx e define-se em seu sentido positivo como consciência social de uma época, classe, partido, grupo ou indivíduo, vinculada às condições concretas da existência humana como produto da dialética entre realidade e pensamento. Em virtude do direcionamento da ideologia marxista para o ideal político, verifica-se no mundo contemporâneo uma redução do seu conteúdo ao componente político, caracterizando-a como um guia para a ação política, voltada para o poder, não como conceptualização do mundo necessária à compreensão do processo vital. A ideologia torna-se política na medida em que a luta pela vida é tomada como essencialmente política. É também com Marx que se efetua a denúncia da ideologia como falsa consciência, como máscara, como conjunto de falsos preceitos teóricos destinados não a conscientizar a verdade histórica, mas a contorná-la, com vistas a defender e justificar privilégios materiais. Com esse pressuposto, atribui-se à ideologia o sentido negativo de instrumento manipulado por indivíduos para forçar a realidade adversa a ajustar-se a seus interesses. A falsa consciência, como deduz Lyra a partir da obra de

Mannheim, deriva não de uma consciência errada, mas de uma atitude conscientemente pervertida. Segundo o estudioso, o que confere à ideologia o caráter de consciência, como desejo de compreensão da realidade, ou de deformação, como tentativa de retenção de uma dada realidade, é o objetivo de seu emprego.

A questão do jogo de interesses é detectada em toda sociedade de classes, como fulcro da coexistência entre pelo menos duas classes – ou setores: a dominante, que visa a conservar a ordem vigente para manter seus privilégios, e a dominada, que visa a superar essa ordem. Daí expressarem-se na sociedade capitalista uma pela ideologia dominante, à qual se atribui normalmente as funções dissimuladoras do sentido negativo do termo; e a outra pela ideologia oponente, sendo atribuídos a ela os valores de autenticidade contidos no sentido positivo do termo. Numa tentativa de aproximação com o sistema socialista, procura-se verificar, em conformidade com os propósitos deste trabalho, as relações de dominação não do ponto de vista da exploração e opressão de uma classe social sobre a outra, mas da perspectiva de um poder político central que oprime e explora o povo, que não deixa de pertencer basicamente à classe proletária: é nos termos da opressão política que se aplicam os termos ideologia dominante e oponente. Sem ignorar o caráter relacional da ideologia, ressaltado por Eagleton, acredita-se que a ideologia se configura através do predomínio dos componentes ideológicos dominantes, i. e., a serviço do poder. É neste sentido que se deve levar em conta a observação de Pedro Lyra de que o poder transmite à ideologia o conteúdo desumano da dominação¹³⁹.

Devem-se ressaltar, como contraponto, as faces comprometida e criadora da ideologia, sobre as quais o estudioso afirma que como concepção totalizadora da cultura de uma época, a ideologia é criadora; a posição comprometida consiste na preponderância do componente político e na sobrevalência da práxis. Enquanto ideologia oponente, a posição comprometida revela-se criadora em seu esforço de impulsionar a história, afigurando-se como diretriz do comportamento dos homens¹⁴⁰. Conforme o autor, ao restringir-se ao componente político, a ideologia centra-se na ação, com a finalidade de conservar ou conquistar o poder, gerando, da parte do dominador, o risco de bloqueio, que leva à alienação, por via da censura, da omissão de dados; e da parte do oponente, o perigo da ortodoxia, que culmina em perda da capacidade crítica perante seu ideal, tornado obsessão, bem como na perda dos referentes contextuais, da liberdade e da própria vida. A estratégia do dominador, por sua vez, é a naturalização. Os defensores da ideologia dominante

¹³⁹ LYRA, Pedro. Ideologia. JOBIM, José Luís. (Org.). **Palavras do crítico: tendências e conceitos no estudo de literatura**. 1999. p. 162.

¹⁴⁰ Idem. Ibidem. p. 159-162.

apresentam a sua ideologia como expressão da natureza das coisas, suprimindo-lhe a abstração de uma forma dada de organização social; o estado humano presente como o estado humano em si, a-histórico e imutável; seus interesses como os interesses gerais da sociedade. Perspicazmente, Lyra resume este problema na afirmação de que “[a] alienação arrasta os ignorantes a aceitar como verdades essas imposturas”. O que está em jogo é a relação entre ideologia e poder, encontrada na essência do conceito de hegemonia, definido por Terry Eagleton em seu exame da ideologia na obra de Gramsci, como “um espectro inteiro de estratégias práticas pelas quais um poder dominante obtém o consentimento ao seu domínio daqueles que subjuga”¹⁴¹.

A problemática e os pressupostos críticos expostos são os aspectos tidos em mente quando se afirma que a teoria do realismo de Georg Lukács possui elementos passíveis de ser apropriados pela ideologia: entenda-se a ideologia identificada com o poder. Analisando a questão da ideologia na teoria do pensador húngaro, Eagleton distingue duas vertentes das quais Lukács deriva sua concepção: o aparato conceptual marxista da crítica do fetichismo da mercadoria e o modelo idealista fundado na subjetividade coletiva das classes. Destarte, é ao exagerar a oposição entre esses sentidos que o pensador opõe a burguesia, assolada pela reificação, ao proletariado, detentor da totalidade. Em seu estudo acerca de **História e consciência de classe**, o crítico inglês destaca que nesses escritos a reificação fragmenta e desloca a experiência social, de modo que a sociedade é vista não como processo coletivo, mas como objetos ou instituições isoladas. Lukács atribui deste modo à consciência de classe burguesa a ideologia em sentido negativo: a incapacidade de compreender a estrutura da formação social como um todo. Desta ótica, a consciência do proletariado, em seu pleno desenvolvimento político, ao contrário da classe burguesa, tem a capacidade de totalizar a ordem social, o que constitui a condição essencial para que a classe operária seja capaz de compreender e transformar suas próprias condições. Assim, o proletariado é uma classe potencialmente universal na medida em que carrega a emancipação potencial de toda a humanidade. Dotada de subjetividade universal, aquilo que a classe operária conhece a partir de sua perspectiva histórica deve ser objetivamente verdadeiro¹⁴². Eagleton critica na posição de Lukács o fato de entender uma correspondência exata e monolítica entre ideologia e classe, “como se cada classe social tivesse sua ‘visão de mundo’ peculiar, corporativa, que expressasse diretamente suas condições materiais de existência, e a dominação ideológica consistisse

¹⁴¹ EAGLETON, Terry. **Ideologia**. 1997. p. 107.

¹⁴² Idem. *Ibidem*. p. 91.

em uma dessas visões de mundo impor sua marca na formação social como um todo”, versão esta que, conforme o estudioso, “simplifica drasticamente a verdadeira irregularidade e complexidade do ‘campo’ ideológico”¹⁴³.

Eagleton esclarece que a crítica mais incisiva sobre a teoria da ideologia de Lukács recai sobre o fato de transformar a teoria marxista na ideologia do proletariado, como expressão de um sujeito de classe puro tornado essência da formação social. Daí poder-se observar que, e esse é o impasse central da concepção lukácsiana a truncar o realismo, ao idealizar o proletariado como sujeito, o teórico o eleva muito acima da situação que realmente lhe corresponde, ignorando que em suas condições reais o proletariado é uma massa de homens oprimidos, ignorantes e submissos, privado da instrução, muito mais atingido pela reificação do que o pensador pressupõe ser a burguesia. Lukács, como demonstra Eagleton, tenta resolver esse problema, formulando a tese de que o proletariado pode encontrar-se em dois estados de ser: primeiramente em estado normal, em que a consciência operária sujeita-se passivamente à reificação; alcançando então o estado de sujeito revolucionário, capaz de injetar sua ideologia no todo social. No entanto, o teórico não explica como se dá essa passagem do operariado para o estado revolucionário, correndo-se o risco de converter as questões materiais atinentes à formação social e à revolução em questões de pura consciência, de idéias, impossíveis de aplicar em práticas e instituições¹⁴⁴. O fato de conferir tamanha ênfase à consciência leva Lukács a ignorar que o proletariado é composto de homens, com necessidades a satisfazer e problemas a superar, num conjunto cuja complexidade não pode ser homogeneizada idealisticamente. Ao pensar em demasia na classe proletária como sujeito da revolução, o teórico tanto subestima o fato de que essa classe está sujeita ao bloqueio e à alienação exercidos pelo poder dominante, quanto torna seus postulados vulneráveis à ortodoxia: como consequência, o desejo de conquistar o poder suplanta as reivindicações pelos princípios destinados a concretizar o bem do homem na sociedade. Essa falha na elaboração teórica é índice de uma necessidade social inerente à formação do proletariado que não pode ser superada no nível da idéia: ela exige um trabalho prático e gradual de instrução e politização voltado para a emancipação e para a melhoria das condições de vida.

Nesta mesma esteira, a teoria do realismo aferra-se demasiadamente à problemática da consciência de classe e aos ideais de revolução. Ao ser empregada pelo

¹⁴³ Idem. Ibidem. p. 95-96.

¹⁴⁴ Idem. Ibidem. P. 96-98.

Partido na RDA, a teoria de Lukács é tomada pelo Estado e incorporada à ideologia dominante. Justamente por conhecer o caráter politizante e o poder de difusão de idéias da literatura, os setores dominantes visam a empregar a posição comprometida dessa arte na propagação de sua própria ideologia, a fim de defender seus próprios interesses. O Realismo socialista tenta usar da própria literatura como aparelho ideológico através do qual possa manter a hegemonia do Estado. A literatura torna-se resistência ao reagir contra a apropriação pelo poder e defender os valores subjetivos do homem e o ideal de uma sociedade justa.

As obras em estudo foram produzidas no contexto de maior emprego da repressão, sob condições sociais, políticas e culturais semelhantes: o período compreendido entre 1961 e 1980. Um dos traços mais proeminentes dessa produção literária é a questão da resistência, pois vários escritores, sentindo a crise social de um momento de acirrados conflitos ideológicos, apertam os laços entre o ato de escrever e os valores sociais: a escrita é uma forma de desnudar a grande falha do regime socialista – submeter o povo à massificação, colocando-o em função do próprio sistema através de imposições que não levem em conta a autonomia do indivíduo enquanto cidadão e ser humano. A tendência a retomar elementos da tradição histórica e cultural encerra uma

tentativa histórica que permite discutir problemas e paradoxos contemporâneos: a relação entre o espírito e o poder, entre a moral e o poder do Estado; a discrepância entre o progresso econômico e o social; o impedimento da emancipação feminina da tradição patriarcal; a alienação e a depressão social; as dúvidas acerca da realidade e da linguagem; e a função potencialmente utópica da linguagem e da literatura¹⁴⁵.

Para Alfredo Bosi, a associação entre narrativa e resistência dá-se pela representação dos valores na obra: a resistência pode ser expressa como tema da narrativa ou como forma imanente do processo de escrita, e está atrelada à elaboração estética, conforme se pode deduzir da seguinte passagem:

a arte pode esconder tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele. Embora possa partilhar os mesmos valores de outros homens, também engajados na resistência a antivalores, o

¹⁴⁵ HILZINGER, Sonja. Avantgarde ohne Hinterland. ARNOLD, Heinz Ludwig; MEYER-GOSAU, Frauke. (Orgs.). **Text + Kritik: Literatur in de DDR – Rückblicke**. 1991. p. 94.

narrador trabalha a sua matéria de modo peculiar: o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras. Não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores¹⁴⁶.

O conceito de ideologia, em sua duplicidade, permite tanto ser apropriado pelo poder, se tomado como falsa consciência ou instrumento passível de ser manipulado a fim de justificar a dominação; quanto pela resistência, com fins utópicos, se considerado em sua função comprometida e criadora, como consciência social e concepção cultural, a serviço da emancipação do povo.

¹⁴⁶ BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. 2002. p. 122-123.

3 SOCIALISMO REAL E UTOPIA: DISCREPÂNCIA E DESILUSÃO

3.1 Origem do ideal comunitário e do exercício do poder

A literatura produzida na RDA relaciona-se quase sempre com a vida sob o regime socialista, identificando-se com o sistema e decidida a contribuir com seu aperfeiçoamento, por crer que através dele se pode construir uma sociedade voltada para o bem dos homens; mas desilude-se com o abuso de poder por parte dos setores dirigentes e com o esmagamento social exercido sobre a massa de trabalhadores. Tendo em vista este particular, e considerando-se que a desilusão dos autores para com o sistema se configura em perda de utopia, julga-se necessário examinar, mesmo que sumariamente, as concepções derivadas do marxismo e do socialismo utópico que teriam contribuído para formar as visões de mundo, as concepções críticas, o ideal de sociedade e as utopias dos escritores em relação ao Socialismo. Com isso, procura-se, por um lado, entender o papel do socialismo utópico no sentido de fundamentar o ideal de renovação da sociedade tendo por base o primado do homem; por outro, entender os fundamentos da teoria de Marx cujas bases humanizadoras e emancipatórias amparam os ideais socialistas dos autores postos em defesa da vida e dos interesses do povo. A discrepância entre tais ideais e o Socialismo real leva a indagar quais fatores teriam conduzido um sistema formulado com base em idéias legítimas a degenerar em opressão do povo e disputa pelo poder, bem como a considerar que os pressupostos marxistas possuem um grau de ambigüidade que pode tanto sustentar a construção de uma sociedade justa quanto promover a formação de um Estado centralizador que domine o homem, porque seu primado é a revolução e esta visa não ao bem do homem, mas à transformação dos bens de produção. Por outro lado não se deve culpar um conjunto teórico tão importante para desvendar os mecanismos sociais, políticos

e econômicos quanto o de Marx, por mais falhas que possa apresentar. A opressão não está nestas falhas, mas no emprego que os setores dirigentes venham a fazer delas.

O caráter humanista e emancipatório dos ideais socialistas de Marx é deturpado, como informa Burns¹⁴⁷, em sua apropriação pelo bolchevismo. Enquanto Marx prega que os trabalhadores busquem realizar seus fins por meios pacíficos em caso da não necessidade da revolução, Lênin encarece de modo radical o caráter revolucionário do Socialismo. O comunismo dos bolcheviques desvia-se ainda do marxismo em sua concepção de governo proletário, pois nas palavras do historiador,

[n]ada indica que Marx tivesse jamais encarado a possibilidade de um estado totalitário de trabalhadores, tão arbitrário e opressivo em seus métodos de governo quanto o fascismo. É verdade que falou em ‘ditadura do proletariado’, mas entendia por essa uma ditadura de toda a classe operária sobre os remanescentes da burguesia. Dentro das fileiras dessa classe prevaleciam as formas democráticas. Lênin, no entanto, instituía o ideal da ditadura de uma elite, de uma minoria selecionada, a exercer supremacia não apenas sobre a burguesia, mas também sobre a massa dos próprios proletários.¹⁴⁸

A ditadura do proletariado, ou governo da classe operária, conforme explicita Norberto Bobbio¹⁴⁹, constitui, nos moldes da Comuna de Paris, a passagem para a supressão de todas as classes e para uma sociedade sem classes, e tende a extinguir, isto é, superar o Estado, como instrumento de domínio de classe. Com o Manifesto do Partido Comunista, elaborado por Marx e Engels, nasce o socialismo moderno, sob a forma do socialismo científico. Dentre as principais premissas da teoria marxista, Burns¹⁵⁰ destaca a interpretação econômica da história, o materialismo dialético, a luta de classes, a doutrina da mais-valia e a teoria da revolução socialista. Enquanto teoria econômica, segundo o historiador, o socialismo opõe-se à economia clássica, podendo ser representado também pelas idéias de Friedrich List e pela vertente do socialismo utópico de Charlie Marie Fourier e Robert Owen. List propõe fazer do Estado o guardião da produção e da distribuição da riqueza. Estabelece como objetivo consolidar a unidade e aumentar o poder da nação, de modo que garantir a justiça para o indivíduo era secundário. Em seus ideais

¹⁴⁷ BURNS, Edward McNall. **História da civilização ocidental**. 22. ed. 1978. p. 894.

¹⁴⁸ Idem. Ibidem. p. 895.

¹⁴⁹ BOBBIO, Norberto. Dicionário de política. In: MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **Manifesto do Partido Comunista**. p. 140-141.

¹⁵⁰ BURNS, Edward McNall. **História da civilização ocidental**. 22. ed. 1978. p. 894.

figuram o nacionalismo econômico e o coletivismo. O socialismo utópico, por sua vez, envolve um grupo de teóricos mais voltados para a justiça social que para a formulação de leis econômicas e de bases para a prosperidade nacional. A designação utópico, conforme expõe Burns, “deve-se ao fato de terem apresentado programas idealistas de sociedades cooperativistas em que todos trabalham em tarefas apropriadas e compartilham os resultados de seus esforços comuns”¹⁵¹. Pregavam que a eliminação de uma estrutura social que propicia a escravização possibilitaria aos homens viver em paz e harmonia; e recomendavam a fundação de sociedades-modelo fundamentadas na propriedade coletiva e num governo de base voluntária. Condenando o lucro, por impossibilitar ao operário a aquisição do que produz, Owen propunha a organização da sociedade em comunidades cooperativas em que o trabalho tivesse a remuneração justa¹⁵².

No terceiro capítulo do **Manifesto do Partido Comunista**, no qual Marx e Engels esboçam o perfil das modalidades de comunismo existentes na época, discorrem a respeito do socialismo e do comunismo crítico-utópicos, cuja base são os sistemas formulados por Saint-Simon, Fourier e Owen. Tais sistemas surgem, afirmam os teóricos, com as primeiras tentativas do proletariado de fazer prevalecer seu interesse de classe, que falharam em decorrência tanto da forma pouco desenvolvida e pouco organizada do proletariado, quanto da ausência de condições materiais para a sua emancipação, criadas no interior da própria sociedade burguesa¹⁵³.

Os teóricos acusam os referidos sistemas de consistirem em uma literatura reacionária na medida em que prega um igualitarismo grosseiro, e de buscarem fora da realidade social um *locus* em que seus ideais possam realizar-se. De acordo com esse ponto de vista, embora tais sistemas reconheçam os antagonismos de classe, bem como os elementos dissolventes contidos na classe dominante, eles ignoram a atividade histórica autônoma do proletariado, privando-o de um movimento político próprio. A classe operária é antes concebida como aquela que mais sofre. Assim, o socialismo utópico não partiria de uma realidade imediata, mas visaria a criar condições de emancipação através de leis sociais; visaria a melhorar a sociedade em todos os setores, motivo pelo qual não defende apenas os interesses da classe operária, mas uma harmonia que englobe inclusive a classe dominante¹⁵⁴. À atividade social, o socialismo utópico substitui, segundo os filósofos alemães, sua atividade pessoal inventiva; às condições históricas de emancipação,

¹⁵¹ Idem. Ibidem. p. 698-699.

¹⁵² Idem. Ibidem. p. 698-699.

¹⁵³ MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **Manifesto do Partido Comunista**. 2003. p. 76-77.

¹⁵⁴ Idem. Ibidem. p. 77.

condições fantásticas; à organização gradual do proletariado, a organização de uma sociedade pré-construída. O socialismo utópico rejeita, afirmam, a ação política e revolucionária, pois almeja a alcançar sua meta simplesmente pela força do exemplo. Constitui a descrição idealista de uma sociedade futura e corresponde aos primeiros impulsos intuitivos do proletariado rumo à transformação da sociedade. Os escritos utópico-socialistas contêm, no entanto, conforme mesmo Marx e Engels reconhecem, elementos críticos que minam as bases da sociedade existente, diga-se burguesa, e fornecem material para o esclarecimento dos operários. A abolição do contraste entre cidade e campo, da família, do lucro privado e do trabalho assalariado, a proclamação da harmonia social, a conversão do Estado em simples órgão para administrar a produção são considerados pelos pensadores como proposições positivas que exprimem o desaparecimento do antagonismo de classe.

Apesar de reconhecerem que sob vários aspectos os sistemas aludidos foram revolucionários, ao caracterizá-los como utópicos, os autores do manifesto negam-lhe o fundamento na realidade histórica. Portanto, para eles, à proporção que a luta de classe se desenvolve e toma forma, a utopia perde a justificação teórica e o valor prático. Nessa perspectiva, por não fundamentar a luta de classe, nos estágios superiores por ela regidos, tal modalidade de socialismo acabou sendo tomada como reacionária. Tendo em vista que, nesses estágios posteriores, sobretudo durante a revolução e a vigência do Socialismo real, o marxismo propiciou não apenas elementos para a emancipação do homem na sociedade, mas também elementos para a criação de um estado autoritário e opressor, deve-se examinar o papel do socialismo utópico ao lado do marxismo para o desenrolar desses estágios; no interesse específico deste trabalho, para a formação social da RDA e para os ideais e as utopias que guiaram a atuação dos escritores em prol dessa sociedade.

O referido assunto será abordado a partir do estudo elaborado por Martin Buber, que pensa a questão tendo em vista os postulados de renovação da sociedade. O conceito de socialismo utópico é extraído do terceiro capítulo do Manifesto, no qual são delimitadas as diferenças entre o Partido Comunista e as tendências afins. Utopistas são aqueles cujas idéias precedem o desenvolvimento decisivo da indústria, do proletariado e a luta de classe, não podendo levar esses fatores em consideração. Ao chamar os teóricos anteriormente mencionados de utopistas, Marx os acusa de querer criar um mundo melhor com base em condições imaginárias, devido à falta de compreensão dos fatos da realidade

social¹⁵⁵. Por outro lado pode-se objetar que os socialistas utópicos têm a virtude de visar à reorganização da sociedade a partir das condições atuais, ao passo que Marx visa a atingi-la após a extinção da ditadura do proletariado. Destarte, o marxismo pode conter o perigo de, como ocorreu no Socialismo real, em vez de acarretar a dissolução da ditadura em uma sociedade harmônica, propiciar sua conversão em uma ditadura individual; além do que, o perigo de considerar-se a modificação do sistema em primeiro lugar, relegando a reestruturação da sociedade e solapando o primado da autonomia¹⁵⁶.

Conforme o autor, Marx aproxima-se do socialismo utópico pela “vontade de substituir o princípio político pelo social” e separa-se deste pelo “ponto de vista segundo o qual essa substituição só pode efetuar-se através dos [próprios] meios políticos”¹⁵⁷. Interpretando esse termo de separação exposto por Buber, pode-se concluir que malgrado a vontade de Marx, a apropriação de seus postulados pode levar à mera substituição de um sistema de poder por outro, com o argumento de defender a revolução e pelo fato de não se ultrapassar essa fase, ou seja, ao cabo o proletariado não chega ao poder, sendo ludibriado por uma nova classe dirigente.

Essa problemática será retomada adiante. Expõe-se por ora, os elementos que, na acepção de Buber¹⁵⁸, formam a idéia contida na gênese do socialismo utópico. As utopias são quadros ou imagens de algo que é imaginário, uma fantasia que se centraliza firmemente em um elemento primordial e originário, elemento este que consiste em um desejo do “dever ser”, do “vir a ser” ou do “devenir”, essencial à concepção de história de Gramsci. No desejo utópico predomina o anseio pelo que é justo, elemento manifestado na visão filosófica como idéia, cuja realização não se dá no indivíduo, mas na comunidade humana. A visão do que deve ser está ligada à atitude crítica frente ao modo de ser do mundo humano presente.

Por sua essência, a utopia circunscreve-se ao âmbito da sociedade, embora inclua em sua imagem uma transformação do homem. Utopia significa desenvolvimento das possibilidades latentes na comunidade humana, com vistas à concretização de uma ordem justa. A utopia tem sua possibilidade de realização na associação de sua imagem às forças subjacentes na realidade. Com a era da técnica e dos antagonismos sociais, busca-se na utopia a solução para as contradições da sociedade. Na medida em que objetiva a esboçar os planos para a edificação da sociedade, a utopia torna-se um sistema com a força do

¹⁵⁵ BUBER, Martin. **O socialismo utópico**. 1971. p. 10.

¹⁵⁶ Idem. Ibidem. p. 105.

¹⁵⁷ Idem. Ibidem. p. 107.

¹⁵⁸ Idem. Ibidem. p. 17-26.

messianismo: todo socialismo constitui-se de um componente utópico ao iniciar o entrelaçamento entre doutrina e ação, ou seja, a busca de elementos humanos para a realização de uma ordem ideal.

Embora refira-se à utopia de modo pejorativo, o próprio pensamento de Marx não lhe é isento, principalmente ao anunciar a transformação que se sucederá à revolução social, a extinção do Estado e a passagem da humanidade do reino da necessidade para o da liberdade. Conforme Buber, o que a crítica marxista chama de utópico nas doutrinas não marxistas aponta para dois pontos distintos. Um é em essência uma ficção esquemática, encontrada em Fourier, uma elaboração que deriva uma ordem social de uma teoria da natureza humana: os problemas admitem uma solução na esquematização mecanicista. O outro é um planejamento orgânico baseado no objetivo de, por meio do conhecimento do homem e das condições atuais, transformá-los e superar as contradições de ordem social. É representado pelos ideais de Proudhon e de Kropotkin.

A meta final desta segunda modalidade e a do marxismo não diferem em essência. Como meio, entretanto, o salto marxista da revolução para a transformação futura, para a liberdade, apóia-se em um centralismo mantido por via da coação. O socialismo utópico busca a criação de condições possíveis e necessárias à transformação futura através da revolução (ou reestruturação) contínua da realidade imediata.

Examinando a contribuição de Marx no sentido da renovação social, Buber centra-se na afirmação de que a substituição da classe burguesa pela classe operária extinguirá as classes, o antagonismo e o ‘poder político propriamente dito’, entendido como o poder político no sentido de expressão e resultado do domínio de classes. Isso suscita a questão do ‘poder político impropriamente dito’. De acordo com o autor, ao deixar de traçar uma linha definida de demarcação entre esses dois tipos de poder, Marx “abre a porta a uma modalidade de princípio político que, ao seu ver, [...] não pode existir: uma modalidade que não é expressão e resultado do domínio de classes, mas, [...] de ambições e lutas pelo poder, entre grupos e indivíduos que não podem ser definidos como classe”¹⁵⁹.

Ter dado demasiada importância à luta política revolucionária e ter atribuído como tarefa essencial à revolução a emancipação não dos homens, mas das forças produtivas¹⁶⁰, consistem nos dois pecados da teoria de Marx. No primeiro caso, as afirmações do teórico dotam a revolução de um caráter autoritário que pode ter na prática

¹⁵⁹ Idem. Ibidem. p. 107-108.

¹⁶⁰ WEIL, Simone. **Opressão e liberdade**. 2001. p. 61.

um emprego ambíguo. A ambigüidade desse autoritarismo é desvendada por Buber¹⁶¹ nos seguintes termos:

Se isso significa que a luta revolucionária, como tal, deve ser efetuada de baixo de ordens e sob uma disciplina severa, estamos de acordo; mas, se significa que, na época revolucionária [...] a totalidade da população deverá ser dominada, ilimitadamente, por uma vontade autoritária em todos os domínios do pensamento e da vida, é incompreensível como, dessa fase, possa haver um caminho evolutivo conducente ao socialismo.

No segundo caso, conforme expõe Simone Weil, Marx justifica sua posição na crença de que o desenvolvimento das forças produtivas e da técnica deve aliviar o homem do peso da necessidade material e, por conseguinte, do peso da submissão social. É nessa concepção, prossegue a autora, que se funda a posição dos bolcheviques, bem como seu desprezo pelas idéias da democracia operária. Sua impotência para realizar a democracia não os perturba tampouco pelo fato de crerem que a ação social deve consistir em desenvolver as forças produtivas e que seu progresso leva a humanidade a avançar rumo à libertação, mesmo que à custa de opressão provisória¹⁶². A teoria de Marx deixa pressupor que em todo conflito entre ambas, as forças produtivas suplantam as instituições sociais. De acordo com a orientação da estudiosa, Marx coloca como verdade evidente, porém sem demonstração, que tais forças possuem um desenvolvimento ilimitado, cuja explicitação tem origem na crença hegeliana na tendência do espírito à perfeição. A idolatria dessas instâncias é tratada por Weil como “religião materialista”, pois confere a elas a função de uma religião para a concepção de história elaborada por Marx: entregar o homem em sacrifício em nome de um objetivo. “Essa religião das forças produtivas”, escreve a estudiosa francesa, “em nome da qual gerações de empresários esmagaram as massas trabalhadoras [...] constitui igualmente um fator de opressão no interior do movimento socialista”. O socialismo entrega o homem em nome do progresso histórico¹⁶³.

Ser revolucionário é, para a autora, agir no sentido de diminuir a opressão dos homens e o aviltamento do trabalho, e recusar as idéias que disfarçam a humilhação sistemática da maioria. Assim, o espírito revolucionário é animado pela glorificação do trabalho produtivo, entendido como atividade suprema do homem, e pela afirmação de que

¹⁶¹ BUBER, Martin. **O socialismo utópico**. 1971. p. 113-114.

¹⁶² WEIL, Simone. **Opressão e liberdade**. 2001. p. 61-62.

¹⁶³ Idem. *Ibidem*. p. 63-64.

apenas uma sociedade onde o trabalho ponha em ação as faculdades do homem, pode realizar a plenitude da grandeza humana. Weil critica Marx pelo fato de ter abandonado essa concepção, encontrada em seus escritos de juventude, e com isso ter alterado o espírito revolucionário: ao pretender dar um caráter científico a sua concepção de socialismo, acaba por transmitir à massa dos operários a ilusão de que são os detentores da ciência, com o que acreditam possuir uma fonte ilimitada de poder. Conforme reflete a autora, isso é falso no sentido de que os comunistas e socialistas não detêm um conhecimento dos mecanismos sociais mais preciso do que o têm os burgueses, por exemplo. Mesmo que possuíssem tal superioridade, não disporiam dos meios necessários à ação, pois a ciência, embora permita usá-los, não pode fornecer os recursos da técnica. É um erro incumbir os operários de salvar a história e prometer a eles a glória do poder quando se trata de lutar pela própria libertação¹⁶⁴.

O problema em questão, colocado como fato fundamental da organização social, é a submissão da maioria à minoria. Numa tentativa de esclarecer os fatores que a propiciam, a autora considera um ponto equívoco do marxismo o fato de estabelecer a economia como chave do processo social, pois em sua relação com o indivíduo a sociedade não pode ser definida pelos modos de produção. As condições de produção devem atender às necessidades vitais dos homens, logo, não podem fundamentar os fenômenos de comando e obediência. Os fenômenos e mecanismos sociais são explicados não pela noção de necessidade, mas pela de força¹⁶⁵.

O ideal revolucionário, nos termos de Weil, funciona como limite teórico das transformações sociais realizáveis e tem o sentido de abolição da opressão social. A opressão ocorre quando as regras e os limites impostos aos indivíduos pela sociedade provocarem uma separação entre os que exercem e os que sofrem o constrangimento social, de modo que a pressão dos que comandam sobre os que executam os leva ao esmagamento físico e moral¹⁶⁶.

Ao refletir a respeito da opressão, a estudiosa procura desvendar seus mecanismos e as causas em virtude das quais ela surge, sondando a relação desses elementos com o regime de produção. A opressão foi vista durante vários séculos como usurpação. Ao analisar o fracasso das formas de oposição durante a Revolução Francesa, Marx formula a concepção de opressão como órgão de uma função social, qual seja, a

¹⁶⁴ Idem. Ibidem. p. 190-192.

¹⁶⁵ Idem. Ibidem. p. 175-177.

¹⁶⁶ Idem. Ibidem. p. 76-77.

função de desenvolver as forças produtivas, devido ao grau de esforços e privações que exige. Assim, as causas da opressão residem para o teórico nas condições objetivas da organização social. Weil destaca a concepção de Marx e Engels segundo a qual a opressão se estabelece quando os progressos da produção tenham suscitado uma divisão do trabalho bastante adiantada para que a troca, o comando militar e o governo constituam funções distintas; uma vez estabelecida, ela provoca o desenvolvimento das forças produtivas bem como sua própria transformação é determinada por esse desenvolvimento¹⁶⁷.

Weil afirma que o referido esquema não esclarece o mecanismo da forma opressiva, questionando de um lado a idéia de que a divisão do trabalho se torne opressão. Deve-se concordar que em sua função autêntica de servir à satisfação das necessidades e à redução das dificuldades e dos esforços do homem a divisão do trabalho possui caráter emancipatório. Porém, considerando-se o modo como a emprega o Socialismo real, como um instrumento de dominação da maioria pela minoria, ela adquire um grau de preconceito e ideologia, e gera formas de desigualdade que a tornam sim uma instância opressora. Deste modo, a opressão pode resultar das condições objetivas da organização social sempre que, ao invés de empregado como fim de benefício do indivíduo e da comunidade, o desenvolvimento da produção seja colocado a serviço do poder. Importa considerar a possibilidade – negligenciada pelos teóricos – de que a opressão e a divisão do trabalho surjam e tomem forma em qualquer regime que empregue a economia como lei motora da organização e da transformação sociais. A esse respeito, a história comprova que, embora por outros meios, mecanismos, princípios e causas, o Socialismo real não dispôs de menos opressão e divisão do trabalho do que o Capitalismo. No que concerne aos problemas verificados no seio do regime socialista, o pressuposto em questão não explica, e aqui em concordância com a filósofa francesa, por que os oprimidos jamais conseguiram fundar uma sociedade não opressiva nem por que vias uma forma de opressão se substitui a outra¹⁶⁸. No entanto, é mister reconhecer que as reflexões de Marx acerca da divisão do trabalho e suas implicações, desconsiderado o exagero com que o teórico a atribuiu ao capitalismo, são prenes de valor emancipatório.

Se a autora argumenta por um lado que em sua generalidade o sistema de Marx é falho, no que concerne ao problema da opressão, ao esboçar os princípios do mecanismo social, ela recorre justamente às análises do capitalismo empreendidas pelo teórico, pois “acreditando limitar-se a caracterizar um regime, ele [...] percebeu [...] a natureza oculta da

¹⁶⁷ Idem. Ibidem. p. 77-78.

¹⁶⁸ Idem. Ibidem. p. 78.

própria opressão”¹⁶⁹. Neste sentido, as forças de produção não determinam a opressão. Contudo, o grau de desenvolvimento que atestam constitui um índice do grau de complexidade das organizações sociais, complexidade esta que garante os meios para assegurar o emprego da opressão, pois implica um maior domínio sobre os recursos técnicos. O elemento opressivo decorre da força no âmbito do Estado e, no âmbito da sociedade, das condições objetivas de vida. Neste último, manifesta-se através da existência de privilégios, caso em que se pode observar a influência da divisão do trabalho e da especialização; e da luta pelo poder, na qual o poderoso trava permanente conflito contra aqueles que domina e contra seus rivais. Entram em jogo as relações entre os homens. Nos regimes opressivos, o poder reage sobre as condições materiais que fixam objetivamente seus limites; sua possibilidade reside no fato de poder estender suas bases somente até determinado ponto; o fato de ver-se obrigado a ultrapassar os limites no interior dos quais pode exercer-se efetivamente é a contradição que o leva a esgotar seus próprios recursos: é a contradição interna do próprio regime¹⁷⁰. Desse modo, se o homem primitivo é escravo da natureza, o homem moderno está sujeito à dominação da sociedade, pois tanto é privado do proveito do trabalho quanto sofre imediatamente as dores e os perigos a ele ligados. O nível elevado da produção na modernidade implica a coordenação dos trabalhos, ou seja, a cooperação deve ser tal que todos os esforços individuais formem um trabalho coletivo. Este coletivo nada tem a ver com os as metas e os ideais de Marx e dos socialistas utópicos. Ele é garantido pela opressão social, por meio da qual o homem que comanda coordena os esforços dos que a ele se subordinam¹⁷¹.

Assim como grande parte de sua teoria, também a teoria do Estado de Marx pode ser apropriada de modo ambíguo, apontando para um sentido humanista e uma força organizatória ou derivar em ortodoxia e conduzir ao sacrifício do homem pelo bem da luta pela estrutura, pelo sistema e pelo poder, substituindo o primado do homem pelo ideal da revolução. Para compreender como Marx entende o Estado, é preciso levar em conta o modo como o teórico o relaciona com a estrutura da sociedade, bem como as intenções de mudança contidas nos preceitos norteadores do projeto dos comunistas. Segundo definição de Marx e Engels no **Manifesto do Partido Comunista**, os comunistas representam os interesses comuns do conjunto do proletariado. Constituem na prática o setor mais resolutivo dos partidos operários; na teoria, sustentam-se na compreensão das condições, do andamento e dos resultados gerais do movimento proletário; norteiam-se pelo mesmo

¹⁶⁹ Idem. Ibidem. p. 82.

¹⁷⁰ Idem. Ibidem. p. 95-98.

¹⁷¹ Idem. Ibidem. p. 101-107.

objetivo que orienta os demais partidos proletários: constituir o proletariado em classe, derrubar a dominação da burguesia, levar o proletariado à conquista do poder político. O comunismo caracteriza-se não pela abolição das relações de propriedade em geral, mas das relações burguesas de propriedade, que expressam o modo de produção e de apropriação de produtos baseado em antagonismos de classes e na exploração¹⁷².

A propriedade burguesa aqui referida move-se pelo capital, entendido como um tipo de propriedade resultante da exploração do trabalho assalariado. Tal particular forma um antagonismo em que o capital é uma potência não pessoal, mas social, vale dizer, um produto coletivo passível de ser movido unicamente pela atividade comum de membros da sociedade; o trabalho assalariado envolve a soma dos meios de subsistência necessários à vida do operário. A recepção dos produtos do trabalho dá-se por uma apropriação pessoal. Esta possui um caráter miserável que submete o operário ao capital e à classe dominante. Neste sentido, comparando as sociedades burguesas e comunistas, os teóricos afirmam que na primeira o trabalho vivo é um meio para aumentar o trabalho acumulado, ao passo que na segunda, o trabalho acumulado deve ampliar, enriquecer e promover o processo de vida do operário¹⁷³.

A propriedade burguesa assenta-se na conversão do trabalho em capital, isto é, numa potência social capaz de ser monopolizada, e deve, portanto, no dizer dos autores, ser abolida. Nessa perspectiva, pregam que “[o] comunismo não priva ninguém do poder de se apropriar dos produtos sociais; o que faz é eliminar o poder de subjugar o trabalho alheio por meio dessa apropriação”¹⁷⁴. A visão aí contida, por um lado, emancipa o homem subjugado por meio da valorização e libertação de seu trabalho das condições a que está submetido, pois através dessa subversão das relações de produção atingem-se as próprias formas de exploração; por outro, relega o próprio homem ao eleger o trabalho como sujeito do problema.

As concepções que norteiam o manifesto substituem às verdades eternas os antagonismos de classe como força motora da história. A elevação do proletariado à classe dominante e a conquista da democracia formam o primeiro estágio da revolução. O proletariado organizado como classe dominante constitui o Estado, que deve centralizar os instrumentos de produção. Tomar o capital à burguesia e aumentar as forças produtivas são finalidades estabelecidas para a revolução; os meios para a sua realização são a intervenção

¹⁷² MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. 2003.p. 59-60.

¹⁷³ Idem. Ibidem. p. 60-61.

¹⁷⁴ Idem. Ibidem. p. 62.

despótica no direito de propriedade e nas relações de produção¹⁷⁵. Daí, pode-se depreender que a própria teoria de Marx permite ser empregada em nome de instâncias que levam a dominar e sacrificar o homem; por outro lado, e esta é sua grande riqueza, ela tem a força de desvendar mecanismos das relações entre os homens, bem como permite ser revista e expandida por homens de bom senso, com vistas à defesa dos direitos, do bem e da liberdade da humanidade. A duplicidade de enunciados como o seguinte:

Quando as diferenças de classe desaparecerem no curso do desenvolvimento e toda a produção concentrar-se nas mãos dos indivíduos associados, o poder público perderá seu caráter político. O poder político [...] é o poder organizado de uma classe para a opressão da outra. Se na luta contra a burguesia o proletariado é forçado a organizar-se como classe, se mediante uma revolução torna-se a classe dominante e [...] suprime violentamente as antigas relações de produção, [...] suprime também [...] as condições de existência dos antagonismos de classe, as classes em geral e, com isso, sua própria dominação de classe. [...] Em lugar da antiga sociedade burguesa [...] surge uma associação na qual o livre desenvolvimento de cada um é a condição para o livre desenvolvimento de todos¹⁷⁶,

resulta tanto no defeito de permitir a fundação de um poder centralizado que aliene e explore as massas não em nome do lucro privado mas em nome do aumento da produção, quanto no trunfo de poder combatê-lo mediante a atividade crítica e a união entre intelectuais e trabalhadores pela defesa de uma sociedade construída sobre a liberdade e a satisfação das condições de vida dos seres humanos. São problemas dessa natureza, que culminam na formação de um Estado a partir da deturpação de princípios marxistas, que levam os intelectuais a empregar as virtudes dos preceitos marxistas na luta junto ao povo na RDA.

Conforme explicação encontrada no Dicionário de Política, organizado por Norberto Bobbio, a tradição da filosofia política moderna, incluindo Hobbes, Locke, Rousseau, Kant e Hegel, tende a ver na sociedade pré-estatal uma subestrutura destinada a ser absorvida na estrutura do Estado e fadada a desaparecer em decorrência da formação deste, de modo que somente nele o homem pode conduzir uma vida racional. Marx, pelo contrário, entende o Estado como “o conjunto das instituições políticas onde se concentra a máxima força imponente e disponível numa determinada sociedade” e o considera como

¹⁷⁵ Idem. Ibidem. p. 65-66.

¹⁷⁶ Ide. Ibidem. p. 67.

“uma superestrutura em relação à sociedade pré-estatal, [...] onde se formam as relações materiais de existência”¹⁷⁷. Este é que deve desaparecer na sociedade sem classes. Para Marx, não é o Estado que mantém a coesão da sociedade civil, mas a vida civil que une o Estado. Este, pelo potencial repressivo que detém, é tido pelo teórico como o prolongamento do Estado de natureza no Estado histórico real da humanidade, o que pressupõe o grau de violência que lhe é inerente. Neste sentido, tal instância é definida pelo pensador como “violência concentrada e organizada da sociedade”. O Estado é criado sobre a base da vida material do indivíduo, do seu modo de produção e da forma de suas relações, e não o contrário.

Amparado nas contribuições arroladas, pode-se entender que na perspectiva de Marx, o Estado está ligado ao poder político e jurídico e serve aos interesses da classe dominante, cabendo-lhe, portanto, a designação expressa no Manifesto de “poder organizado de uma classe para oprimir uma outra”¹⁷⁸. A dependência do Estado em relação à sociedade civil, no dizer de Bobbio, dá-se no sentido de que esta é o lugar onde as classes sociais se formam e seus antagonismos se revelam, ao passo que aquele consiste no conjunto de aparelhos determinados pelo aparelho repressivo, cuja função é impedir que o antagonismo se torne luta desenfreada, reforçando os interesses e o domínio da classe dominante. O que Marx percebe aí é a oposição do Estado para com o povo, para com a maioria dos homens: este Estado revela-se incompatível com a proposta marxista de proletariado organizado. Mesmo com o advento da revolução, o Estado mostra-se como o próprio setor dominante que oprime a classe operária.

A teoria de Marx é ambígua no sentido de que, por um lado apresenta elementos que desvendam e se opõem ao caráter opressivo das ordens social, política e econômica; e, por outro, acaba por justificar que impere o princípio de poder na realização concreta da prática na vida e na história. Destarte, se Marx entendeu o papel da força no Estado, a idéia de renovação interna da sociedade não encontrou lugar favorável em suas doutrinas, de modo que se prioriza o elemento centralista da política revolucionária, que suplanta o elemento descentralizador implicado pela construção de uma nova sociedade. De fato, a idéia do socialismo salienta a necessidade de uma nova estrutura social cuja unidade é garantida pelo trabalho e pela vida comuns. Porém, como afirma Buber, nem Marx nem Lênin inferem daí uma norma unitária para a ação¹⁷⁹. Com isso, confere-se primazia ao

¹⁷⁷ BOBBIO, Norberto. Dicionário de política. In: MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **Manifesto do Partido Comunista**. p. 135.

¹⁷⁸ MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **Manifesto do Partido Comunista**. p. 135.

¹⁷⁹ BUBER, Martin. **O socialismo utópico**. 1971. p. 125-126.

Estado, a uma elite dirigente, sobre a sociedade de homens, onde a vida prima pela satisfação das necessidades e o desejo de liberdade. Não que Marx não reivindique a substituição do princípio político pelo social, mas esse anseio é contradito por sua própria concepção de centro absoluto da doutrina e da ação, que rejeita outras modalidades de socialismo. A atividade organizadora dentro do regime socialista não chega a realizar-se, pois Lênin e Stalin, que configuram o modelo do regime implantado posteriormente na RDA, apropriam-se da aludida concepção e implantam um regime em que o princípio do poder político impera, e um Estado repressor domina a sociedade. Como chefes de Estado, a estratégia empregada por Lênin e Stalin era, mantendo o curso da revolução, conservar o poder dessa instituição. Buber explica que isso se baseia na “doutrina da extinção do Estado após a revolução”, elaborada por Engels a partir de declarações de Marx de que o Estado desaparecerá concomitantemente com a tomada dos meios de produção pelo proletariado. Conforme esclarece Buber, Lênin toma de Engels a concepção de Estado como ‘poder especial de repressão’ indispensável para a repressão da burguesia, como ditadura do proletariado, i.e., como organização centralizada de seu poder. Se a resposta para o problema do que sucederá a máquina estatal é fornecida pela Comuna de Paris, Buber afirma que Marx e Engels não possuem a linha conceptual tendente à descentralização, “a imagem de uma imagem descentralizada, ‘desestatizada’” que anima os revolucionários de 1871¹⁸⁰.

Por outro lado, ao conceber o Estado como proletariado organizado, Marx parece ter em vista mais um princípio social de autonomia e união do que um princípio político de coação. Se assim for, o componente verdadeiramente nocivo encontrado na realização do Socialismo enquanto regime reside não nas intenções de Marx, mas nas interpretações que Lênin, Stalin e outros fizeram de sua teoria. Lênin afirma o direito de reprimir do Estado ao colocá-lo como termo de uma dialética cujo termo oposto é a liberdade. Com isso, deve-se examinar a vida prática do homem para saber quanto de Estado – entenda-se coação – ele necessita e quanto de liberdade se lhe pode conceder¹⁸¹. Afirmar que essa formulação contém um exagero ideológico que passa para as mãos do dominador o direito de decidir não é mais que dizer o óbvio.

Buber, pensando no ponto de vista da realidade humana, propõe despolitizar, evitar que degenerem em acumulação de poder, as forças diretivas, pois a fim de manter-se organizada uma sociedade precisa de direção: direção, não domínio. Ocorre que no regime

¹⁸⁰ Idem. Ibidem. p. 130.

¹⁸¹ Idem. Ibidem. p. 131.

socialista o princípio de poder político não cedeu lugar ao princípio de poder social, de modo que o partido, órgão dirigente do Estado, obriga todos a conformar-se com a vontade central, marcando todos com o poder político, os que a ele se incorporam e os que lhe resistem.

Se nas formações sociais antigas sociedade e Estado mantinham por assim dizer uma relação de complementaridade, nas formações modernas o princípio denominado por Buber¹⁸² de político centralista subjuga a chamada sociedade descentralista. O autor explica que, no primeiro caso, a comunidade humana desenvolve-se sobre as bases da autonomia funcional, do reconhecimento mútuo e da mútua responsabilidade, seja individual, seja coletiva. Tal modalidade de agrupamento não excluiu a formação de centros de poder diversos, que organizaram e asseguraram a ordem e a segurança comuns. No entanto, a esfera política *strictu sensu*, o Estado com poder policial e burocracia, permaneceu como uma sociedade organizada constituída de diversas sociedades, baseada na colaboração mútua entre seus membros. A pessoa humana sentia pertencer e afirmar-se nas comunidades e associações que formavam a grande sociedade. No segundo caso, o Estado abandona o papel de servir ao bem comum da sociedade e afirma-se como entidade com fim em si mesma, sustentando-se no exercício do poder sobre a sociedade. Buber considera como aspecto decisivo a esse respeito não o fato de o Estado haver debilitado e reprimido as federações livres, mas o fato de o princípio político, com seu cunho centralista, ter penetrado nas federações, transformando sua estrutura e politizando a própria sociedade. Em outros termos, a sociedade se acomoda ao Estado, porque em decorrência do desenvolvimento da economia moderna e da disputa pelo mercado, os antagonismos entre os Estados foram substituídos por antagonismos entre as próprias sociedades¹⁸³.

Paralelo a esse imperar do princípio do poder centralizado e da organização completa das forças, desenrola-se a união do indivíduo ao coletivo. Isso implica privá-lo da responsabilidade pessoal. O homem perde sua autonomia, convertendo-se de membro de uma comunidade em peça do sistema coletivo¹⁸⁴. Somente através do Socialismo, afirma o pensador alemão, é possível alcançar o “empreendimento em comum por parte da humanidade”. Ele adverte para a ambigüidade dos conceitos com que se pensa e põe em prática o Socialismo, de modo que a palavra coletividade, por exemplo, pode implicar a demasiada entrega do povo à representação e a acumulação ilimitada do poder central. Tal

¹⁸² Idem. Ibidem. p. 176.

¹⁸³ Idem. Ibidem. p. 176.

¹⁸⁴ Idem. Ibidem. p. 176-177.

fenômeno leva a um desvio em relação ao que o sociólogo propõe ser a comunidade adequada: aquela que se manifesta, sobretudo, “na comum manipulação ativa do coletivo”¹⁸⁵.

A partir da leitura do capítulo XII do livro de Buber, pode-se inferir que um grande impasse tanto para a sociologia quanto para a formação social em geral é o fato de se confundir o princípio social com o político. Acarretando a indistinção entre a sociedade, que envolve a vinculação e a associação entre os homens, cujos papéis gravitam no âmbito da administração dos bens econômicos e culturais; e o Estado, que, pautado no poder, institui uma ordem de domínio e subordinação, centralizado por uma classe dominante munida dos aparatos jurídico, burocrático e militar. O sociólogo afirma que a acepção aristotélica, por exemplo, designa o Estado como formado pela categoria do social. A noção de Estado torna-se dessa forma idêntica a que Buber denomina sociedade, i. e., “a unidade de todas as diferentes sociedades, no âmbito de uma determinada totalidade de um povo, [com o que] é vedado o acesso a uma distinção e separação rigorosas e conseqüentes entre o princípio político e social”¹⁸⁶. Há que se considerar que a aludida acepção, exclusiva a acusação feita por Buber de confundir dois princípios, pode conter o germe de uma base social ideal, na qual o Estado seja não um princípio coercitivo antagônico à sociedade, mas a própria totalidade social de um povo.

Com a Revolução Francesa, elimina-se o direito de coalizão no interior do Estado. As tentativas de confrontar a sociedade e o Estado tornam-se possíveis com o surgimento da sociedade burguesa. Nos projetos de Saint-Simon, a sociedade compreende a produção econômica e cultural e baseia-se na administração e na organização, enquanto que o Estado deve ser chefiado: a direção deste, propõe Saint-Simon, deve ser dividida no sentido de conferir à administração dos interesses nacionais o campo da produção social e às instâncias políticas a preservação da defesa e da segurança¹⁸⁷.

Marx, na elaboração do socialismo científico, desenvolve sua reflexão a partir da sociedade da luta de classe, precisando abandonar a herança de Saint-Simon no que tange à relação entre o princípio político e o social. Ele contesta a função repressora e unificadora do Estado, por ser um instrumento da classe dominante, e preconiza a construção de um Estado que prepare a sociedade sem classes. Os projetos de Marx visam ao Estado revolucionário, altamente centralizado, que sufoca o princípio social e absorve por

¹⁸⁵ Idem. Ibidem. p. 178.

¹⁸⁶ Idem. Ibidem. p. 188-189.

¹⁸⁷ Idem. Ibidem. p. 194.

completo a livre sociedade, o que tem como consequência, conforme Buber, “o movimento de um socialismo [...] no qual o princípio social apenas existe como meta final e não no esquema prático real”¹⁸⁸. Nesses termos, o modo como Marx concebe o Estado é por um lado libertador, apresentando uma reação ao princípio de dominação, e por outro, é opressor, pois dá azo à formação de uma classe dirigente que deturpe seus pressupostos a fim de apossar-se do poder político.

3.2 Controle, violência e desilusão no regime da RDA

O socialismo realmente existente, conforme se pode depreender da leitura de **Era dos extremos**, de Eric Hobsbawm¹⁸⁹, é um termo que designa os Estados formados a partir da ampliação das fronteiras da região que se separou do capitalismo mundial em 1945. Trata-se de um termo ambíguo que implica a possibilidade de haver outros socialismos, talvez melhores, porém sugere ser este o único que na prática realmente funciona. Os sistemas políticos tinham por base um partido único, fortemente hierárquico e autoritário que monopolizava o poder do Estado, operando uma economia centralmente planejada e impondo uma ideologia marxista-leninista compulsória à população civil. Havia forte controle de viagens e de informação, bem como repressão: as consequências recaíram sobre o povo.

A separação entre socialismo e capitalismo é um conflito por motivos políticos, uma disputa pelo poder entre classes dominantes, na qual o capitalismo é visto como o inimigo a ser derrubado pela revolução. Pode-se, pois, constatar a dissonância entre as aspirações humanistas depositadas no socialismo pela sociedade civil, pela massa de cidadãos e trabalhadores, encontradas nas doutrinas de Marx e Engels, Gramsci, Rosa Luxemburgo, Karl Liebknecht e dos socialistas utópicos; e os fatos, as condições, os conflitos, as manobras políticas e as imposições do Estado, que realmente ocorreram no desenrolar do regime.

A queda do regime é explicada por Hobsbawm¹⁹⁰ como um fenômeno cujos motivos são o fato de não ter por base a conversão em massa, sendo que, ao passo que os movimentos trabalhistas e socialistas não oficiais podiam ser coextensivos com as

¹⁸⁸ Idem. Ibidem. p. 196-197.

¹⁸⁹ HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991**. 2005. p. 363-390.

¹⁹⁰ Idem. Ibidem. p. 480.

comunidades, os partidos comunistas governantes eram por definição elites de minorias; e o fato de que a aceitação do comunismo pelas massas dependia não de convicções ideológicas, mas de como julgavam que o regime trazia benefícios para suas vidas.

Os movimentos trabalhistas e socialistas de massa surgidos na Europa em fins do século XIX eram democráticos tanto na estrutura interna quanto nas aspirações políticas. O sistema político da URSS, formado após a revolução de 1917, que seria transferido, i.e., imposto, para o mundo socialista, rompeu com o lado democrático dos movimentos socialistas. Entretanto, disfarçava o caráter autoritário de seu centralismo através da autodenominação “democrático”. O poder político soviético, em seu compromisso com o rigor e a ação revolucionários, deu azo à instalação de uma ditadura individual. Em 1921, proibem-se as discussões coletivas de políticas alternativas. Eliminada a separação de poderes do governo soviético, o partido concentra em si o poder absoluto e subordina as demais instâncias. Nesse ponto, Stalin converte o sistema em uma autocracia que exerce controle total sobre todos os aspectos da vida e do pensamento dos cidadãos, cuja existência fica à mercê dos objetivos do partido.

A ditadura, cujas raízes remontam às bases centralizadas do partido bolchevique, encontra justificção na asserção de que “um regime comunista não podia tolerar ser derrubado por forças que pudessem restaurar a velha ordem”. Conforme Hobsbawm, o poder era o único instrumento de que a União Soviética poderia valer-se para mudar a sociedade. Mudar a sociedade significa, na verdade, salvar a revolução, solidificar o regime e consolidar o poder.

Vários dos problemas expostos manifestam-se nos Estados comunistas formados após a Segunda Guerra Mundial, pois estes eram controlados por partidos baseados em modelos soviéticos. No que concerne à RDA, trata-se de um Estado constituído pela ocupação direta do exército vermelho. Em casos como este, além do serviço de segurança soviético, os governos locais eram obrigados a adotar o exemplo da URSS, organizando julgamentos e expurgos de comunistas locais como procedia Stalin. Na Alemanha Oriental, os partidos conseguiram evitar em grande parte as referidas práticas. Embora imposto pela força militar, inicialmente, o regime comunista na RDA obteve legitimidade e apoio. A idéia de reconstruir um novo mundo sobre as ruínas deixadas pela guerra, que tanto inspirava jovens e intelectuais, foi um forte fator a influenciar a aceitação do socialismo.

O regime na RDA é classificado por Hobsbawm como “linha-dura”. Seus integrantes repudiavam a Primavera de Praga, ocorrida em 1968, em decorrência da qual

receavam desestabilização interna. De fato, esse movimento, explica o historiador, revelou e aumentou as fendas dentro do bloco soviético. Quanto à economia, registrou-se na década de 60 a tentativa de reformar o sistema econômico de planejamento central no sentido de flexibilizá-lo¹⁹¹.

Daí poder-se inferir que a relação entre o setor dirigente e o povo consistia no exercício do poder, afirmação esta que malgrado a obviedade não é gratuita. Ela significa que o Socialismo real garantiu a participação da massa não por adesão à ideologia socialista, mas por via da coerção e da repressão; através do controle de informações e da educação o povo era mantido na ignorância: ou ele pensa como o setor dominante ou não pensa nada e move-se conforme esta determina. Marx e Engels¹⁹² já afirmavam, no ensaio “Da produção da consciência”, que:

Os pensamentos da classe dominante são [...] em todas as épocas, os pensamentos dominantes. [...] A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe também dos meios da produção intelectual, de tal modo que o pensamento daqueles aos quais são negados os meios de produção intelectual está submetido também à classe dominante. Os pensamentos dominantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes. [...] Os indivíduos que constituem a classe dominante dominam também como seres pensantes, como produtores de idéias que regulamentam a produção e distribuição dos pensamentos de sua época.

Se, como afirma Marx¹⁹³ em uma de suas teses acerca de Feuerbach, do ponto de vista do materialismo histórico não se trata de interpretar o mundo, mas de transformá-lo, então na medida em que essa transformação depende da atividade material das massas, torna-se essencial o papel do intelectual¹⁹⁴. Neste ponto, as reflexões de Antonio Gramsci apontam para um horizonte em que o movimento da história depende de que pensamento e ação se integrem a partir de uma base política e humanista. Ao pensar acerca do caráter de um movimento filosófico, o teórico questiona se o valor de tal movimento reside na busca de desenvolver uma cultura especializada para restritos grupos de intelectuais ou no fato

¹⁹¹ Idem. Ibidem. p. 389.

¹⁹² MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Da produção da consciência. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. 2002. p. 48-49.

¹⁹³ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Ad Feuerbach. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. 2002. p. 99-103.

¹⁹⁴ Na presente pesquisa, devem-se entender por intelectuais artistas e estudiosos, o que inclui escritores, poetas, dramaturgos, músicos, pintores, filósofos, sociólogos, historiadores.

de, em seu trabalho de elaboração de um pensamento cientificamente coerente que supere o senso comum, o intelectual permanecer em contato com os simples, encontrando nesse contato a fonte dos problemas a serem estudados. O autor afirma ser nessa relação que a filosofia se torna histórica e se converte em vida prática. A filosofia da práxis, concebida por Gramsci a partir da teoria de Marx, deve apresentar uma atitude polêmica e crítica a fim de superar o pensamento concreto ou mundo cultural existente¹⁹⁵.

Tendo em vista as condições de dominação e alienação, opressão e ignorância em que o Socialismo real mantém o povo e a fidelidade do intelectual para com o sistema, pode-se afirmar que ele se encontra em uma posição intermediária e dilemática: entre a classe dirigente e o povo o intelectual encontra seu lugar; dar suporte para a sustentação do sistema e esclarecer as massas para que essas possam agir de modo consciente, porque pensam crítica e reflexivamente, compõem o papel paradoxal do intelectual. No caso da RDA, em determinado momento os escritores percebem que o socialismo se desvirtua em um mecanismo de poder político manipulado por uma elite dirigente centrada no partido. Com isso, eles precisam abandonar seu louvor pelo novo sistema, passando a refletir a respeito dos problemas que este apresenta, denunciando os desvios e expressando críticas nas obras literárias. É a maneira que encontram de pôr-se ao lado do povo.

A situação da RDA configura um país em que a sociedade aceita as ordens de um Estado repressor, conjunto este formado sob a égide do usurpador soviético. Verifica-se aí uma necessidade de resistência. Se não uma resistência por meio de violência, pelo menos através de um esclarecimento ideológico que confira ao povo as bases para uma prática consciente. Isso se refere ao que Gramsci define como o problema fundamental de toda filosofia e de toda concepção de mundo: a conservação da unidade ideológica de todo o bloco social, unificado por essa ideologia¹⁹⁶. Para o pensador italiano, a filosofia não pode ser desvinculada da política, a escolha e a crítica de uma concepção de mundo são fatos políticos, pois a concepção de mundo implica uma escolha entre o fato intelectual e o resultado da atividade real do homem, implícita em sua ação; trata-se neste último caso de ação política. Neste sentido, o teórico postula a existência de um contraste entre pensar e agir, que, quando verificado nas manifestações vitais das grandes massas, afigura-se como problema de natureza histórico-social. Isso ocorre quando um grupo social, por razões de

¹⁹⁵ GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. 1985. p. 18.

¹⁹⁶ Idem. *Ibidem*. p. 16.

submissão e subordinação intelectual, toma emprestado a outro grupo uma concepção que lhe é estranha¹⁹⁷.

A aceitação de uma concepção de mundo estranha é o perigo que se instalara na RDA e contra o qual ela precisou apresentar resistência. Levar o povo alemão a entender e conhecer o caráter do modelo de socialismo imposto pela URSS, bem como os princípios, mecanismos e objetivos que o norteiam, era uma medida necessária para que, consciente, a sociedade alemã o adotasse como legítimo ou o rejeitasse como nocivo, mas não o aceitasse passiva e ingenuamente. A superação de tal perigo envolve uma crítica da ideologia. Do ponto de vista da filosofia da práxis proposta por Gramsci¹⁹⁸, o papel do intelectual consiste em frear a ação da ideologia, através da crítica ao senso comum. Conforme exame do autor, o conceito de ideologia passa do significado de ‘ciência das idéias’, de ‘análise da origem das idéias’ para o de sistema de idéias determinado’. Tal processo deve ser examinado não só lógica, mas, sobretudo, historicamente. Segundo essa orientação, a ideologia deve ser entendida como superestrutura necessária de uma determinada estrutura, como ideologia historicamente orgânica, distinta da ideologia arbitrária e racionalista. Enquanto a primeira organiza as massas humanas, serve de base para que os homens ajam, tomem consciência de sua posição e lutem, a última cria movimentos individuais. A ideologia é o complemento das forças materiais, unidade esta que forma a concepção de bloco histórico.

No ponto em que a ideologia escapa ao controle do setor dirigente, este lança mão do poder repressor, cujas estratégias são esclarecidas pelas considerações de Ives Michaud¹⁹⁹. Sua tese consiste na idéia de que a fisionomia e a escala da violência decorrem da administração dos aspectos da vida social das sociedades. A apreensão, o registro e a avaliação da violência não são neutros, mas passíveis de manipulação pelos detentores do poder. O sociólogo destaca o fato de que as vítimas e os vencidos são ameaçados pelo apagamento da história. Na ótica do poder, o esquecimento das vítimas significa o encobrimento dos crimes. Interessam para o propósito deste trabalho, dentro do que o autor denomina violência política, a distinção entre dois fenômenos que levam em conta a oposição entre a sociedade e o Estado: a violência contra o poder e a violência do poder.

¹⁹⁷ Idem. Ibidem. 14-15.

¹⁹⁸ Idem. Ibidem. p. 61-62.

¹⁹⁹ MICHAUD, Ives. História e sociologia da violência. In: MICHAUD, Ives. **A violência**. s. d.. 16-33.

A primeira visa a uma reorganização do poder. É condicionada pela existência de um poder central passível de ser ocupado por grupos de interesses antagônicos; e pela proposição de projetos de reorganização da sociedade e do Estado. O motor dessa forma de violência é constituído de mitos fundadores desdobrados, por exemplo, em ideais revolucionários ou projetos políticos como o contrato social, a igualdade política e o socialismo. Ela consiste em revoluções e golpes de estado e pode ser exemplificada pela Revolução Francesa e pela Revolução Russa. A segunda objetiva ao estabelecimento, à manutenção e ao funcionamento do poder político. Dentre suas formas de manipulação, três merecem destaque: a tirania, a repressão e o terror. A tirania corresponde ao poder absoluto ou totalitário concentrado no domínio de um soberano que dispõe de arbitrariedade e violência; os homens são reprimidos, privados da liberdade e da vida privada, limitados na instrução, postos na discórdia. A tirania surge como um desequilíbrio da monarquia, e, por extensão, do poder. Opera, de um lado, por adesão, de outro, por imposição. Quanto à repressão, pode-se defini-la como resposta do poder aos desafios e revoltas, por meio da ação de forças especializadas. Sua intensidade e brutalidade dependem da vontade do Estado no sentido de afirmar a supremacia e de monopolizar o poder. Já o terror revolucionário tem por função estabelecer o Estado ou renovar uma sociedade mediante a intimidação e a punição dos opositores. Concebido como um instrumento de defesa, torna-se força coatora que promove a unidade revolucionária. A prática do amálgama, a justiça expeditiva, a definição ampla de ‘suspeitos’ e a depuração do corpo social e dos setores dirigentes são as principais características, presentes tanto na revolução de 1789 na França quanto na revolução de 1917 na Rússia. As aludidas formas de violência devem sua relevância nesta pesquisa não a fins classificatórios, mas ao fato de que de algum modo integram a história e o modelo do regime socialista implantado pelos soviéticos na RDA. Pode-se afirmar que em sua natureza o Socialismo está imbricado dessas duas formas, que condicionam seu desenvolvimento real; inicia como revolução contra uma ordem e um poder instituídos, mas logo toma as feições do poder, valendo-se do terror para constituir-se como Estado e empregando a tirania e a repressão a fim de sustentar-se. Isso mostra que o Socialismo deixa de ser um sistema para o povo e torna-se um fim em si mesmo.

A questão da utopia reporta-se no contexto de produção de **Kein Ort. Nirgends** ao desejo e à possibilidade de alterar a realidade. Uwe Timm, discutindo as relações entre utopia e realismo, define este último como aquele método que, a partir da exigência de compreender o ser da realidade, deve abarcar ambos os aspectos, como se, baseando-se nos

fenômenos concretos, pudesse mostrar sua dança maravilhosa. A tarefa do realismo é representar o ser de uma forma de sociedade, ou seja, a realidade, a partir de suas formas de aparência. O autor ressalta que, porém, quem avaliar a mistificação e o grau de alienação de modo tão absoluto, que a própria realidade possa não mais ser reconhecida, e com isso não mais representável, pode não mais entendê-la em seu caráter mutável²⁰⁰. Uwe Timm aponta uma disposição para a utopia, que corresponde à forma realista em si. Conforme seu ponto de vista, o momento utópico formal deve ser procurado na orientação da ação na narrativa, pois na orientação da ação mostram-se destinos, em outras palavras, representam-se desenvolvimentos de pessoas. Deste modo, no momento essencial do realismo repousa sua dimensão histórica, que representa intraliterariamente pessoas atuantes ou mesmo não atuantes²⁰¹.

O crítico alemão destaca que se o autor entende a realidade como resultado de um fado cego, representará as contradições da realidade de tal modo que nelas entrem momentos implícitos da realidade, o que significa também que para as contradições ele representará a dinâmica interna, a qual penetra o existente. Com isso, o futuro entra necessariamente como dimensão do trabalho literário, e pode ser tomado tematicamente como perspectiva, se o autor pensar a realidade como revolucionariamente alterável²⁰². Se a utopia refere-se a um lugar no futuro em que os resultados da revolução devem realizar-se como benefícios comunitários para o homem, o contexto em que Christa Wolf escreve seu romance revela a perda da esperança no futuro. Tem-se a desilusão acerca de um presente que não fornece as condições para tal realização, e resta, portanto, a tarefa de refletir sobre esse presente, buscando no passado, na tentativa de revisar a apropriação da herança cultural e da tradição histórica e literária os meios para cumpri-la. O fado cego encontrado em **Kein Ort. Norgends** é a dominação que conduz à sujeição inelutável do homem aos mecanismos do poder, é a fragilidade kleistiana do homem diante das leis de funcionamento da sociedade e do Estado.

Com base na explanação de Paul Michael Lützeler²⁰³ acerca da manifestação dos ideais de Ernst Bloch no desenvolvimento da literatura na RDA, pode-se ter uma idéia do papel do componente utópico nesse contexto. Diferentemente da prosa literária resultante

²⁰⁰ TIMM, Uwe. „Realismus und Utopie“. In: LAEMMLE, Peter. (Org.). **Realismus – Welcher?**. 1976. p. 141-142.

²⁰¹ Idem. Ibidem. p. 146.

²⁰² Idem. Ibidem. p. 144.

²⁰³ LÜTZELER, Paul Michael. „Von der Arbeiterschaft zur Intelligenz: Zur Darstellung sozialer Mobilität im Roman der DDR“. In: HOHENDAHL, Peter Uwe; HERMINGHOUSE, Patricia. (Orgs.). **Literatur und Literaturtheorie in der DDR**. 1976. p. 267-274.

do Programa de Bitterfeld, em que se propagava o preceito socialista da qualificação como meio indubitável da ascensão e do progresso tanto no domínio privado como no todo social, na virada da década de 60 para a de 70, surgiu um conjunto de narrativas que questionavam ou mesmo negavam aquela virtude básica. Essa tendência, da qual participam Christa Wolf e Ulrich Plenzdorf, vincula-se a uma nova situação social na RDA, em que se rompe com algumas questões fundamentais dos anos anteriores: daí em diante, o romance passa a tratar menos dos problemas ligados à mobilidade social do que dos conflitos cotidianos da sociedade. Muito do que se almejou em termos de utopia na RDA relaciona-se aos anos de fundação e construção do Socialismo na nação, e fundamenta-se nos ideais de esperança no futuro, sonho, desejo de progresso, realização, afirmados filosoficamente na obra de Ernst Bloch. O período de passagem dos anos 60 para os 70, no entanto presencia a percepção de muitos escritores de que o ideal da construção se tornara um clichê que encobria os problemas reais e presentes da vida humana sob o sistema: em face a condições como exploração, opressão, marginalização, alienação, reificação e repressão exercidas sobre o povo, autores como Wolf e Plenzdorf passam a mostrar o reverso da situação aparente, o que tem como consequência o questionamento dos preceitos realistas. Se até então a realidade social afastara-se da imagem ideal sonhada nas obras literárias, a partir daí a literatura tem o dever de descortinar e encarar a face dolorosa da realidade. A utopia, portanto, cede lugar ao desengano.

Timm diferencia o realismo político do realismo burguês através da constatação de que no primeiro os personagens apresentam não apenas uma atitude crítica frente à realidade social, mas buscam uma transformação consciente dessa sociedade. O realismo utópico manifesta-se na reivindicação de felicidade, na tentativa de cumprir tal reivindicação na práxis social, na reivindicação da auto-realização, de um mundo sem exploração, em que não haja dominação do homem sobre o homem²⁰⁴. Christa Wolf distancia-se dessas correntes por perceber como o poder inibe a transformação revolucionária da realidade e por perceber que o ideal clássico serviu à formação de uma elite que, com base em determinado padrão, arrogava para si o direito de excluir e dominar. Ela representa, então, a perda da utopia ao tematizar em seu universo ficcional a marginalização e o esmagamento do homem na e pela sociedade em que vive. O ideal utópico na referida obra pode aparecer como desejo, não como possibilidade. A escritora

²⁰⁴ TIMM, Uwe. „Realismus und Utopie“. In: LAEMMLE, Peter. (Org.). **Realismus – Welcher?**. 1976. p. 145.

mostra como o poder anula as possibilidades de satisfação das aludidas reivindicações. Uwe Timm postula neste sentido a força da utopia literária em oposição ao existente. Na obra de Wolf, tem-se o fracasso e a desilusão romântica como fatores de resistência.

Se para Uwe Timm a literatura possibilita fornecer mais que uma descrição naturalista plana das relações existentes, por poder mostrar perspectivas que partam do existente, que o representam como alterável ou mesmo insistem que ele deve ser alterado, sendo nessa possibilidade que repousa o humano da literatura²⁰⁵, o contexto vivenciado por Wolf leva a um paradigma em que o humano no romance pode ser atingido na reflexão a respeito do desumano, pois a partir disso, a autora representa o desejo e a necessidade de uma existência humana possível de ser vivida. Ao explicar a gênese de **Kein Ort. Nirgends**, incluindo a motivação e o significado filosófico do referido título, ela afirma ter sentido a experiência “de que as alternativas nas quais vivemos desmoronam umas após as outras e de que sobram cada vez menos alternativas reais de vida”²⁰⁶. O romance em estudo reflexiona a crise existencial pela qual passa Christa Wolf em face do momento histórico, e expressa a “forma de vida fundamental” da autora: o fato de “viver em contradição”. Destarte, Wolf alcança um papel produtivo em sua obra à moda dos românticos: ao provocar o desconforto e a irritação, ao pôr-se em oposição à ordem estabelecida, ao questionar o próprio sujeito. Revelar as contradições é uma forma de resistência em que a autora trabalha com os elementos que conduzem ou ao aniquilamento ou à afirmação do sujeito, com a perspectiva do aumento das “contradições improdutivas” e das “alternativas invivíveis”, que resultam na angústia de muitos homens: o “sentimento de se estar entalado”. Trata-se de uma imagem semelhante às do universo kafkiano, em que o indivíduo se debate sem escape, preso por forças de instâncias superiores e desconhecidas. Reforça-se, portanto, a tese de que a tendência literária à qual pertencem **Die neuen Leiden des jungen W.** e **Kein Ort. Nirgends**, em sua dinâmica de resistência ao esquematismo do Realismo socialista, ao mesmo tempo em que se aproxima da problemática do Romantismo, guarda relações com a Vanguarda.

²⁰⁵ Idem. Ibidem. p. 145.

²⁰⁶ WOLF, Christa. „Projektionsraum Romantik“. In: WOLF, Christa. **Die Dimension des Autors**. 1990. p. 883-884. Tradução realizada pelo autor do presente trabalho de dissertação.

4 A SUBJETIVIDADE, A MELANCOLIA E O VOLTAR-SE PARA O PASSADO EM KEIN ORT. NIRGENDS E DIE NEUEN LEIDEN DES JUNGEN W.

Durante a década de 70, verifica-se na literatura da República Democrática Alemã (RDA) o surgimento de um conjunto de obras caracterizadas pela retomada e revalorização de elementos referentes ao período romântico alemão. Dentre essas obras, destacam-se **Die neuen Leiden des jungen W.** (1972), de Ulrich Plenzdorf, **Reisebegegnung** (1972), de Anna Seghers, **Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter** (1975), de Günter de Bruyn, **Spiegelgeschichte** (1977), de Franz Fühmann, e **Kein Ort. Nirgends** (1979), de Christa Wolf. Essa identificação com os valores românticos tem uma relação profunda com um sentimento de crise existencial²⁰⁷ vivido pelos autores da RDA e evidencia uma cisão entre os intelectuais e a sociedade/realidade da época. “Eu vivia então com o forte sentimento de estar com as costas contra a parede e de não poder dar um passo certo”, diz Christa Wolf²⁰⁸. Neste sentido, os autores acima mencionados vivem, em meio à efervescência política e social do momento, um drama semelhante ao dos românticos: eles pouco podem fazer contra a corrente dos acontecimentos, porém essa corrente não pode calá-los – os problemas sociais são captados, interpretados e registrados pela literatura. A literatura afigura-se assim como resistência. No presente trabalho, busca-se interpretar comparativamente, dentre as obras mencionadas, os romances **Die neuen Leiden des jungen W.** e **Kein Ort. Nirgends**, tendo em vista os possíveis significados que a retomada de elementos do Romantismo, como momento histórico e artístico, pode ter para as aspirações político-sociais do referido conjunto literário. Tal tendência à retomada de elementos da estética romântica, faz-se seja pela tematização, seja pela

²⁰⁷ HILZINGER, Sonja. Avantgarde ohne Hinterland. ARNOLD; MEYER-GOSAU. **Text + Kritik: Literatur in de DDR – Rückblicke**. 1991. p. 93.

²⁰⁸ Idem. Ibidem. 1991. p. 93.

apropriação de estilos e tons de linguagem ou pela incorporação de atitudes tipicamente românticas à elaboração estética das aludidas narrativas. Ambos os livros apresentam em comum o fato de terem como base a tematização de elementos românticos: no romance de Plenzdorf, o tema de Werther, o sofrimento e o suicídio; no de Wolf, o encontro entre dois poetas românticos. Diferem, porém, no tom da linguagem. O primeiro consiste em uma paródia em que o tom solene de Werther é convertido em humor; o segundo, por seu turno, apresenta um tom sério, vazado em uma linguagem poética, quase lírica, cuja carga semântica é necessária para expressar o conflito existencial dos personagens: a objetividade não bastaria para exprimi-lo, de modo que, não obstante terem sido Kleist e Günderrode seres históricos, não são os dados objetivos de suas biografias que estão em questão, mas a profundidade, a complexidade e a perenidade dos conflitos que vivenciam.

As duas narrativas são marcadas pela melancolia e pela subjetividade; ambas são carregadas de polifonia, plurilingüismo, dialogismo e intertextualidade, conceitos que remontam aos postulados de Bakhtin: os primeiros elementos integram-se à temática romântica incorporada pelas obras; os últimos consistem em fenômenos lingüísticos que funcionam como recursos através dos quais a referida temática é elaborada e remete a questões fundamentais de sua época. O subjetivismo romântico é fundamental às obras na medida em que permite dar grande expressividade e profundidade aos sentimentos e pensamentos dos personagens, além do que, pode remeter ao desejo de autonomia do indivíduo e à necessidade de expressão em um momento em que o homem é calado pela repressão e pela censura. A melancolia remete ao mal-estar diante desse quadro. Nas duas obras, pode-se verificar um retorno ao passado, atitude romântica que pode ser explicada com base no conceito de história de Walter Benjamin²⁰⁹, em que se enfoca o papel do materialismo histórico de permitir, não conhecer o passado como ele de fato foi, mas fixar uma imagem do passado como ele se apresenta ao sujeito histórico no momento de um perigo. A entrega da tradição e dos sujeitos às classes dominantes é o perigo ao qual se refere o teórico. Cabe ao materialismo histórico tanto reconhecer as imposições e os pontos de vista dos vencedores quanto criticar na cultura o componente de barbárie e de dominação, contestar o caráter de despojos intrínseco aos bens culturais. O interesse pelo passado afigura-se como uma maneira simbólica de olhar para o presente, pela qual se busca compreender as origens e o processo de formação do contexto vivido.

²⁰⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. 2. ed. 1986. 224-225.

Subjetividade, melancolia e interesse pelo passado são atitudes típicas da literatura romântica que se configuram como oposição à exigência de objetividade e ao padrão realista imposto aos escritores da RDA pelo Realismo Socialista: elas figuram contra as convenções, seja sob a forma de protesto, de problematização ou de revisão. O plurilingüismo, a polifonia e a intertextualidade são aspectos lingüísticos que permitem desvendar tanto a densidade e complexidade humanas intrínsecas aos sentimentos, pensamentos e sofrimentos dos personagens, quanto os mecanismos de discurso, ideologia e poder concernentes às relações sociais representadas nos livros.

4.1 Romantismo e resistência

Nas obras em estudo, verifica-se que a retomada do Romantismo dá-se como apropriação de um momento histórico, elemento que, não obstante subjazer à ação central e, por isso, parecer secundário, é fundamental para que a resistência seja construída nos romances. Em **Kein Ort. Nirgends**, o tempo da narrativa remonta à época em que, no zênite de sua glória, Napoleão invadia a Europa. Esse aspecto deve ser levado em consideração, pois ao que tudo indica, não foi por acaso que Christa Wolf escolheu os poetas Heinrich von Kleist e Karoline von Günderrode para protagonizar o romance: enquanto poeta, Kleist é considerado o antagonista idealmente superior de Napoleão²¹⁰. Além disso, o engajamento, o patriotismo e o nacionalismo são traços intrínsecos a sua produção literária, sendo que a consciência histórica e a identidade nacional germânica são visíveis em sua obra. Günderrode é aquela que olha através da janela, que traz em si o sonho, o desejo de libertação, o anseio por um mundo menos dolorido, a desilusão e a inadaptação ao mundo: é o ponto de vista da mulher frente à opressão. No romance de Wolf, tem-se uma reação ao descaso com que se passou a tratar a arte em nome de uma ordem regida pelo utilitarismo.

No romance de Plenzdorf, assim como Werther critica o convencionalismo e o caráter excludente da sociedade de sua época, o personagem observa e contesta as imposições e restrições que a sociedade socialista reserva para o indivíduo e a coletividade. O romance de Plenzdorf, ao abordar o tema de Werther, remete não ao Romantismo

²¹⁰ HOHOFF, Curt. **Heinrich von Kleist: 1777/1977**. 1977.

propriamente dito, mas ao *Sturm und Drang*, Pré-Romantismo alemão definido por Christa Wolf, em comparação com a geração de 1800, chamada *Frühromantik*²¹¹, ou Romantismo inicial, como uma época pré-revolucionária, enquanto que o outro resulta de um tempo pós-revolucionário, recebendo influência do início da Restauração. Se o primeiro tem como força motriz o otimismo, a esperança e o impulso de vida, sintetizada num princípio de tentativa ilusória de ação, ao segundo resta dolorosa desilusão e desengano²¹². O *Sturm und Drang* é herdeiro das idéias de Rousseau. Deriva de um sentimento de renúncia ao mundo que, em conformidade com os pressupostos históricos de Hauser, afeta classes sociais e gerações inteiras. A deliberada oposição ao Iluminismo deve ser pensada no tocante à concepção que ambos os movimentos têm de “mundo”. Enquanto que para um este apresenta-se como inteligível, explicável e dotado de significação, para o outro, manifesta-se incompreensível, misterioso e sem significado. Segundo afirma o historiador, tais opiniões refletem “a consciência da capacidade de [...] dominar a realidade” em um, e “o sentimento de estar perdido e desamparado nessa realidade”²¹³ no outro. O elemento que melhor caracteriza a visão do *Sturm und Drang* é o conceito de gênio artístico, a ser discutido durante a análise do romance de Plenzdorf. Adianta-se por ora que o subjetivismo exagerado que o particulariza apresenta uma relação cabal com a situação da Alemanha, em que a *intelligentsia* é acometida pela contradição interna e por uma tendência à supercompensação das limitações da vida prática, o que leva à manifestação do patológico. O mundo tornado hostil e estranho, não é apreendido de forma acabada, pois este e a própria vida são submetidos à visão atomizada e à natureza fragmentária dos motivos desses escritores²¹⁴.

²¹¹ Comumente ocorre tratar indistintamente autores do Pré-Romantismo e do Romantismo Alemão genericamente como românticos, o que acaba por simplificar e reduzir a complexidade de um período histórico e artístico que, na verdade, se compõe de mais de um movimento. Além da distinção entre Romantismo (*Romantik*) e Pré-Romantismo, do qual deriva o primeiro, deve-se considerar a coexistência e concorrência entre estes e outros movimentos: O Iluminismo (*Aufklärung*), o Classicismo (*Klassik*), bem como o chamado Entre Classicismo e Romantismo (*Zwischen Klassik und Romantik*). O Pré-Romantismo alemão é dividido em duas vertentes: o *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto) e o *Hainbund* (Sociedade dos bosques), um marcado por um cunho revolucionário; o outro, caracterizado por uma maior aproximação das coisas amenas do que de um comprometimento político. O Romantismo compõe-se de duas correntes: *Frühromantik* e *Spätromantik*, consistindo a primeira em uma tendência inicial, dotada de orientação filosófica e crítica, e do ideal de renovação e revolução, centrada em torno da Universidade de Iena; e a segunda, em uma vertente tardia, caracterizada por ser mais conservadora, mais patriótica e identificada com o povo que a anterior, voltada não mais para a exigência do novo e do universal, mas para a da tradição, tendo como sede a cidade de Heidelberg. Ver: BAUMANN, Barbara; OBERLE, Birgitta. **Deutsche Literatur in Epochen**. 1985. e CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura universal**. 1962.

²¹² WOLF, Christa. „Der Schatten eines Traumes: Karoline von Günderode – ein Entwurf“. In: WOLF, Christa. **Die Dimension des Autors**. 1990. p. 515.

²¹³ HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. 2003. p. 615.

²¹⁴ Idem. *Ibidem*. p. 617.

Neste estudo, busca-se formular uma possível resposta para a questão “qual o sentido dessa valorização do Romantismo?”. Argumento que o Romantismo é, por um lado um movimento em que o homem comum é valorizado e os oprimidos podem gritar contra um estado de coisas opressor²¹⁵, por outro, um movimento artístico regido pela subjetividade, que se opõe ao racionalismo do movimento classicista, empregado como modelo para a teoria que no contexto da Alemanha Oriental, serviu de base para o Realismo Socialista. A incorporação dos traços românticos nos livros em estudo vincula-se a uma estrutura romanesca que quebra com os padrões realistas por conceber que tal padrão, em sua pretensão de representação fiel do real, transmite uma visão simplista e distorcida do material tematizado. Conforme Adorno²¹⁶, “o movimento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, é ele próprio por seu objeto real – por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos”. O dado romântico contribui para o cunho de modernidade inerente à construção das obras em exame, possibilitando um desvio em relação ao conceito fechado de realismo e implicando a resistência diante das imposições do Estado. Por meio da reação à convenção, a resistência manifesta-se como relação frente ao poder.

Enquanto movimento artístico, o Romantismo tem sua razão de ser no vínculo entre a expressão e a vontade social. Neste sentido, “o herói romântico é a encarnação de uma vontade antes social que pessoal, apesar da forma subjetiva de seus motivos e decisões”²¹⁷. Tomando a questão da subjetividade, pode-se afirmar que ela consiste em um elemento fundamental do Romantismo, que aponta para sua tomada em oposição à objetividade do Realismo Socialista. As formas de representação pautadas na sugestão do real tornam-se problemáticas, o que se reflete na forma do gênero romanesco. “Visto do ponto de vista do narrador, [esse] fenômeno se deu por causa do subjetivismo, que não admite mais a matéria intransformada, e com isso solapa o mandamento épico da objectualidade”²¹⁸. Essa nova forma de romance fundamenta-se numa problematização da linguagem e de seus recursos, tendo em vista que a modernidade, em geral, e as situações opressivas, em particular, confrontam o sujeito humano com um tipo de experiência que não pode ser expressa por princípios realistas:

²¹⁵ BURNS, Edward McNall. **História da Civilização Ocidental**. 1979. p. 655. Vol. 2.

²¹⁶ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Textos escolhidos: Walter Benjamin et alii**. 1983. p. 270.

²¹⁷ GUINSBURG, J.. Romantismo, historicismo e história. In: GUINSBURG, J. (Org.) **O Romantismo**. 1993. p. 15.

²¹⁸ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Textos escolhidos: Walter Benjamin et alii**. 1983. p. 269.

o romance precisou concentrar-se naquilo de que o relato não dá conta. Só que [...] a linguagem lhe impõe limites na emancipação do objeto, pois esta ainda o constrange a ficção do relato: Joyce foi conseqüente quando vinculou a rebelião do romance contra o realismo a uma rebelião contra a linguagem discursiva²¹⁹.

A exigência de realismo estaria impregnada de um caráter ideológico. Em **Die neuen Leiden des jungen W.** e **Kein Ort. Niegends**, cabe à subjetividade romântica deformar a realidade e lembrar que *na arte* o real é uma construção discursiva e o mundo, um produto da linguagem. Para o teórico inglês, ao pretender-se natural e oferecer-se como único modo de ver o mundo, o signo torna-se autoritário e ideológico. A concepção realista do signo natural e da linguagem como representação são instrumentos ideológicos empregados para perpetuar o conjunto de verdades absolutas que justificam a dominação e a exclusão social. Essa ênfase na deformação remete ao estatuto ontológico do romance e ao próprio ser de que ele trata, elementos que estão em estreita relação com a vida e com a estrutura social, como demonstra Adorno²²⁰:

Não é só o fato de informação e ciência terem confiscado tudo que é positivo, apreensível – incluindo a factualidade do mundo – o que força o romance a romper com isso e entregar-se à representação de essência e distorção, mas também a circunstância de que, quanto mais fechada e sem lacunas se compõe a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta esconde, como véu, o ser. Se o romance quer permanecer fiel a sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar.

As aludidas obras expressam a complexidade, a complicação e a profundidade, a contra-regra e a exceção, a crise e o vazio, a esperança e a desilusão. A angústia e os conflitos existenciais expressos através da voz dos personagens remetem ao que os próprios autores percebem e sentem em decorrência do contexto opressor em que vivem. Pode-se afirmar que o aspecto da resistência permeia o conjunto de sentidos das obras através da elaboração dos valores, evocados e dispostos em relação à visada dos

²¹⁹ Idem. Ibidem.1983: 269.

²²⁰ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Textos escolhidos: Walter Benjamin et alii**. 1983. p. 270.

antivalores. Deste modo, é possível reconhecer pontos de convergência entre a arte e a ideologia do autor.

Tomando como base a reflexão de Pedro Lyra²²¹, pode-se entender que tanto como totalização da cultura de uma época quanto como conscientização de lutas políticas, a literatura encontra-se comprometida com a ideologia: no sentido totalizante, porque como arte integra as manifestações superestruturais de todo agrupamento civilizado; no sentido restritivo, porque no mundo contemporâneo as manifestações culturais não ficam alheias ao repto político advindo do marxismo, de modo que alguns escritores tomam partido e produzem uma literatura de intenção socializante, outros são envolvidos pela neutralidade, configurada pelo radicalismo como tomada de posição. Para Lyra, não há obra de arte que não porte a cosmovisão particular de seu autor, isto é, sua ideologia, definida como sua maneira própria de encarar o mundo em que vive, a estruturação social que o condiciona, as relações sociais que o envolvem, bem como a maneira de situar-se e mover-se nesse universo. Aceitas, entretanto, as considerações de Rosenfeld²²², a obra, pelo caráter humanizador da ordem estética, exclui, elimina ou transforma o elemento amoral ou ilegítimo de ordem político-social com o qual possa identificar-se seu autor.

Feita essa ressalva, no sentido de que o valor da obra de arte é a contradição do espírito ilegítimo de um nazismo ou um stalinismo, pode-se retomar o raciocínio de Lyra segundo o qual a obra de arte parte de um problema, em torno do qual o autor tem uma idéia e uma posição que deseja ver compartilhada por toda a humanidade. Os recursos artísticos são canalizados para essa comunicabilidade. O autor busca uma expressão perfeita a fim de melhor expor sua idéia e possibilitar o sugestionamento do leitor. A expressão da idéia está ligada à intenção de difundir-la, de infundi-la na consciência do leitor, de persuadi-lo de sua veracidade. Assim, os recursos artísticos – a linguagem, a figuração, a estruturação, a forma – são meios para promover a consecução do fim da arte, qual seja, provocar um prazer e transmitir um conhecimento que levem a infundir uma ideologia. Se, para Lyra, a arte é a manifestação da ideologia do autor, é mister considerar que ela responde ao conjunto de manifestações ideológicas de um conjunto social, seja relativas à época, à organização política, à herança histórica, filosófica e cultural. O comprometimento da literatura deriva do fato de operar com a palavra: o próprio instrumento de politização do homem. Destarte, a ideologia infundida pela literatura sugere

²²¹ LYRA, Pedro. Ideologia. JOBIM, José Luís. (Org.). **Palavras do crítico: tendências e conceitos no estudo de literatura**. 1999. p. 162-163.

²²² ROSENFELD, Anatol. Arte e fascismo. In: **Texto/Contexto II**. 1993. p. 189-198.

uma forma de ação para o aperfeiçoamento do mundo, do que Lyra deduz ser a finalidade da arte a humanização do mundo a partir da persuasão do homem.

Nos momentos em que **Die neuen Leiden des jungen W.** e **Kein Ort. Nirgends** são escritos, o artista cumpre seu papel político não por incitar as massas ao trabalho e à ação revolucionária no sentido de uma identificação com o regime, mas por tentar examinar a crise em que o país está imerso, da qual a maior vítima é o povo. Para tanto, não se encontra eficácia na representação de heróis positivos e politicamente ativos, mas justamente na medida em que o próprio intelectual procura sentir a angústia e o caos que imperam neste contexto social: apenas deste modo ele pode refletir e compreender, denunciar e criticar a absurda ação do poder que aniquila o sujeito ao jogá-lo numa coletividade amorfa. É neste sentido que os romances em estudo se aproximam das obras da vanguarda do início do século XX, contrariando o modelo do Realismo socialista. Pode-se levantar como traço que caracteriza as obras de Wolf e Plenzdorf justamente enquanto modernas a possibilidade de retomar características de estéticas de outros movimentos e épocas.

4.2 A função da melancolia, da subjetividade e do voltar-se para o passado em Kein Ort. Nirgends e Die neuen Leiden des jungen W.

De acordo com Wolfgang Emmerich, o livro de Plenzdorf trata de maneira concreta da construção do sujeito sob as condições do Socialismo real, construção esta que só parece possível através da negação da situação existente²²³. Essa obra é construída, grosso modo, como uma paródia do romance de Goethe. No que se refere ao conteúdo, é possível verificar que a fábula do romance se liga a uma base de cunho social e histórico que revela, de um lado, modos de opressão que se repetem, e, de outro, práticas específicas de acordo com a diversidade dos contextos. Destarte, remontando à base do personagem de Werther, Edgar sofre com as normas rígidas e com a coerção à adaptação por uma sociedade, como a de 1770, na qual o homem manifestamente vive apenas para trabalhar e teme a sua liberdade²²⁴. Porém, concretamente, seus sofrimentos são outros: o protagonista revolta-se contra uma ordem autoritária, contra um tipo de educação construída sobre o princípio do modelar, que, ao primar pelo autodesenvolvimento, muito pouco lazer

²²³ Emmerich, Wolfgang. **Kleine Literaturgeschichte der DDR**. 1987. p. 180.

²²⁴ Idem. Ibidem. p. 180.

permitia à juventude; contra a concepção pequeno-burguesa e o anseio por segurança, que se lhe afiguram como não socialistas²²⁵. Assim se estabelece um movimento de complementaridade entre presente e passado para compor o sentido da narrativa.

Com relação aos elementos estéticos, formais e lingüísticos, pode-se atestar que a estrutura do romance de Plenzdorf organiza-se sobre a base da paródia, por meio da inserção de trechos do Werther, correspondentes a determinadas situações da trama; bem como por meio da menção aos sofrimentos de Edgar Wibeau que, na esteira de Werther, ora remetem a questões sérias, ora constituem apenas situações de forte comicidade, empregadas para satirizar ou debochar algo, ou mesmo para produzir uma quebra de expectativa: estes sofrimentos são marcados pela expressão “Das ist ein echtes Leiden von mir”; e sobre a base da polifonia, realizada através da inclusão de versões diversas acerca dos acontecimentos. É possível verificar a alternância entre os diálogos dos pais acerca da morte do filho, no momento que marca o presente da narração, os diálogos entre o pai e Charlie, personagem correspondente a Charlotte, amada de Werther, e a narração do próprio narrador-protagonista, que ouve do além as conversas, confirmando, negando, explicando ou debochando-as, e contando a partir daí como se sucedem as ações. As versões do narrador são introduzidas por expressões como “Das stimmt...” (Foi assim mesmo), “Ich weiß nicht ob mich einer versteht, Leute“, no qual a formulação com o verbo *verstehen* (entender) é substituída, por vezes, por frases feitas com os verbos *begreifen* (compreender) e *sich vorstellen können* (conseguir fazer idéia, conseguir imaginar). Em muitos casos, o herói parafraseia as próprias afirmações concernentes aos fatos e ações narradas, valendo-se da locução “ich meine” (quero dizer), com sentido de adicionar ou enfatizar uma nova idéia, ou de corrigir ou fazer concessões à idéia anterior. Com isso, o herói marca o ponto de vista individual.

Enquanto roteirista, Plenzdorf pode valer-se de recursos derivados de técnicas cinematográficas, como a montagem e a apresentação dos fatos. No que concerne à narração, ao dar voz a um narrador morto que conta seu percurso a partir de uma outra dimensão, enquanto os vivos discutem acerca de sua morte, o autor consegue empregar a denominada perspectiva telescópica, através da qual o narrador tem acesso simultaneamente a situações variadas. Com isso, pode saber o que seus pais pensam – ou pelo menos o que dizem – a respeito de seu comportamento, como encaram o fato de sua morte, que atitudes tomam a fim de entender o ocorrido, e o modo como outros personagens se posicionam a seu respeito. A subjetividade se dá pelo fato de que o

²²⁵ Idem. Ibidem. p. 180.

narrador tem acesso ao que os demais falam, podendo extrair os sentidos inerentes a tais discursos, extrair suas próprias interpretações a partir deles, e fornecer sua própria versão sobre suas ações, sobre os fatos, e sobre as relações que travara com eles. Não se trata de uma voz objetiva neutra e unilateral, mas marca-se a dimensão da individualidade humana do narrador, enfocando sua contingência, permitindo-se problematizar a própria narração.

No romance de Wolf, verifica-se um acentuado emprego da perspectiva microscópica, de maneira que o narrador é capaz de penetrar o íntimo dos personagens e revelar seus mistérios psicológicos e espirituais. No entanto, esses mistérios possuem sentidos mais profundos a ser desvendados, de modo que as palavras remetem ao simbólico, ao alegórico ou ao polissêmico. O narrador é capaz de mostrar além das aparências mostrando uma realidade conflituosa e angustiante por trás do véu da normalidade quotidiana, apontando nas ações e afecções dos personagens os sinais que indicam estarem afetados por sua história biográfica. A vida ressent-se do rigor do contexto.

4.2.1 A melancolia em *Kein Ort. Nirgends* e *Die neuen Leiden des jungen W.*

A melancolia, a subjetividade e a volta ao passado são aspectos que perpassam os romances que compõem o *corpus* desta análise. Em **Die neuen Leiden des jungen W.** a melancolia liga-se ao ceticismo em relação aos fazeres da vida ativa, o que remete ao contexto da RDA, no qual os trabalhadores têm o dever de louvar as atividades do proletariado voltadas para o trabalho em prol do funcionamento do regime, ao tipo de formação técnica e de determinação funcional exigida do profissional, e à apologia cega do socialismo pregada ao cidadão. Edgar Wibeau vive um estranhamento em relação ao mundo, do qual se afasta, buscando refúgio num caramanchão em Berlim. Isso indica um descentramento temporal sofrido pelo protagonista, aspecto típico da melancolia, pois, segundo Kristeva, “o tempo em que vivemos sendo do nosso discurso, a palavra estranha, retardada, ou dissipada, do melancólico o conduz a viver numa temporalidade descentrada”²²⁶.

²²⁶ KRISTEVA, Julia. **Sol negro**. 1989. p. 61.

Walter Benjamin²²⁷ relaciona a melancolia à “miséria da criatura”, além do que a considera “uma intenção contemplativa própria da criatura cuja força pode ser observada na atitude meditativa do gênio”. A melancolia está associada à passividade ou ao ceticismo em relação às atividades da vida útil, ligada ao utilitarismo burguês: no caso do Socialismo, ao louvor do trabalho coletivo. Neste sentido, a melancolia é associada à desolação com que a prática estóica confronta o homem, e concebida como um sintoma de despersonalização em que a distância entre o sujeito e o mundo é transformada em alienação com relação ao próprio corpo; e como uma condição patológica colocada em um contexto incomparavelmente fecundo no sentido de ligar-se a um conhecimento e a uma sabedoria em que não há relação natural e criadora, mas sim meditação constante e exaustiva. Na ótica de Benjamin, “é consistente com esse conhecimento que em torno do personagem de Albrecht Dürer, na *Melancolia*, estejam dispersos no chão os utensílios da vida ativa, sem qualquer serventia, como objetos de ruminação”²²⁸. Guardada a diferença nos objetivos de cada sistema, em que um volta-se para as exigências do mercado, e o outro visa à auto-afirmação, verifica-se que não só o Capitalismo fundamentou-se na produção pautada na utilidade, mas também o Socialismo adotou essa base, de modo que também a sua prática conduziu o homem à alienação. Esse caráter de alienação da vida útil e ativa é percebido pelo protagonista do romance de Plenzdorf, que como paralelo de uma atitude meditativa, adota uma vida baseada na curtição, sem responsabilidades e sem um objetivo plausível do ponto de vista do sistema, na contramão dos princípios deste, o que pode ser interpretado como uma tentativa de subversão de valores.

Em **Kein Ort. Nirgends**, a melancolia tanto vincula-se ao contexto romântico, em que a ordem pautada no utilitarismo relega o valor da arte, levando o poeta à marginalização, quanto aponta para uma situação específica da RDA, em que muitos escritores, ao ver os problemas sociais inerentes ao Socialismo real, sofrem uma perda de utopia. O funcionamento do regime socialista teve como meios e resultados a repressão, o autoritarismo, a censura, a massificação e a reificação do homem, o que leva os intelectuais a desiludirem-se com um sistema a partir do qual julgavam poder construir uma sociedade mais justa e humanitária. Neste sentido, a obra expressa uma reação aos impactos de um período de crise, conforme postula a pensadora francesa: “as épocas que vêem o desmoronamento de idéias religiosas e políticas, as épocas de crise são próprias ao humor

²²⁷ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. 1984. p. 169.

²²⁸ Idem. *Ibidem* 1984. p. 164.

negro [...] em tempos de crise, a melancolia se impõe, é expressa, faz sua arqueologia, produz suas representações e seu saber”²²⁹.

A melancolia nas obras em estudo está ligada a momentos de epifania. Em **Kein Ort. Nirgends**, ela expressa a perda da utopia em relação à esperança de libertação e ao humanismo do sistema socialista, pois esses sentimentos revelaram-se como ilusão na vigência do Socialismo real. Em **Die neuen Leiden des jungen W.**, aponta para a perplexidade do sujeito diante das limitações do homem pelas convenções da ordem socialista, levando-o a contrariar a crença na concepção de que a posse dos meios para satisfazer as necessidades objetivas é condição suficiente para a felicidade do indivíduo. Conforme postula o teórico da Escola de Frankfurt,

a meditação do melancólico é compreendida na perspectiva de Saturno, que ‘como o planeta mais alto e mais afastado da vida cotidiana, responsável por toda a contemplação profunda, evoca a alma para a vida interior, afastando-a das exterioridades, leva-a a subir cada vez mais alto e enfim inspira-lhe um saber superior e o dom profético’²³⁰.

Tais traços caracterizam o protagonista do livro de Wolf. Observando o transcorrer de sua época, Kleist prevê o futuro negativo que a história reserva para a cultura. Imbuído de *Zeitgeist*, o personagem encarna a função do bardo, na medida em que reúne a meditação e a atenção aos problemas históricos que vivencia. A situação presente afeta o sujeito, incapaz de manter-se indiferente. Eis por que o temperamento melancólico é típico do intelectual. Ao tematizar a oposição entre arte e ciência, seu discurso leva a questões mais amplas que, de um lado, apontam para o descaso com respeito aos elementos da vida afetiva, necessários à satisfação da subjetividade humana; de outro, alegorizam problemas referentes a conseqüências posteriores dessa oposição: o fato de a ciência ter passado gradualmente a servir ao desenvolvimento de técnicas de dominação, e o fato de o primado dos sistemas ter se sobreposto ao primado do homem:

Die Wissenschaften? [...] Die uns ein eisernes Jahrhundert vorbereiten, in dem die Kunst vor fest verschlossenen Türen stehen, der Künstler ein Fremdling sein wird? [...] Die Wege von Wissenschaft und Kunst haben sich getrennt, so redet er [Kleist],

²²⁹ KRISTEVA, Julia. **Sol negro**. 1989. p. 15.

²³⁰ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. 1984. p. 172.

lahm genug. Der Gang unsrer heutigen Kultur geht dahin, das Gebiet des Verstandes mehr und mehr zu erweitern, das Gebiet der Einbildung mehr und mehr zu verengen. Fast kann man das Ende der Künste errechnen²³¹.

A expressão “eisernes Jahrhundert” (século de ferro) pode ser interpretada como uma indicação de que a ciência serve ao poder. Pensando-se no regime socialista, torna-se inevitável perceber a relação com a ditadura, representada pela expressão “governar com mão de ferro”. A ciência alia-se, portanto, à destituição da autonomia do indivíduo. Tal quadro adquire significado ao levar-se em conta que Christa Wolf afirma ter escolhido a geração romântica de 1800 para compor o universo do romance por ter encontrado nessa época as origens da ação da divisão do trabalho sobre o homem. Se os resultados nocivos da Revolução industrial se fazem sentir acentuadamente neste momento, eles permanecem no contexto socialista, haja vista ser o trabalho na fábrica uma de suas principais problemáticas.

Aliena-se a massa ao direcioná-la de todo para os meios de produção material, privando-a da possibilidade de emancipação intelectual. A arte e a filosofia, dimanadas da sensibilidade e do pensamento, são necessárias à instrução do povo e aproveitamento dos bens culturais, devendo ser propiciadas na íntegra, sem cortes originados em tendenciosismos. O momento em que o mundo se opõe ao homem repousa sobre as relações materiais. Como parte explorada e oprimida dessas relações, a massa só pode emancipar-se através do esclarecimento. A crítica do herói incide sobre o fato de que a sensibilidade, concretizada na arte e na filosofia, detentora do elemento humanizador, é suprimida pelo racionalismo, que domina a ciência e parte da filosofia. O racionalismo, ao derivar em racionalidade técnica, confere ao poder o domínio absoluto das relações materiais. O progresso avilta a arte em favor da ciência, a fim de que pela racionalização se construa um mundo ordenado, cuja beleza Kleist questiona: „Ordnung! Ja: Ordentlich ist heute die Welt. Aber sagen Sie mir: Ist sie noch schön?“²³². A beleza (*Schönheit*), para o personagem de Christa Wolf, compreende a autonomia e a humanização. Neste trecho, pode-se verificar que a autora faz uso de linguagem cifrada para disfarçar a alusão ao sentido repressor do conceito de *Ordnung*: ao passo que no nível ficcional o poeta exige o primado da beleza sobre a ordem racional, no nível da intenção do autor pode-se decifrar um grau de oposição ao vocábulo ordem como conceito empregado para a repressão, o

²³¹ WOLF, Christa. **Kein Ort. Nirgends**. 1979. p. 99-100.

²³² Idem. *Ibidem*. p. 97-98.

que remete à expressão *Ordnung und Ruhe*, veiculada como palavra de ordem política desde 1848.

O Socialismo na RDA mostra-se voltado para um padrão de objetividade que coloca as exigências políticas do regime em primeiro plano, em detrimento das prioridades essencialmente humanas do povo. A ciência é um fator de progresso no que concerne a essa despersonalização. No entanto, ela é ineficaz na resolução de problemas ligados à interioridade do homem. No momento em que Kleist propõe a seu médico, Hofrat Wedekind: „Operieren Sie das Unglück aus mir heraus“²³³, está a pôr um desafio às ciências, descortinando sua incapacidade de curar as paixões da alma. A melancolia do herói apresenta-se como “produção de um sentido obscuro que simultaneamente afeta o corpo e a mente, e deles parece emanar”²³⁴, de modo que a ciência por um lado não consegue penetrar os segredos da alma a fim de tratar suas dores, e por outro, aliada do poder, faz parte do conjunto opressor que angustia o homem, tornando-se agravante.

A melancolia romântica em **Kein Ort. Nirgends** é a exteriorização do sofrimento do artista, que se encontra marginalizado e desacreditado pelo poder, ao passo que sabe da importância de sua voz para que o povo dominado conserve seus valores. As dores de Kleist sinalizam a interligação entre as doenças do corpo e da alma, as afecções do corpo resultam de uma disposição anímica, de modo que este reflete o mal-estar dos tempos. A disposição do intelectual revela uma ambivalência conseqüente de uma alteração no caráter de seu trabalho: se por um lado ele é inspirado pelo poder divino, irradiando luz sobre sua obra, por outro é acometido pelo mal e pela morte, projetando a sombra e a escuridão²³⁵. A arte tem por essência a criação da beleza, a que Benjamin associa uma tristeza indefinida e indecifrável. A beleza é prenhe do misterioso poder de carregar sentidos profundamente enraizados na história e na cultura, no mundo, no homem e na vida.

O motivo do sonho é a manifestação do inconsciente dos personagens a revelar seus anseios, medos e conflitos. O sonho de Kleist remete ao desejo de dominar a arte, de alcançar a perfeição, de que a expressão corresponda perfeitamente à idéia pretendida. Tal insuficiência em fundir o elemento estético e o conteúdo ideológico martiriza o poeta. A fugacidade da inspiração e o perigo de cair com as formas belas no vazio levam o artista a eterna e infinita insatisfação. É a busca da expressão, que contém em si a morte. A arte como criatura indomável que leva o criador à exaustão:

²³³ Idem. Ibidem. p. 103.

²³⁴ LAGES, Susana Kampff. **Tradução e melancolia**. 2002. p. 33.

²³⁵ Idem. Ibidem. p. 45.

Immer sah er ein zöttiges Tier, einen Eber wohl, ein wildes, schönes, rasendes Geschöpf, dem er nachjagte im atemlosen Galopp, ihm Zügel anzulegen, es zu besteigen, es sich zu unterwerfen. Wenn er es auf Schrittweite einholte, sein bräunliches Fell dicht vor Augen hatte, von seinem heißen Atem gestreift wurde – erreichen konnte er es nie²³⁶.

A revelação de angústias através do sonho constitui aspecto comum aos personagens. Assim como ocorre com Kleist, o sonho de Günderrode traz à tona traços de sua personalidade:

Der Druck auf der Brust, seit dem Morgen, seit dem Traum, der jetzt wieder auftaucht. [...] Es käme ihr so natürlich vor, zu verbluten. [...] Sie spürte die Wunde sich schließen, schwinden. Im Erwachen faßte sie nach der Stelle: zarte unverletzte Haut. Das ist es, was ich von ihm haben kann: den Schatten eines Traums. Sie verbot sich zu weinen und vergaß den Traum und den Grund für ihre Trauer²³⁷.

No sonho da personagem, têm-se a imagem do veado ferido esvaindo-se em sangue na floresta, motivo este modelado, segundo Wolfgang Kaiser²³⁸, pelo impulso de uma “secreta referência ao martírio de um eu solitário”. Günderrode vê a ferida do animal transposta para seu próprio corpo, e acostuma-se à idéia do sangramento. Este é um indício da gradação que marca o percurso da personagem e que leva ao extremo de sua morte biográfica: a partir da idéia do sangramento a heroína acostuma-se à idéia da morte, esta associa-se ao punhal que carrega consigo, elemento concreto que servirá de instrumento para a execução do suicídio, ato este que extrapola o tempo da narrativa, sem deixar no entanto de constituir dado importante para a interpretação do romance: o fato de estes poetas, em sua biografia, terem posto termo a suas vidas demonstra a impossibilidade de o sujeito suportar o mundo. A imagem do suicídio com o punhal permite associar a Günderrode a figura de Lucrecia. O sonho é elemento que aponta para o lugar e a vida almejados pelo homem, em que este projeta a felicidade e o alívio. Günderrode não consegue suportar o mundo hostil, só a morte pode lhe fornecer alívio. A ferida do sonho marca a personagem para o resto de sua existência.

²³⁶ WOLF, Christa. **Kein Ort. Nirgends**. 1979. p. 37.

²³⁷ Idem. *Ibidem*. p. 9-10.

²³⁸ KAISER Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 1976. p. 51-75.

Mesmo que Kleist e Günderrode se encontrem em meio a outros poetas na casa de Clemens Brentano, eles estão solitários no sentido de que seu drama não é partilhado pelos demais: a oposição ao Estado, a luta para que a função social da arte não caia no vazio, para que a autonomia do pensamento seja preservada para todos, para que a emoção não seja extirpada dessa autonomia. Tal preocupação remete ao conflito vivido pela própria Christa Wolf junto aos escritores de seu círculo, sofrendo as limitações impostas pelos setores dirigentes da política cultural à liberdade criadora. Cercear a liberdade de criação é mortificar a dimensão humana, é atingir a vitalidade do artista. Este é o mal que acomete Karoline von Günderrode. A manifestação romântica da melancolia torna-se presente através da dor da alma, mais profunda que a dor corpórea. O pesar torna o tempo insuportável e encaminha a personagem para a morte. Reconhece-se aqui o poder da palavra: letal é a nomeação do sofrimento, pois a verbalização aponta para o deflagrar-se com a verdade, que para muitos dos românticos significa deparar-se com a morte.

Und ihr geheimes Wissen, das Mittel gegen diese wehen Tage zu besitzen, ohne es noch brauchen zu können, weil es mehr schmerzen würde, als körperlicher Schmerz je schmerzen kann: den Grund für ihr Vergehen aussprechen. Durch Benennung bannen, auch töten. Der Tag, an dem sie den Namen für ihr Leid vor sich selber ausspräche, müßte ihr letzter sein²³⁹.

A cegueira do poeta é semelhante à de Tirésias, que enxerga além da visão do homem normal. É a capacidade de previsão não por meio da adivinhação gratuita, mas baseada na observação. Kleist e Günderrode percebem muitos dos problemas de seu tempo manifestarem-se nas atitudes e relações entre os personagens a sua volta. Os intermináveis momentos de silêncio e inação não são pura idiotia de Kleist, mas consistem em isolamentos em que o poeta observa e percebe aquilo de que o julgam indiferente. Seu caráter pouco sociável deve-se tanto ao fato de não suportar as convenções de sua sociedade exteriorizando-se nos gestos e discursos daqueles com quem convive, quanto à necessidade de contemplar. A melancolia é sintoma do profundo conhecimento de seu tempo, de suas necessidades, seus perigos. „Ist wahr, sagt sie [Günderrode]. Unsere Blindheit. Daß wir nicht wissen können, wohin unsre Abweichungen von den Wegen uns führen. Daß die Zeit uns verkennen muß, ist ein Gesetz“²⁴⁰. As causas da melancolia transparecem nas palavras de Günderrode: a poetisa expressa dúvida em relação às

²³⁹ WOLF, Christa. **Kein Ort. Nirgends**. 1979. p. 130.

²⁴⁰ Idem. *Ibidem*. p. 127.

conseqüências de sua luta. Enquanto poetas, ela e Kleist não se adaptam à corrente dos acontecimentos, denunciam o que julgam errado e injusto. A metáfora do desvio do caminho tem um sentido dúplice: apontando tanto para os resultados de seu empenho quanto para o destino a que sua escolha os pode levar. A melancolia é sintoma de que, por não se renderem à hipocrisia, compactuando com a dominação, sabem-se deslocados em um tempo que os interpreta mal: um amor mal correspondido não basta para arrebatá-lo poeta, porém a incompreensão e rejeição de seu tempo podem aniquilá-lo.

Em **Die neuen Leiden des jungen W.**, o protagonista está habituado a obedecer e respeitar as vontades da mãe. Como diretora do colégio técnico, ela se imbuí de e representa a normatividade das instituições, estabelecida em conformidade com o Estado. Com isso, o filho abdica dos comportamentos e da participação em atividades que do ponto de vista subjetivo não são nocivos, para manter a disciplina. A vontade do indivíduo é sufocada frente ao que está instituído, na medida em que este se encontra envolvido por uma moralidade vigilante e excludente, que estigmatiza e condena. O trecho a seguir refere-se a um momento em que os colegas de Edgar foram para a oficina vestindo minissaia, brincadeira da qual ele não toma parte:

Ansonsten kann sich von mir aus jeder anziehen, wie er will. Trotzdem war die Sache ein echter Jux. Hätte von mir sein können, die Idee. Rausgehalten hab ich mich einfach, weil ich Muttern keinen Ärger machen wollte. Das war wirklich ein großer Fehler von mir: Ich wollte ihr nie Ärger machen²⁴¹.

A mãe de Edgar está ajustada a um conjunto de regras e convenções que normatizam as relações sociais na RDA e para manter sua posição, precisa ajustar o filho às exigências do socialismo. O personagem deve servir de exemplo da formação socialista. Tal formação anula a autonomia do sujeito, por assim dizer adestrado para agir conforme o que lhe é exigido. A evasão da escola e o abandono das obrigações adquirem o sentido de reação contra a heteronomia e a alienação. O tema do indivíduo revoltado remonta ao entusiasmo pela revolução do *Sturm und Drang*, que leva a uma tentativa ilusória de ação, e à predileção romântica por tematizar a história do indivíduo marginalizado, do fora-da-lei, tratando-o como vítima do sistema e representando seu ponto de vista como crítica à ideologia dominante.

²⁴¹ PLENZDORF, Ulrich. **Die neuen Leiden des jungen W.**. 1981. p. 22.

O protagonista sofre desde o início as pressões da estrutura social que incidem também sobre a ordem familiar. Seu pai abandona a família, quebrando uma disposição e uma estrutura que exigem exemplaridade, as quais a mãe se esforça por compensar através de uma educação rígida segundo o modelo socialista. O filho torna-se depositário das “setas” desse conflito: “Ich hatte einfach genug davon, als lebender Beweis dafür rumzulaufen, daß man einen Jungen auch *sehr* gut ohne Vater erziehen kann”²⁴². O tom sério com que o herói expressa seu descontentamento – que destoa de sua índole sagaz – indica não ter sido a simples necessidade de ter regras a seguir e deveres a cumprir o fator que o leva a revoltar-se e abandonar-se a uma vida desregrada – desregrada em termos de normas políticas e sociais instituídas, pois o herói faz suas próprias regras – mas sim a sobrecarga dessas regras. Os exageros cometidos pelo personagem formam o reverso do excesso imperativo do Estado.

O romance de Plenzdorf é elaborado sobre a base da leitura de Werther associada em vários momentos a situações bizarras. „Nach zwei Seiten schoß ich den Vogel in die Ecke. Leute, das konnte wirklich kein Schwein lesen“²⁴³. Os comentários de Wibeau a respeito do personagem de Goethe provocam o riso ao produzirem a idéia de um adolescente que julga tolas e ultrapassadas as atitudes de um personagem de outra época. A paródia de um clássico é um recurso do qual se vale o romancista com o objetivo de canalizar a atenção para tais aspectos, de modo que a censura não perceba as críticas a questões subjacentes. Ocorre, pois, que questões relativas a opressão remanescem desde Goethe até Plenzdorf. A própria linguagem do adolescente propicia acessos de humor, caso que ocorre na noite em que procura algo para ler no caramanchão. „Mein Problem war bloß: Ich hatte keinen Stoff“²⁴⁴, conta o narrador, e então devido à ambigüidade da palavra *Stoff* (matéria, material; droga), previne o leitor para que não pense que se refere a drogas, mas a algo para ler (*Lesestoff*). Neste ínterim, conta que certa vez por curiosidade secara cascas de banana para fumar, deixando implícito o deboche da simplicidade e da falta de recursos.

In dem Moment fühlte ich mich unwohl. Der Garten war dunkel wie ein Loch. Ich rannte mir fast überhaupt nicht meine olle Birne an der Pumpe und an den Bäumen da ein, bis ich das Plumpsklo fand. An sich wollte ich mich bloß verflüssigen, aber wie immer breitete sich das Gerücht davon in meinen gesamten Därmen aus.

²⁴² Idem. Ibidem. p. 23.

²⁴³ Idem. Ibidem. p. 36.

²⁴⁴ Idem. Ibidem. p. 31.

Das war ein echtes Leiden von mir. Zeitlebens konnte ich die beiden Geschichten nicht auseinanderhalten²⁴⁵.

A história de como Wibeau encontra o livro está associada a uma “dor de barriga” que o leva a procurar o banheiro. O fato de encontrar o livro de Goethe nessa peça permite inferir um rebaixamento dos fatores culturais ao nível de excrementos, o que indica o descaso e mesmo a ignorância da sociedade vigente para com os valores da cultura. A elaboração paródica na passagem mencionada opera-se ainda a partir da intertextualidade: a “dor de barriga” é tratada como um sofrimento legítimo de Wibeau (*ein echtes Leiden*), construção discursiva esta que alude aos sofrimentos de Werther e que particulariza os do herói de Plenzdorf, desconstruindo a seriedade do clássico em comicidade. Veladamente, o personagem debocha da situação cultural, satirizando os abusos deste contexto.

Deve-se destacar que um aspecto fundamental da melancolia relativo à ação do personagem é a solidão, que remete à condição do artista e do intelectual. A criação é um ato solitário por ser, em sua maior parte, uma realização individual e depender da concentração proporcionada pela clausura. O preceito da originalidade leva à tentativa de ocultar o débito para com e a influência dos mestres e das criações anteriores, alegando independência intelectual. Edgar Wibeau refugia-se na *Laube*, mas não suporta a solidão total. Devido a sua natureza, é incapaz de criar obras de arte, motivo pelo qual se deixa influenciar pelo Werther, pelo qual se aproxima de Charlie e se insere na equipe de pintores de Zaremba: o herói de Plenzdorf não serve para ficar parado em ambientes fechados, seu talento é revirar o espaço social para apontar seus defeitos.

Wibeau incorpora a melancolia de Werther na medida em que, num primeiro nível, a mulher amada já é comprometida, elemento da trama que disfarça a crítica feita num segundo nível, em que não se adapta ao mundo regado nem é aceito por este. Com relação à criação artística, o narrador conta que a opção pela pintura abstrata deve-se ao fato de não saber desenhar. A angústia do personagem ao lamentar o fracasso de suas pinturas em folha de papel, permite inferir que, apesar de seu apreço pela arte, sua atividade artística não passa de uma brincadeira juvenil, carente de um tratamento sério, e suas „gesammelten Werke“ (obras completas) carecem de valor artístico, consistindo em amontoado de bobagens: „Weil ich Idiot nie im Leben was Echtes malen konnte, daß man es wiedererkannt hätte, einen ollen Hund oder was. Ich glaube, das mit der ganzen Malerei

²⁴⁵ Idem. Ibidem. p. 35.

war eine echte Idiotie von mir"²⁴⁶. Sua obra-prima situa-se em outro âmbito: em bagunçar a ordem instituída: „Trotzdem war die Szene an sich nicht schlecht, wie ich da in diese Hochschule klotzte und gleich rein in das Zimmer von diesem Professor und wie ich ihm meine gesammelten Werke knallhart auf den Tisch blätterte“²⁴⁷. Isso se refere ao momento em que mostra seus trabalhos para o diretor da escola técnica de pintura, a fim de obter uma vaga como estudante. Edgar é rejeitado pela instituição, mas encara o encontro como motivo para cenas de troça, maneira pela qual desacredita o papel dessa entidade como igualmente produtora de bobagens, com a diferença de ser sancionada pelo Estado.

Além de **Os sofrimentos do jovem Werther**, entram na composição do universo do herói, servindo mesmo como indexadores de suas características dois livros por ele referidos: **Robinson Crusoe** e **O apanhador no campo de centeio**, cujas problemáticas exercem importante papel para a formação do universo ficcional da narrativa em questão. Isso porque ao remeter a tais obras, a trama de **Die neuen Leiden des jungen W.** incorpora um conjunto de significados que dizem respeito ao individualismo e à discrepância entre a realização das necessidades objetivas e a satisfação das necessidades subjetivas, que correspondem uma ao acesso a bens materiais, a outra a bens culturais. O primeiro livro remete ao percurso solitário do indivíduo; o segundo, ao adolescente que abandona tudo e passa a viver na contra-regra da sociedade:

Meine zwei Lieblingsbücher waren: Robinson Crusoe. Jetzt wird vielleicht einer grinsen. Ich hätte das nie im Leben zugegeben. Das andere war von diesem Salinger. Ich hatte es durch puren Zufall in die Klauen gekriegt. Kein Mensch kannte das. Ich meine: kein Mensch hatte es mir empfohlen oder so. Bloß gut. Ich hätte es dann nie angefaßt. Meine Erfahrungen mit empfohlenen Büchern waren hervorragend mies. Ich Idiot war so verrückt, daß ich ein empfohlenes Buch blöd fand, selbst wenn es gut war²⁴⁸.

A menção a estes livros é essencial na medida em que trata, de um lado, do isolamento do indivíduo, e de outro, do jovem rebelado que foge da casa dos pais e rejeita os padrões. Essas são as características que, ao lado dos caracteres parodiados do Werther, perfazem a totalidade do herói, tanto em termos de profundidade quanto de superfície, configurando a imagem do vagabundo, do louco, do fanfarrão e do importuno. O próprio Wibeau, que fala com tanta admiração sobre Salinger, autor de **O apanhador no campo de centeio**, revela algumas semelhanças em relação a ele: „Dieser Salinger ist ein edler

²⁴⁶ Idem. Ibidem. p. 23-24.

²⁴⁷ Idem. Ibidem. p. 24.

²⁴⁸ Idem. Ibidem. p. 33.

Kerl. Wie er da in diesem nassen New York rumkraucht und nicht nach Hause kann, weil er von dieser Schule abgehauen ist, [...] Wenn ich seine Adresse gewußt hätte, hätte ich ihm geschrieben, er soll zu uns rüberkommen²⁴⁹. O deboche adquire perspicácia e graça no momento em que Wibeau dá a entender que é de sujeitos da categoria de Salinger que a Alemanha Oriental precisa.

Wibeau tem suas idéias fixas que podem ser consideradas infundadas. Essa característica remonta ao Werther de Goethe. É a partir daí que o personagem de Plenzdorf se concentra em alguns objetivos: conquistar Charlie, realizar-se como gênio artístico e construir sua máquina de pintura. De fato tais idéias servem tanto ao propósito de ressignificar elementos estéticos em um novo contexto, quanto ao de produzir um efeito de comicidade e chacota, como se pode perceber através das ações inusitadas do herói:

Ich hatte bloß die Hoffnung, daß wir aus diesem See wieder rauskamen. Ich meine: auf einem anderen Weg. Ich wollte zeitlebens nie den gleichen Weg zurück machen, den ich irgendwo hingegangen war. Nicht aus Aberglauben und so. Das nicht. Ich wollte es nicht. Es langweilte mich wahrscheinlich. Ich glaube, das war auch so eine meiner fixen Ideen. Wie die mit der Spritze zum Beispiel²⁵⁰.

A melancolia de Wibeau não se reflete no desejo de morte — talvez em uma espécie de hiperatividade, que resulta na exigência de vida. Conforme explica Emmerich, “um indivíduo revoltado/reivindicativo como Edgar Wibeau perece porque diante de determinadas condições não pode ser ele mesmo”²⁵¹. Em uma sociedade real-socialista como a RDA não há lugar para sujeitos não adaptados ao trabalho pelo sistema. A melancolia de Wibeau não é transcrita em desejo de morte, como em Werther, mas numa vitalidade exagerada, tal que o personagem não se perde em tédio ou contemplação, mas age incansavelmente. Essa melancolia invertida repercute nos resultados da ação do herói: sua atividade não tem utilidade, não serve ao ideal de trabalho do Socialismo.

Como alusão aos sofrimentos de Werther, e principalmente como distinção em relação a eles, Edgar Wibeau apresenta seus próprios sofrimentos, que pertencem a uma ordem diversa da do romance de Goethe, em virtude de se situarem em um novo contexto. Ele sente-se limitado pela incompatibilidade entre o estilo dos músicos que pensara em

²⁴⁹ Idem. Ibidem. p. 33.

²⁵⁰ Idem. Ibidem. p. 133.

²⁵¹ EMMERICH, Wolfgang. **Kleine Literaturgeschichte der DDR**. 1987. p. 181.

adotar e os padrões impostos para um estudante exemplar, educado de acordo com o Socialismo. Portanto, o jovem precisa abdicar dos gostos e vontades próprios:

[...], die >>Große Melodie<<, das war eine Art Paradies für mich, ein Himmel. [...] Anfangs war mein Problem in der >>Großen Melodie<< bloß, daß ich keine langen Haare hatte. Ich fiel ungeheuer aus dem Rahmen. Als echter Vorbildknabe, durfte ich in Mittenberg natürlich keinen Kanten haben und eine Innenrolle schon gar nicht. Ich weiß nicht, ob sich einer vorstellen kann, was das für ein Leiden war. [...] Ob das einer glaubt oder nicht – meine Haare wurden am Tag schätzungsweise zwei Zentimeter länger. Das war lange Zeit ein echtes Leiden von mir²⁵².

O trecho citado aponta para um sentido de exagero, empregado com apelo cômico, que serve para ridicularizar e dessacralizar os preconceitos inerentes aos padrões aceitos. Empregam-se ainda metáforas para a morte, como índice de um desequilíbrio na ordem do mundo, da inevitabilidade de sua morte, mas também do fato de que esta fora provocada por suas próprias ações: „Das war der erste Stein zu meinem Grab, Leute. Der erste Nagel zu meinem Sarg“²⁵³. Seu infortúnio está ligado à construção da máquina de pintura, que remete a questão de seu caráter obsessivo e imaturo, que o leva a lidar com um mecanismo perigoso, sem os instrumentos e as precauções adequados:

Außerdem hatte der Motor natürlich dreihundertachtzig Volt. [...] Das heißt, ich mußte die zweihundertzwanzig in der Laube erst hoch transformieren. Ich hoffte bloß, daß der Trafo in Ordnung war, den ich hatte. Irgendein Meßgerät hatte ich nicht. Das war wahrscheinlich ein weiterer Nagel zu meinem Sarg²⁵⁴.

A melancolia está associada à perda de um objeto amado, que gera uma perturbação da auto-estima. Essa autodepreciação resulta do fato de projetar-se a perda no próprio eu e liga-se a uma perda de interesse pelo mundo externo, na medida em que este não evoca o ente perdido. Para Werther, o mundo perde o valor em função da frieza das convenções sociais e das relações políticas, embebidas do racionalismo; por não poder esposar Charlotte, perde o encanto. Em sua história, a impossibilidade de unir-se à amada

²⁵² PLENZDORF, Ulrich. **Die neuen Leiden des jungen W.**. 1981. p. 61-63.

²⁵³ Idem. Ibidem. p. 109-110.

²⁵⁴ Idem. Ibidem. p. 142-143.

reflete no desprezo por si mesmo e pelo mundo. A autodepreciação de Wibeau dá-se no sentido de reconhecer que sua relação com Charlie é um atrevimento, motivo pelo qual atribui a si próprio o adjetivo “idiota”. Wibeau ridiculariza o mundo não em virtude da consciência de não poder desposar a moça, mas apenas pelo fato de que o próprio mundo se lhe opõe.

A paródia provoca o efeito estético através do qual se espera um paralelismo entre as duas tramas, de modo que a melancolia parece provocada pelas mesmas causas em ambos os heróis. No entanto o protagonista de Plenzdorf dispõe dessa ambivalência a fim de mascarar a contundência e a transparência das críticas lançadas por sua índole melancólica à tirania do poder político na RDA. O temperamento melancólico de Wibeau materializa-se não no desejo de morte, mas no de aproveitar a vida. Daí ser o atrevimento uma característica através da qual a paródia pode criar a comicidade. Se na opinião de Wibeau, Werther é, por assim dizer, um otário deprimido, que desperdiça suas melhores chances, Wibeau é pelo contrário um malandro, sentido este em que se pode distingui-lo por uma melancolia invertida:

Außerdem sah ich natürlich, daß Charlie rot wurde. Ich meine, ich *sah* es nicht. Ich konnte sie die ganze Zeit einfach nicht ansehen. Ich hätte sonst wahrscheinlich irgendeine Riesenidiotie gemacht. Aber ich *merkte* es. Wahrscheinlich ging in dem Moment ihr größter Traum in Erfüllung, daß ich und Dieter gute Freunde wurden²⁵⁵.

A melancolia associa-se às limitações que acometem o homem, à incapacidade de realizar plenamente a criação, de atingir o resultado ideal na arte. No âmbito da tradução, ocorre uma autodepreciação do sujeito devido à apropriação de textos alheios, considerada como uma espécie de roubo²⁵⁶. No caso de Edgar Wibeau, por ocasião da construção de sua máquina de pintura, este toma às escondidas algumas peças da máquina construída por outro personagem. Intimamente, ele percebe que não tem condições de ser bem sucedido com seu experimento, porém é movido por sua teimosia característica. Traço da própria juventude, seu orgulho não o deixa admitir seus limites. O perecimento do herói vincula-se, pois, a um temperamento melancólico lembrado por Walter Benjamin, o de quem aspira ao absoluto, mas é vencido pela consciência da finitude:

²⁵⁵ Idem. Ibidem. p. 119.

²⁵⁶ LAGES, Susana Kampff. **Tradução e melancolia**. 2002. p. 35.

Schätzungsweise war es am besten so. Ich hätte diesen Reifall sowieso nicht überlebt. Ich war jedenfalls fast so weit, daß ich Old Werther verstand, wenn er nicht mehr weiterkonnte. Ich meine, ich hätte nie im Leben freiwillig den Löffel abgegeben. Mich an den nächsten Haken gehängt oder was. Das nie. [...] Das war vielleicht mein größter Fehler: Ich war zeitlebens schlecht im Nehmen. Ich konnte einfach nichts einstecken. Ich Idiot wollte immer der Sieger sein²⁵⁷.

Ao tematizar a morte do indivíduo humano no Socialismo, Plenzdorf quebra um profundo tabu. A morte é uma situação fundamental da impotência humana, um antagonismo que deve ser reprimido em uma sociedade real-socialista, que considera fora de moda todas as relações antagonistas²⁵⁸ através de uma auto-representação como uma sociedade sem conflitos. Portanto, o autor se vale de um primeiro plano para abordar o tema da morte, no qual refere-se a ela como algo engraçado e distante: Wibeau ridiculariza o fato de Werther ter cometido suicídio, como se fosse algo ultrapassado, de modo que se desvia a atenção para o fato de a trama da obra pré-romântica parecer jocosa aos olhos do homem do século XX. Em outro plano, comparando-se ao herói goetheano, Wibeau afirma não ter morrido por vontade própria, como aquele, mas ter entendido quando ele não mais podia suportar o mundo. Com isso, as frases do protagonista permitem entrever uma concepção de mundo que associa o tema da morte à pressão da realidade social sobre o indivíduo. Assim, a melancolia apresenta-se, como já referido, invertida.

4.2.2 A subjetividade em *Kein Ort. Nirgends* e *Die neuen Leiden des jungen W.*

A subjetividade ocorre em ambas as obras através da narração, realizada não por uma voz objetiva, mas pelo relato de um narrador personificado, de um eu marcado por conflitos, imprecisões e limitações, e da expressão direta de personagens. Em **Die neuen Leiden des jungen W.**, mesclam-se os diálogos de personagens e os comentários do narrador-protagonista, Edgar Wibeau, acerca de sua morte. A narrativa constrói-se a partir de versões, englobando discussões e conjeturas, a respeito desse fato, caso este em que a subjetividade se manifesta nas opiniões pessoais, o que marca a limitação do indivíduo

²⁵⁷ PLENZDORF, Ulrich. **Die neuen Leiden des jungen W.** 1981. p. 147.

²⁵⁸ EMMERICH, Wolfgang. **Kleine Literaturgeschichte der DDR.** 1987. p. 181.

tanto em termos da impossibilidade que a linguagem apresenta de estabelecer certezas absolutas, visto estar ligada ao sujeito, quanto em termos das limitações dos próprios recursos epistemológicos de que o ser humano dispõe. Em **Kein Ort. Nirgends**, o narrador é um personagem que observa Kleist e Günderrode, tendo acesso senão à consciência, pelo menos ao inconsciente deles, numa tentativa de expressar os sofrimentos que os afligem, o que, através da impossibilidade de fornecer uma compreensão exata e fechada das suas manifestações, confere força aos significados que rodeiam esses personagens.

O conceito de subjetividade, conforme definição de Luiz Bicca,²⁵⁹ consiste em “uma noção que enfreixa ou se encontra em relação necessária com uma série de outros conceitos, que, conjugados, circunscrevem uma problemática: Eu, consciência, consciência de si, auto-referência, autodeterminação, personalidade, espírito”. Segundo o pensador, o termo sujeito remonta ao grego *hipokeimenon*, concebido por Aristóteles como o que está na base, o que porta ou serve de suporte para algo. O sujeito apresenta um aspecto de fixidez ou constância que remete ao conceito de autoconservação, o qual constitui uma atividade atribuída ao homem. Essa atividade lhe é própria no sentido de que o homem a realiza e de que cabe a ele o caráter de *ratio* última de seu próprio ser. A autoconservação só pode ser sustentada como princípio de uma atividade humana se a subjetividade for pensada com base na liberdade. Ela significa um esforço de afirmação na própria existência, a atividade incessante de manter o próprio ser, que, como um princípio tanto da vida individual quanto coletiva ou social, refere-se à natureza do homem²⁶⁰.

A tradição idealista toma a subjetividade do indivíduo como fundamento a priori do conhecimento e da constituição do indivíduo. Por sua vez, a sociologia desmistifica o apriorismo da subjetividade idealista, demonstrando como a sociedade produz os indivíduos, considerando a subjetividade como uma formação da e para a cultura. Em Marx, a ideologia como resultado necessário de um estado de coisas irracionalmente objetivo determina formas e limites da constituição do eu. Neste sentido, a subjetividade não é concebida como arrancada ao indivíduo, mas tem negado seu pressuposto fundante a fim de ser situada em relação à materialidade do mundo objetivo, bem como para criticar a falsidade de uma sociedade que proclamava o indivíduo no mesmo instante que o reifica e aliena. Segundo a perspectiva sociológica marxista, a subjetividade não é descolada do indivíduo e o reconhecimento do peso irrefutável do todo social não se constitui em impedimento total à visualização da autonomia potencial do indivíduo. A negação do

²⁵⁹ BICCA, Luiz. **Racionalidade moderna e subjetividade**. 1997. p. 145.

²⁶⁰ Idem. Ibidem. p. 146-147.

apriorismo subjetivista não implica a impossibilidade do indivíduo, que permanece como instância deliberativa, cognoscitiva e atuante no mundo, não obstante todas as suas conformações e limitações sociais. A subjetividade como instância de mediação interior do mundo social, é concebida como sediada no indivíduo, ao qual é possível ser o agente da ação racional, a instância capaz de pôr-se a si mesma como objeto de reflexão, ou esforçar-se por compreender suas próprias leis de dominação social²⁶¹.

A adoção do recurso subjetivo responde aos preceitos do Realismo socialista. Lukács, ao exigir um padrão objetivo de representação, rejeitava as manifestações da subjetividade, considerando-a em termos de contingência, de relatividade, de aproximação imediata e acrítica da realidade, de falta de unidade, de incapacidade para organizar-se politicamente e promover a transformação histórica da sociedade. A subjetividade manifesta-se então como a expressão de sujeitos particulares que sofrem a crise de seu contexto histórico, sujeitos individuais e desarticulados que revelam a desarticulação da própria coletividade, capazes de agir isoladamente, mas avessos à organização em movimentos políticos, sentidos como massificação no contexto da RDA. O subjetivo opõe-se à generalidade dos conceitos lukácsianos de típico e de modelar, mostrando não uma completa concordância com as relações sociais, mas antes resistência contra sua ação limitadora da liberdade e da capacidade do indivíduo.

Na obra de Wolf, devido à incorporação da poesia, em especial a lírica, à estrutura romanesca, a subjetividade afigura-se também como subjetivismo, que, nos termos de Emil Staiger²⁶², advém da expressão de um eu. Deste modo, tem-se um clima lírico, de emotividade e afetividade, ligado ao íntimo e ao sentimento, imbuindo-se a narrativa do que Staiger denomina atitude fundamental lírica: a fusão entre sujeito e objeto, o não distanciamento entre eu e mundo, em que mundo interior e mundo exterior são envolvidos pelo estado anímico. A recorrência de construções paratáticas indica a liberdade da expansão das emoções em vez do emprego do nexos lógico de dependência entre idéias. Esse não distanciamento indica o teor do sofrimento que o mundo hostil imprime sobre o sujeito e o modo pelo qual esse sofrimento é experienciado. Na obra de Plenzdorf, a subjetividade ocorre ao passo que todos os elementos do universo ficcional são submetidos aos juízos e deboches do eu do protagonista. Ambas as obras conformam-se à concepção segundo a qual:

²⁶¹ POLICARPO JÚNIOR, José. Ideologia e subjetividade: a mediação da educação no capitalismo globalizado.

²⁶² STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. 1997. p. 19-75.

[o] sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social. [...] [Ele] é sempre um ideólogo e suas palavras são um ideograma. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social²⁶³.

Em **Kein Ort. Nirgends**, as relações sociais implicam na privação da liberdade do indivíduo. Os personagens sentem-se limitados por depender de ligações externas, consistam essas de laços emocionais ou de relações profissionais. A sensibilidade de Kleist permite perceber em profundidade filosófica o sufocamento provocado pelas relações sociais, pois estas, em vez de servirem à realização do sujeito, ocupam-no em função da dinâmica de sua própria conservação: „Wie wahr. Das Unglück, [...] von Bindungen abzuhängen, die mich ersticken, wenn ich sie dulde, und mich zerreißen, wenn ich mich löse. Dies ist ein Übel, das mit den Jahren nicht sanfter, nur schneidender wird“²⁶⁴. Percepção semelhante acomete Günderrode. Por ocasião do episódio envolvendo a revelação do punhal que carrega em sua bolsa, a personagem precisa encontrar uma forma oportuna para desembaraçar-se da situação. Para tanto, ela não pode agir conforme sua vontade própria, devido à necessidade de seguir uma série de práticas do comportamento social. Por isso precisa dissimular seus desejos e tormentos e controlar seus atos: „Die Günderrode haßt es, von so vielem abzuhängen, dem sie gar keinen Einfluß zugestehen will, und mehr als alles andre haßt sie es, darauf ertappt zu werden. Beschämung“²⁶⁵. Nas passagens citadas, as manifestações subjetivas dos poetas são contrapostas à objetividade das ligações inter-humanas. Este mal-estar remete às relações e ao trabalho dos grupos de escritores na RDA, tolhidos pelo dinamismo histórico e político.

A problemática desse romance tem a ver com uma existência limitada: as possibilidades de realização do indivíduo são restringidas por um mundo difícil de suportar. „Auch eine eingeschränkte Existenz läßt sich dehnen bis zu ihren Rändern, die vorher unsichtbar sind“²⁶⁶. Ao divisar o abalo provocado pelo mundo externo sobre os movimentos interiores do homem, Christa Wolf toca em questões existenciais. A realidade externa, em seu conjunto objetivo, afeta a dimensão ontológica do sujeito, cujas

²⁶³ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 1993. p. 135.

²⁶⁴ WOLF, Christa. **Kein Ort. Nirgends**. 1979. p. 51.

²⁶⁵ Idem. Ibidem. p. 57.

²⁶⁶ Idem. Ibidem. p. 130.

impressões e hesitações demonstram a fragilidade do ser. Günderrode sente a necessidade de conter-se diante da realidade ameaçadora. A necessidade de libertar-se e expressar explode-lhe em arroubos. A luta do sujeito envolve o esforço contra o risco de ser mal interpretado por seu tempo. A ameaça do poder político contamina a história e a cultura, atacando o homem em todos os sentidos. Günderrode guarda-se em seu desconhecimento, pois em sua humildade feminina, teme a insuficiência, teme a responsabilidade que sobrevém com o reconhecimento. O medo da mediocridade, da incapacidade de levar a arte à desejada perfeição, o medo diante da elevação do dever e do perigo de enfrentar a realidade que da grandeza se segue. O dever de conter-se em virtude do rigor das convenções mortifica o homem como os clérigos mortificavam a carne durante a Idade Média nos rituais de autoflagelação. A realidade é representada não apenas como o ambiente onde o homem vive, mas principalmente como um obstáculo, contra o qual ele se choca e fere, uma muralha destinada a prendê-lo: metáfora essa cujo referente pode ser reconhecido no Muro de Berlim, elemento que melhor representa a realidade desumana da pátria de Christa Wolf:

Auffällige Gesten meidet sie, so lange es möglich ist. Sie hat das Unglück, leidenschaftlich und stolz zu sein, also verkannt zu werden. So hält sie sich zurück, an Zügeln, die ins Fleisch schneiden. [...] Gefährlich wird es, wenn sie sich hinreißen ließe, die Zügel zu lockern, loszugehen, und wenn sie dann, in heftigstem Lauf, gegen jenen Widerstand stieße, den die andern Wirklichkeit nennen und von dem sie sich, man wird es ihr vorwerfen, nicht den rechten Begriff macht²⁶⁷.

Confrontado com a realidade, o sujeito manifesta uma complexidade que reflete tanto as complicações do vínculo e embate com a realidade quanto os conflitos inerentes a ele próprio. A unidade do sujeito é abalada em diversidade, perturbação e desordem. O exagero e a unilateralidade romântica apontam na direção, indicada por Hauser, de uma incompreensão da realidade, se considerar-se que o caráter romântico denota uma falta de aptidão para lidar com os interesses políticos. Por outro lado, a agonia de Kleist e Günderrode refere-se à percepção do estado de coisas originado nas próprias condições políticas, cujo efeito é sentido pelos homens. A atividade dos personagens ancora-se na vida, apresentando em seu discurso e pensamento a constituição do homem afetado pela relatividade, pela descontinuidade e pela contingência da realidade social.

²⁶⁷ Idem. Ibidem. p. 11.

Günderrode sente em seu íntimo as distorções do eu, as quais sabe que precisa aprender a aceitar. A personagem feminina reconhece a falta de integridade do sujeito, a fragmentariedade, as relações com a alteridade que agem sobre sua constituição. Tal estado deixa como única alternativa ao sujeito a necessidade de superar a si mesmo, pela aceitação de suas limitações. Günderrode sabe que o ser humano não está preparado para lidar com suas próprias insuficiências, com as falhas da vida. Portanto, a morte é o que ela tem em perspectiva:

Leicht würde jedes Beisammensein, selbst ein harmloses wie dieses, zum Mördertreffen. Oder wir lernten es, uns über uns selbst zu erheben, ohne Haß in die Zerrspiegel zu blicken, welche die andern uns sind. Und ohne Trieb, die Spiegel zu zerschlagen. Dazu aber, sie weiß es ja, sind wir nicht gemacht²⁶⁸.

Ainda que sob o perigo de desestruturar-se, a subjetividade manifesta-se através da reflexividade, pois tanto Günderrode quanto Kleist são capazes de refletir acerca da situação em que se encontram. Constituem-se à medida que reconhecem o que significam para si mesmos e para os outros com quem convivem, i. e., a subjetividade forma-se a partir da relação. A subjetividade envolve não apenas o ser do homem, mas também seu fazer: a valorização do trabalho, típica da Revolução Industrial e elevada ao patamar de ideal no Socialismo, tem seu correlato no domínio intelectual. Se Kleist e Günderrode, ao representarem o homem do Romantismo, definem-se em função da formação de idéias e da criação artística, a mesma questão pode ser estendida à própria Christa Wolf, como escritora comprometida com a RDA.

A oposição entre sujeito e realidade dá-se em nível de contestação e resistência. Günderrode rejeita o mundo das convenções, a estrutura em que opera a trama do poder, e irmana-se com o mundo da natureza e da arte. A emoção é o elemento através do qual a personagem pode buscar a liberdade: apenas neste âmbito realiza-se o princípio lírico da fusão entre eu e mundo. Característica de Günderrode é a faculdade da reflexão, que emprega para avaliar a situação do contexto em que vive. „Doch zu Verstellung und Entgegenkommen fehlt mir ein für allemal die Lust. Ich fühle zu nichts Neigung, was die Welt behauptet. Ihre Forderungen, ihre Gesetze und Zwecke kommen mir allesamt so verkehrt vor“²⁶⁹. A dimensão ética do sujeito opera no sentido do discernimento do errado.

²⁶⁸ Idem. Ibidem. p. 11-12.

²⁶⁹ Idem. Ibidem. p. 9.

A subjetividade remete ainda à questão da mulher, sua índole, papel e condição, bem como a marcação de seu ponto de vista em relação à opressividade do contexto. A sensibilidade e a intensidade da mulher exprimem especial acuidade para revelar o fenômeno desumano e ilegítimo que assola a humanidade: „Die Frau. Als habe sie eine Ahnung von dem entsetzlichen Widerspruch, auf dessen Grund das Verderben der Menschheit liegt. Und als brächte sie die Kraft auf, den Riß nicht zu leugnen, sondern zu ertragen“²⁷⁰. O narrador atribui à figura da mulher um caráter de resistência, no sentido de que ela encara o abismo dos tempos em que vive. Gúnderrode não fecha os olhos para os problemas de seu tempo, pelo contrário, mostra estar consciente deles.

O romance de Wolf tematiza a relação entre a mulher e a arte, problemática que remete aos anseios da escritora. O drama escrito por Gúnderrode contribui para o entendimento da vida e de suas concepções de mundo. A literatura como veículo de idéias e propagação de ideologias. A arte é um lugar conquistado pela mulher, e reflete a conquista da autonomia para e do direito de luta e representação. Kleist e Gúnderrode são aliados na arte como homem e mulher devem ser aliados na luta por justiça, liberdade e humanidade. A profunda entrega à arte, que para alguns consiste num erro, é bálsamo que revigora a heroína: „Er [der Fehler] hält mich oft schadlos für die ganze Welt. Und er hilft mir glauben an die Notwendigkeit aller Dingen, auch an die meiner eignen Natur, so anfechtbar sie ist. Sonst lebte ich nicht“²⁷¹. A problemática da arte, como faculdade e prática que proporcionam ao sujeito a possibilidade de reflexão, suscita a necessidade de pessoas de natureza contestadora para o mundo. A força de criação repercute na força vital do indivíduo. Assim como Gúnderrode esconde uma verdade nas linhas de sua poesia, também Christa Wolf alegoriza algo nas linhas de seu romance:

Warum wollen Sie mir nicht zugestehn, daß ich in der Poesie wie in einem Spiegel mich zu sammeln, mich selber zu sehen, durch mich hindurch und über mich hinaus zu gehn suche. [...] Unheimlich bin ich ihnen, doch können sie nicht sagen, warum. Ich weiß es: Ich bin unter ihnen nicht heimisch. Wo ich zu Hause bin, gibt es die Liebe nur um den Preis des Todes. Und ich staune, daß diese offenbare Wahrheit niemand außer mir zu kennen scheint, und daß ich sie, wie Diebsgut, in den Zeilen meiner Gedichte verstecken muß²⁷².

²⁷⁰ Idem. Ibidem. p. 101.

²⁷¹ Idem. Ibidem. p. 77.

²⁷² Idem. Ibidem. p. 45-46.

Para G nderrode, a poesia guarda uma verdade, o que aponta para a defesa dos princípios da simboliza o e da alegoriza o, como recursos que permitem a Christa Wolf estreitar os laços entre o fenômeno est tico e o político, trazendo a dinâmica social para o universo da obra. Com base nessa passagem, pode-se constatar que a personagem projeta uma perspectiva de encontrar a paz e a felicidade apenas na morte. O evasionismo romântico d -se no sentido de denunciar a falta de amor no mundo regido por rela oes sociais e políticas. O sujeito compromete-se com o mundo social na medida em que almeja uma sociedade mais humanitária, em que se d  a devida importância aos valores subjetivos. A angústia da poetisa   a dor de quem não consegue ficar indiferente ao mal de seu tempo, mas não se pode opor abertamente: a poesia torna-se o registro e a memória da verdade.

A subjetividade liga-se   dimensão humana do ser, no sentido de que sua constitui o envolve aspectos básicos: o corpo, a linguagem, o pensamento e os sentimentos; a distin o entre os g neros; a experiência e as histórias acumuladas ao longo da vida; bem como a inser o e os papéis sociais, políticos, históricos e culturais. Direcionando-se a aten o para G nderrode, pode-se perceber em seus discursos, gestos e a oes uma dialética entre o padrão exigido pelas rela oes sociais e a medida de sua vontade e gosto. O fenômeno do dialogismo manifesta-se nos contatos inter-subjetivos, em que o discurso, e mesmo a a o, de um personagem   condicionada pela expectativa, pela rea o e pelos juízos potenciais a serem provocados nos outros. Além disso, os sujeitos não se definem apenas pelo valor de suas palavras, o olhar e os gestos carregam significados cabais para sua constitui o. A sensibilidade da mulher permite perceber significados interiores nas aparências exteriores. O olhar e as fei oes mostram sinais afetivos, além do que, nesse n vel, pode revelar-se a verdade que as palavras encobrem:

Ihre Augen spr chen eine andere Sprache als ihre Münder [...] Später sagte die G nderrode leise zur Bettine, sie wollte doch einmal darüber nachdenken, was es bedeute, daß die ernstesten, schmerzlichsten Dinge in einer Maskerade unter die Leute kämen; ob nicht eine schwere Krankheit des Gemeinwesens sich hinter so viel l chelnden M ndern verstecke²⁷³.

G nderrode percebe um mal-estar por tr s dos rostos. A expressão “bocas risonhas” marca a recorrência do motivo da gargalhada, mencionado já no início da obra,

²⁷³ Idem. Ibidem. p. 33.

anunciando um escarnecimento geral, cósmico, ontológico e existencial que se abate sobre o homem: „Jahrhundertealtes Gelächter. Das Echo, ungeheuer, vielfach gebrochen“²⁷⁴. A referida doença do ser é a enfermidade do mundo.

A figura de Savigny encarna o papel do dominador, que impõe sua opinião e sua lucidez, o que contrasta com as figuras Kleist e Günderrode, que materializam o papel do fraco e do melancólico. Savigny representa a posição do racionalismo, ao passo que os outros defendem os valores afetivos e emocionais. Kleist e Günderrode definem-se pelo termo fragilidade (*Gebrechlichkeit*), empregado em oposição ao mundo opressor das convenções (*Konvention, Übereinkunft*). Aludindo à Revolução Francesa, Savigny prega a separação entre o reino do pensamento e o reino da ação:

Die Wohltat liegt in der Gedankenfreiheit, die wir dieser weisen Einrichtung schulden. Oder wollt ihr es wirklich nicht sehn, welche Einschränkung auf allem Denken läge, wenn wir fürchten müßten, unsre Phantasien könnten in die wirklichen Verhältnisse Eingang finden. [...] Daß man die Philosophie nicht beim Wort nehmen, das Leben am Ideal nicht messen soll – das ist Gesetz. [...] Es ist das Gesetz der Gesetze, [...] auf dem unsre menschlichen Einrichtungen in ihrer notwendigen Gebrechlichkeit beruhn. Wer dagegen aufsteht, muß zum Verbrecher werden. Oder zum Wahnsinnigen²⁷⁵.

Savigny encarna a voz do poder instituído, que por sua essência opera através das práticas de exclusão, entre as quais Foucault²⁷⁶ destaca a separação e a rejeição, casos em que se insere a oposição entre a razão e a loucura. Para o teórico, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos demais, podendo sua palavra ser considerada nula, desprovida de importância e de verdade; ou, por outro lado, pode-se lhe atribuir o poder de dizer uma verdade encoberta, de pronunciar o futuro ou de enxergar o que a sabedoria dos demais não é capaz. A loucura que pode ser atribuída a Kleist nada mais é senão a coragem de contrariar as instituições do poder e seus aparatos ideológicos. Suas palavras correm o risco de ser ignoradas ou de não ser aceitas. Enquanto poeta comprometido com seu tempo, Kleist tem algo a denunciar. Por isso responde:

²⁷⁴ Idem. Ibidem. p. 5.

²⁷⁵ Idem. Ibidem. p. 62-63.

²⁷⁶ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 2004. p. 8-21.

Die Philosophie also, Sie sagen es selbst, ist grund- und bodenlos geworden. Das können Sie wörtlich nehmen, und wären Sie in Frankreich gewesen wie ich und hätten Sie gesehn, was ich ansehen mußte, so wüßten Sie, was ich meine. Man hat ihr die Gründe vertauscht, den Gedanken den Boden weggezogen²⁷⁷.

O sentido das palavras do herói indica a desilusão a respeito dos desdobramentos da Revolução Francesa e adquire um cunho de crítica à inversão de princípios pela qual o sacrifício do povo resultara em uma troca de classes dominantes. Se para Savigny, a união do pensamento e da filosofia com a ação constitui um problema, para Kleist, ao contrário, este reside no emprego que deles é feito. O poeta refere-se à manipulação, à inversão dos valores a fim de justificar os abusos do poder. A alusão à Revolução Francesa serve de alegoria para a Revolução Socialista, tendo como parâmetro o fato de que em ambas o ideal não se concretiza, por carecerem do componente humanista. Em ambas o povo é ignorado e relegado, explorado com o fim de alimentar o sistema. As palavras do herói simbolizam a situação geral da RDA, em que o Estado manipula tanto o saber teórico quanto o prático, seja por meio da distorção, seja da negação do acesso. Por um lado, pode-se aludir às alterações feitas pelo Partido na teoria do realismo de Georg Lukács, por outro a alienação e a ignorância impingidas à massa.

Kleist incorpora características atribuídas por Walter Benjamin ao contador de histórias: a qualidade de adquirir experiências no sentido da distância espacial, ou seja, pelo fato de viajar, ele adquire a sabedoria advinda das terras distantes. O poeta apresenta a função de testemunha: „Rousseau [...] sei das vierte Wort der Franzosen. Und wie würde er sich schämen, käme er jetzt nach Paris und man sagte ihm, dies sei sein Werk“²⁷⁸. Ter estado presente é a causa da desilusão que leva o poeta a pensar com referência à França: „Wie man haßt, was man zu sehr geliebt hat“²⁷⁹. Tal desilusão remete à crise ideológica e existencial do intelectual diante do Socialismo real. Mesmo venerando o Socialismo, muitos dos artistas perdem as esperanças e a crença no regime político e no estado social em que vivem e atuam: a totalidade que experienciam não corresponde a seu ideal. A imperfeição do sistema não se deve ao fato de o processo não se haver concluído, mas a uma falência interna gerada pela disputa do poder. A experiência faz parte da história de Kleist, informa suas convicções ideológicas e se reflete em sua obra. Através da história

²⁷⁷ WOLF, Christa. **Kein Ort. Nirgends**. 1979. p. 63.

²⁷⁸ Idem. Ibidem. p. 59.

²⁷⁹ Idem. Ibidem. p. 53.

de sua vida, o protagonista constitui-se como homem, afirma-se para si mesmo e frente à realidade.

O homem define-se como sujeito ao refletir sobre si mesmo e sobre o mundo, em relação ao qual se situa. Ancorado na Fenomenologia de Husserl, em um ensaio acerca da criação poética, Orlando Fonseca²⁸⁰ permite inferir que a concepção de sujeito envolve o homem, que, em sua vivência, apreende o mundo e os objetos que o constituem através da consciência – entenda-se esta como intenção dirigida para o mundo –, formando a partir daí sua experiência. Sujeito, portanto, é o ser dotado de consciência e de intenção que se relaciona com o mundo através das faculdades intuitivas da percepção e da imaginação. A primeira refere-se à possibilidade de por assim dizer abstrair os objetos na presença destes. A segunda visa ou recupera o objeto que está ausente. Na composição do sujeito, a consciência é precedida e mesmo excedida pelo inconsciente, cujos elementos escapam à determinação e exigem esclarecimento pela reflexão. O autor afirma o pressuposto de que assim como o mundo é constituído, ou seja, ganha sentido, na consciência do sujeito, também o sujeito é constituído pela reflexão sobre sua própria vida. A unidade do eu é dada pela possibilidade de assumir na reflexão os momentos da vivência desde as origens, o que significa constituir-se o sujeito pela apreensão de sua história.

Kleist define os limites de sua própria subjetividade ao refletir a respeito das condições em que experiencia os acontecimentos e de como estes afetam sua existência: „Über Gebrechlichkeit soll reden, wer sie am eignen Leib erfahren hat“²⁸¹. Essa historicidade do sujeito refere-se ao homem atuante no mundo, cujo pensamento e atividade desempenham importante função na produção da história. O herói luta por autonomia histórica, através da reflexão acerca do homem e de seu lugar na realidade, assim como conhece o peso do conjunto das relações sociais para a constituição do homem, mas sabe que este não pode entregar-se passivamente a elas, sob pena de perder-se em seu movimento desarmônico. A realização do homem enquanto sujeito faz-se ao voltar seu pensamento e sua atividade para a transformação da realidade social. A própria historicidade implica na duplicidade do sujeito: os estados patológicos de Kleist atestam, junto à referida unidade, a fragmentariedade do sujeito, devida, no caso em estudo, ao caráter opressivo do todo social e político. A fragilidade é um conceito recorrente na obra de Kleist: a fragilidade do mundo e a fragilidade do homem. Em sua biografia, várias vezes sofre as conseqüências da lei, por isso seus personagens perecem sob a força do poder

²⁸⁰ FONSECA, Orlando. Consciência e imaginação produtiva. In: GONÇALVES, Róbson Pereira. (Org.) **Subjetividade e escrita**. 2000. p. 99-105.

²⁸¹ WOLF, Christa. **Kein Ort. Nirgends**. 1979. p. 65.

institucional. O homem perece por que o arbítrio individual não pode fazer frente ao conjunto das convenções. Entretanto, o todo sócio-político não compreende a vontade geral dos indivíduos, mas as imposições dos setores dirigentes. O indivíduo é punido e condenado não por atos que a partir de um juízo subjetivo possam ser considerados errados, mas porque em si ameacem a ordem estabelecida.

Em **Die neuen Leiden des jungen W.**, a subjetividade contribui com a construção do personagem através dos traços tomados do bobo, do bufão e do trapaceiro, manifestos nas atitudes do louco, do malandro, do vagabundo, configurando o tom paródico da obra. Edgar Wibeau transita pelo mundo externo, movido por um interesse cuja natureza aponta para a curiosidade. Típica da juventude é a ilusão do protagonista em relação ao mundo e a suas próprias possibilidades de realização. Ele se ilude com a nobreza de sua descendência e passa a buscar certificar-se dela.

Und plötzlich stand ich davor. Es war in einer kaputten Kirche. Der Bau hatte mich interessiert, weil er die erste Kriegsrueine war, die ich gesehen hatte. [...] Und an der einzigen intakten Pforte von dem ganzen Bau stand: Hugenottenmuseum. Und darunter: Wegen Umbau geschlossen. Normalerweise hätte mich dieses Schild nicht gestört. Schließlich war ich Hugenotte, und man konnte mich nicht aussperren. [...] Soviel ich wußte, waren wir doch am Aussterben. Aber aus irgendeinem Grund machte ich vor diesem Schild kehrt. Ich analysierte mich kurz und stellte fest, daß es mich einfach nicht interessierte, ob ich adlig war oder nicht, oder was die anderen Hugenotten machten²⁸².

A subjetividade faz-se aqui por meio de um aspecto de indefinição, marcado pelo advérbio “irgendein”. Além disso, deve-se considerar o papel das variações psicológicas. Inicialmente o personagem apresenta um desejo de conhecer as origens, no entanto, ao deparar-se com o museu fechado, por motivos desconhecidos esse desejo desvanece e afigura-se como de pouca importância. A contradição é marca intrínseca à subjetividade do herói, conferindo um aspecto de comicidade a sua construção. Se por um lado, a descendência “Hugenotte” representa a firmeza de caráter e de posição, teimosia no caso de Wibeau, por outro, ele desiste facilmente de um intento que lhe é caro.

Aquilo que o sujeito pensa sobre si mesmo em determinado estágio de sua vida, ao longo de seu processo de desenvolvimento, define-se conforme as experiências que possui, o lugar histórico e a posição autobiográfica que ocupa. Esses fatores influem no

²⁸² PLENZDORF, Ulrich. **Die neuen Leiden des jungen W.**. 1981. p. 114-115.

modo como o sujeito se auto-representa assim como no modo como entende e encara o mundo. O narrador/protagonista rememora seu comportamento inicial, estabelecido de acordo com as exigências do sistema, caracterização esta ditada pelos princípios do Realismo Socialista: o herói positivo, racional, maduro, confiante: exemplar. Wibeau revolta-se porque não concorda com essa postura, pois esta não corresponde a sua realidade: o personagem é de fato aquilo que o sistema não aprova nem lhe permite ser:

Aber ich nahm mich zusammen und kam wieder runter und war ganz der bescheidene, vernünftige, gereifte Junge, der ich seit kurzem war, Leute. Ich weiß nicht, ob sich das einer vorstellen kann – ich und bescheiden. Und alles das bloß, weil ich dachte, ich hab diese Spritze in der Hinterhand, ich Idiot. [...] Ich war wohl einfach so sicher, daß meine Idee mit der Hydraulik genau richtig war, daß ich schon vorher so bescheiden war wie ein großer Erfinder nach seinem Erfolg. Edgar Wibeau, der große, sympathische Junge, der trotzdem so bescheiden geblieben ist²⁸³.

A comicidade está associada à ironia nessa passagem. O herói, afetando grandeza, imagina orgulhoso a humildade que deve conservar mesmo no momento em que o sucesso com seu invento lhe trouxer a glória. Com isso, ele ironiza a determinação, estabelecida pelo Partido, de uma postura correta para o homem. Este efeito irônico acentua-se tanto mais quanto o discurso do narrador logo adquire um tom de lamento e auto-recriminação ao indiciar o fracasso que se sabe ter sido seu empreendimento. Além disso, a menção à ciência hidráulica revela os problemas decorrentes da técnica na RDA: em função dela perece o indivíduo.

O sujeito não se constitui apenas na unidade. A inserção na vida o assinala com a contingência. Por isso, apresenta fissuras, atos falhos, e soluções casuais a situações inesperadas, questões que ele percebe, mas não é capaz de compreender totalmente. A consciência do personagem acusa quando algo não corre bem: „Charlie machte auf. Sie starrte mich zuerst an. Ich hatte das Gefühl, daß ich ihr nicht ganz recht kam um die Zeit. Ich meine, ich kam ihr schon recht, aber doch nicht *ganz* recht“²⁸⁴. Por meio de expressões como „Ich meine“, o narrador precisa parafrasear suas próprias idéias para torná-las acessíveis. O aspecto da subjetividade dá-se no sentido de que o protagonista manifesta idéias e formas de expressão muito particulares. No que concerne a seus atos, Edgar

²⁸³ Idem. Ibidem. p. 118-119.

²⁸⁴ Idem. Ibidem. p. 117.

percebe que sua proximidade atrapalha a relação entre Charlie e Dieter, mas permanece acercando-se da moça, porque tenciona disputar seu amor. Nessa cena, em que visita sua amada, é possível verificar que a disputa amorosa é acrescida da consciência, e mesmo da intenção, de estar incomodando o noivo. Edgar disfarça o motivo da visita, empregando o pretexto de pedir emprestada uma torquês: „Dieter drehte sich um, und mir fiel zum Glück ein: Wollte bloß mal fragen, ob ihr nicht ‘ne Rohrzange habt“²⁸⁵. Aí, ocorre de imediato uma quebra na expectativa, resultante da duplicidade da situação, que torna engraçada a cena: o subterfúgio usado pelo protagonista não é puramente casual, ele precisava realmente da ferramenta para a construção de sua máquina. Dessa forma, se falharem seus planos com relação à moça, ele tem a chance de “sair lucrando” com o empréstimo. Este é o recurso com o qual o herói se opõe ao sistema: provocando o riso ao aborrecer aqueles que representam o poder. Ser importuno faz parte de uma subjetividade destinada a desestabilizar os mecanismos do poder.

O sujeito passa por um processo de maturação e auto-análise. Em virtude disso, apenas posteriormente passa a entender com mais clareza os fatos, atos, discursos, pensamentos e devaneios, assim como as possibilidades e limitações advindas da realidade social. Enquanto personagem, Edgar Wibeau age movido pelos impulsos da emoção. Enquanto narrador, ora raciocina tentando compreender e esclarecer os fatos, ora deixa obscuro aquilo que para ele é obscuro, mostrando que não dispõe da verdade objetiva, mas de perspectivas e pontos de vista. O narrador não apresenta onisciência, mas sua própria visão e interpretação dos fatos. Em virtude disso, muito do que narra é perpassado pela incerteza, demonstrando as limitações das possibilidades epistemológicas do ser humano. Em seu caso com Charlie, Edgar não tem como saber se ela de fato sente algo por ele ou se tratam-se de fantasias suas:

Da war alles drin. Aber vielleicht bildete ich Idiot mir auch bloß alles ein. Vielleicht dachte sie wirklich nicht an mich. Vielleicht wär alles, was dann kam, nicht passiert, wenn ich Idiot mir nicht eingebildet hätte, Charlie hätte auch mich eingeladen. Aber ich bedaure nichts. Nicht die Bohne bedaure ich was²⁸⁶.

Aqui, é dirigida uma crítica ao próprio sujeito que “ele próprio não se ajuda”. A expressão „ich Idiot“ revela um eu em conflito, movido por um senso do erro. Tal crítica

²⁸⁵ Idem. Ibidem. p. 117.

²⁸⁶ Idem. Ibidem. p. 126.

incide ora sobre o caráter emotivo, impulsivo e imaginativo (sem senso da realidade) do sujeito. Remontando ao romance de Goethe, essa cena, que mostra a intromissão de Wibeau na vida de uma mulher casada, apresenta o protagonista como um “idiota” que pensa ter toda a situação a seu favor, age, percebe que fez besteira, mas não se envergonha disso. Porém esse caráter incômodo e importuno de Wibeau afigura-se como vingança às ditas pessoas de bem, que seguem normas e cumprem deveres, trabalham e batalham para manter sua posição, descritas, entretanto, como enfadonhas e bitoladas. Por outro lado, o sujeito tece uma crítica às convenções sociais e às relações de poder que o fizeram tornar-se assim. O herói denuncia a falta de oportunidade e as imposições feitas ao sujeito pela sociedade em que vive. Além do valor estrutural dos elementos que remontam ao Romantismo, há uma identificação do sujeito com atitudes e valores românticos, que são empregados com valor de crítica. O sujeito precisa fantasiar, fechando-se num mundo a parte, em que lhe seja dada liberdade para viver e criar conforme sua natureza, vontade e característica, bem que lhe é privado pela obrigação de enquadrar-se na coletividade.

Esse enquadramento implica na impossibilidade da existência de indivíduos plenamente diferenciados, autônomos, a cujo autodesenvolvimento é permitido no máximo alcançar diferenciações coletivas construídas por imposição ao indivíduo, como pode ser percebido nos traços preponderantes que configuram as relações entre movimentos coletivos e seus membros, caso que define políticas, relações e comportamentos nas fábricas e escolas e demais instituições sob a égide do Socialismo. O sistema socialista não tolera o sujeito independente, levando-o ao aniquilamento por meio de imposições ou de rejeições. Em conseqüência, se por um lado se pode afirmar o fato de que os seres humanos possuem condições objetivas de deter a irracionalidade e a violência da dinâmica que os sujeita, mesmo porque esta é produzida por eles próprios; por outro lado, é possível constatar que os homens, mesmo os que estejam conscientes da situação em que se inserem, não têm condições de vencer essa dinâmica de modo direto e imediato, pois isso implicaria derrubar o poder do Estado, o qual dispõe, em caso de falha da ideologia, de aparatos policiais e bélicos para sufocar qualquer manifestação de massa, de modo que, como saldo para o povo, ficam as perdas humanas.

Além disso, a produção dessa dinâmica não envolve o homem de modo simples, como se para anulá-la bastasse a decisão de parar: em parte o homem é forçado a produzi-la, em parte ela própria extrai a colaboração do homem através do coletivo. A luta contra o poder, portanto, é complexa e danosa. A intervenção humana no real como dimensão política da vida social é possível no sentido de gerar mudanças aos poucos, no sentido de

que o povo pode buscar meios de minar e abrandar os laços do poder através de uma luta longa e constante. Edgar Wibeau cumpre seu papel ao tornar-se um imprestável, meio este que lhe permite buscar a felicidade sem compactuar com o sistema, pelo contrário, mostrando alguns de seus problemas e tabus.

O narrador rememora um episódio ocorrido na escola, em que os melhores alunos da classe foram selecionados para assistir a um filme e debatê-lo com o produtor. Nessa cena, Wibeau ironiza a ideologia socialista vigente sob a forma de prática pedagógica: participar deste evento é concedido aos estudantes mais aplicados como gratificação. Ao cabo, o personagem confessa que fora um encontro maçante. A ironia é empregada ainda para referir-se ao fato de o herói ter o “privilégio” de participar: ele deprecia o mérito em que tal programa supostamente consiste, mostrando que os qualificativos que lhe eram atribuídos não possuem sentido algum para ele, pois significam não o ponto de vista do sujeito, mas o do Estado, conforme se pode verificar a partir da passagem a seguir:

Gespräch mit den Schöpfern. Aber nun nicht jeder, der wollte, sondern nur die Besten, die Vorbilder – als Auszeichnung. Die ganze Show fand nämlich während des Unterrichts statt. Und vorneweg natürlich Edgar Wibeau, dieser intelligente, gebildete, disziplinierte Junge. Unser Prachtstück!²⁸⁷.

Neste trecho pode-se verificar o fato de a exigência do progresso ter direcionado o trabalho e a vida para o desenvolvimento técnico e o planejamento sistemático, privando a massa da capacidade de pensar autonomamente, levando-a à submissão e à obediência. O padrão estabelecido para o regime educacional e trabalhista é excludente e alienador. O homem vê-se obrigado a abdicar de suas faculdades subjetivas e inserir-se em moldes mecânicos de atividade. Nessa passagem fica explícita a reação ao padrão de representação ficcional imposto pelo Realismo socialista, em que a obra deve refletir de forma linear uma realidade positiva povoada de heróis exemplares: Wibeau denuncia aí a falsidade do “tudo funciona”.

Comentando a trama do filme trabalhado, o protagonista identifica traços de sua própria situação. Tanto na história de Wibeau quanto na do personagem da película, trabalho e satisfação pessoal encontram-se em pólos opostos. O que o regime imputa ao indivíduo como autonomia resume-se em competência cognitiva e técnica para identificar

²⁸⁷ Idem. Ibidem. p. 39.

e distinguir práticas, contextos e ambientes, de acordo com os quais deve relacionar-se. Isso se reflete na adaptação não crítica e aparentemente isenta de conflitos dos indivíduos em relação à sociedade, naturalização esta que impele o indivíduo à tendência imanente a reificação. Se o produtor tematiza essa oposição com o fito de mostrar a que ponto o jovem deve chegar para integrar-se genuinamente ao Socialismo, Wibeau mostra o reverso dessas condições: como o sistema deveria aproximar-se da vontade dos homens, propiciando sua realização. O herói destaca o sintagma “profissão regular” exprimindo certo pesar, porque dentro das possibilidades do trabalho proletário o indivíduo tem pouca margem de escolha:

Sie sagten, er will sich bloß rumtreiben, statt einen ordentlichen Beruf zu lernen. Einen ordentlichen Beruf, Leute, das kannte ich! Natürlich wollte er unter anderem zum Zirkus, weil er da die Welt sehen konnte, jedenfalls ein Stück. Na und? Ich verstand ihn völlig. Ich verstand nicht, was daran schlecht sein sollte²⁸⁸.

O personagem externa seu descontentamento com a desvalorização de qualquer atividade que não envolva a característica operária da produção material, no sentido de trabalho braçal, manual ou operacional, e da ordem da liderança, como a gerência e a administração, o que remete à conjuntura gerada pelo Novo Sistema Econômico.

A ocasião do encontro com o cineasta suscita a questão do limite entre autonomia e heteronomia. Os professores e instrutores encarregam-se de prescrever aquilo que deve ser aprendido pelos estudantes, com o que anulam sua capacidade de crítica e discernimento. O exagero no direcionamento tolhe o autodidatismo e a liberdade de criação: „Erst sagten alle anwesenden Lehrer und Ausbilder, was wir daraus zu lernen haben, und dann sagten wir, was wir daraus gelernt hatten“²⁸⁹. Wibeau faz distinções entre aquilo que o homem vive e acredita autenticamente e os discursos e ações que realiza para manter as convenções. Se no início, ele próprio precisa fingir para manter o pacto social, após sua evasão, dá a entender que seu comportamento *adequado*, como todas as relações convencionais, se baseia no fingimento.

Quando finda a sessão formal do evento, Edgar e seu amigo Willi acompanham o produtor em um passeio pela oficina. Então, aproveitando-se da liberdade que a situação de informalidade permite, ele expressa sua verdadeira opinião:

²⁸⁸ Idem. Ibidem. p. 41.

²⁸⁹ Idem. Ibidem. p. 42.

Dann sagte ich ihm meine eigentliche Meinung. Ich sagte ihm, daß ein Film, in dem die Leute in einer Tour lernen und gebessert werden, nur öde sein kann. Daß dann jeder gleich sieht, was *er* daraus lernen soll, und daß kein Aas Lust hat, wenn er den ganzen Tag über gelernt hat, auch abends im Kino noch zu lernen, wenn er denkt, er kann sich amüsieren²⁹⁰.

Em suas afirmações, o protagonista prega a autonomia do indivíduo com respeito à sua formação, na medida em que reivindica a liberdade de escolha conforme a vontade e a necessidade subjetivas, ao invés do cumprimento passivo dos planos e das imposições estabelecidos para a coletividade. As palavras do protagonista revelam a dissonância existente entre o que ocorre no Socialismo e o que se espera do referido sistema, que conforme definição de Ralph Miliband²⁹¹, deveria ter um caráter emancipatório em seus objetivos:

O socialismo tem como meta realizar uma ascensão que reduziria drasticamente a disparidade e despojaria as desigualdades remanescentes do caráter odioso e divisor que têm. Isso não significa a imposição de uma uniformidade obtusa no modo de viver a vida: ao contrário, significa a criação de sociedades nas quais uma igualdade aproximada de condições se aliaria a uma genuína diversidade, [...] possibilitada pelo florescimento de capacidades [...] sufocadas na maioria por um contexto profundamente desfavorável.

O estabelecimento de um paralelo entre a concepção contida na proposição de Miliband e a realidade do Socialismo leva a considerar o problema da reprodução do poder, pois conforme o autor “o acesso às posições de poder por parte dos membros das classes subalternas não muda em nada a realidade da dominação: só muda as pessoas”²⁹². O discurso de Wibeau revela justamente seu protesto contra a inversão da redução das desigualdades em uniformidade niveladora e massificação, contra o sufocamento das capacidades dos homens. Por isso, ele valoriza a arte, embora não tenha talento para ela. A pintura e a literatura encontram-se na base da composição do personagem: o romance de

²⁹⁰ Idem. Ibidem. p. 42.

²⁹¹ MILIBAND, Ralph. **Socialismo e ceticismo**. 2000. p.34.

²⁹² Idem. Ibidem. p. 35.

Goethe como denúncia da opressão e do descaso para com os bens culturais, as tentativas com a pintura, como gosto pela sensibilidade e pela liberdade criadora:

daß jeder gleich gesehen hat, daß ich nicht malen konnte, ist trotzdem nicht ganz korrekt. Ich meine, er hat es vielleicht gesehen, aber ich hatte es hervorragend drauf, so zu tun, als wenn ich könnte. Das ist überhaupt eine der schärfsten Sachen, Leute. Es kommt nicht so drauf an, daß man etwas kann, man muß es draufhaben, so zu tun. Dann läuft es. Jedenfalls bei Malerei und Kunst und diesem Zeug²⁹³.

Manifesta-se aí a petição de direito do herói, para que o homem não seja privado da possibilidade de falhar, visto ser esta uma característica intrínseca da subjetividade humana. A correspondência entre as possibilidades de realização e sua concretização efetiva pode ser uma meta, mas não uma obrigação, pois o homem está sujeito às contingências da vida. Dado que a perfeição do homem e de suas obras comporta determinado grau de imperfeição, deve-se estimular e reconhecer seu empenho em aperfeiçoar-se, enfatizando o processo de seu desenvolvimento em consonância com a realização pessoal e humana, ao contrário de impor o alcance de resultados mecanicamente acabados. Longe de sugerir a negligência para com as especificidades da arte, a opinião de Wibeau sugere como princípio da realização artística a liberdade no tratamento estético, vinculada à liberdade de escolha necessária à realização do sujeito.

4.2.3 O voltar-se para o passado em *Kein Ort. Nirgends e Die neuen Leiden des jungen W.*

O voltar-se para o passado está vinculado à resignificação de conteúdos e aspectos de cunho romântico sedimentados sob a forma da subjetividade e da melancolia. Esse movimento é elaborado no livro de Plenzdorf como tentativa de recuperar uma atitude: a crítica de Werther à hipocrisia de seu meio social; na narrativa de Wolf, constitui um apelo à imaginação, como forma de humanização, e à memória, como forma de evocar um momento historicamente crítico (considere-se que a palavra crítica remete a crise) e

²⁹³ PLENZDORF, Ulrich. **Die neuen Leiden des jungen W.**. 1981. p. 45.

artisticamente fecundo. Esse retorno é a retomada de um motivo da estética romântica e deve ser interpretado não como evasão da realidade em virtude de um descompromisso com ela, mas como um recurso que tem em vista a reflexão sobre o presente, uma maneira indireta de criticá-lo, devido a um movimento de atualização da consciência histórica dos românticos.

O indivíduo encontra-se à mercê do movimento do mundo, cuja dinâmica tende a jogá-lo para as margens. **Kein Ort. Nirgends** caracteriza-se por apresentar uma troca entre a realidade exterior e o universo interior do sujeito, de maneira que este é afetado por aquele, conforme se pode depreender do seguinte trecho: „Kleist zählt sich die Staaten auf, die er kennt, es ist ihm ein Zwang geworden. Daß ihre Verhältnisse seinen Bedürfnissen strickt entgegenstehn, hat er erfahren“²⁹⁴. Compulsão é a relação que age sobre o sujeito. Isso porque o mundo é controlado por instâncias ligadas ao poder: a vida do homem deve ajustar-se às exigências do Estado. Kleist expressa com propriedade sua aversão e desgano pelo Estado em virtude de ter experienciado as pressões deste sistema. Se o herói o vê como opressor, é porque como instituição máxima do povo, mantém sua coesão por meio do poder centralizador, repressor e manipulativo. O comentário feito acerca desta instituição vai além do contexto vivido por Kleist, estendendo-se aos demais períodos em que a vida do povo está submetida aos desmandos do regime político. Pode-se observar que, alegoricamente, tais observações remetem à RDA, como crítica a uma situação experienciada diretamente pela escritora. Neste sentido, o conflito interior dos personagens expressa o desejo de paz – *Verlangen nach Ruhe*²⁹⁵ – do homem. Falar afigura-se como uma necessidade do herói: é a forma de resistência às arbitrariedades do poder político.

A desilusão torna-se elemento definidor da vida do protagonista, na medida em que este perde a esperança na possibilidade de realizar-se na vida terrena. Com isso, ele denuncia a privação das condições de construção de uma existência digna. Esvai-se a utopia. Com isso, a vida insuportável torna-se impossível. O direcionamento do olhar para o período romântico possibilita aproveitar a interiorização intrínseca dos poetas para criar a percepção que os personagens têm do universo exterior. A relação do indivíduo tanto com o mundo empírico quanto com o social e político é mediada pelo seu complexo interior e o afeta:

²⁹⁴ WOLF, Christa. **Kein Ort. Nirgends**. 1979. p. 135.

²⁹⁵ Idem. *Ibidem*. p. 133.

Die Erleichterung, als er die Hoffnung auf eine irdische Existenz, die ihm entsprechen würde, aufgab.

Unlebbares Leben. Kein Ort, nirgends.

Manchmal spürt er die vertrackte Drehbewegung der Erdkugel bis in sein innerstes Gebein. Einmal wird es ihn über den Rand dieser beschränkten Kugel schleudern, er ahnt schon den Zugwind²⁹⁶.

No trecho citado, pode-se constatar que o recurso à concepção de mundo romântica permite trazer à tona a visão existencialista, comum às obras da Vanguarda, do homem jogado no mundo. Tal visão, depreciada pelos apologetas do Realismo socialista, mostra ser infundado representar o agir político do homem sem representar também o conseqüente absurdo que o oprime.

A narrativa de Wolf carrega o sentido do sofrimento e da punição constantes, decorrentes do desafio aos poderosos. Kleist compara-se a Prometeu, o titã que desafia o poder dos seus superiores por irmanar-se aos homens. Por seu humanismo, Kleist é punido, quando não pelos detentores do poder, pela ordem do mundo, imbuída de desumanização. De certo modo, a comparação se amplia no sentido de tornar-se transposição de traços. O destino de Prometeu é transposto para a vida do protagonista. Ao sugerir que lhe seja retirado o fígado, Kleist incorpora a própria causa pela qual Prometeu fora preso ao rochedo, encarna o caráter prometéico; e a finalidade de incomodar o abutre simboliza enganar os carrascos, despistar a censura e ludibriar o poder, subtraindo-lhes o objeto da punição:

In Gottes und in des Teufels Namen, ich bin gesund. Gesund wie jener Narr am Felsen, Prometheus. Der lebt tausend Jahre und länger. Es juckt mich, den Doktor zu fragen, wo dies Organ sitzt, das nachwächst, und ob er es mir nicht herausnimmt, die Geier zu ärgern. Keine plumpen Vertraulichkeiten mit der Götterwelt. Sterblich sein, frommer Wunsch²⁹⁷.

Kleist precisa rogar para que os demais acreditem que seu estado de saúde corre bem. A questão da saúde aponta para o estado mental do poeta. Ao afirmar estar são, o herói assevera lucidez perante os personagens a sua volta. Tal afirmação adquire o cunho de uma petição de credibilidade, da qual arrisca ser privado sob a alegação de loucura.

²⁹⁶ Idem. Ibidem. p. 136.

²⁹⁷ Idem. Ibidem. p. 7.

Kleist luta contra a interdição, contra aqueles que podem lhe tirar o direito de expressão. A liberdade de pensar e manifestar-se é valor supremo para o homem.

A visão romântica aparece na relação de amparo que o homem busca junto à natureza. Ela pode abrandar as dores do coração provocadas pela hostilidade do mundo regido por convenções, pois é mãe, abrigo, fonte de alimento e de harmonia, modelo de beleza e de criação que anima o espírito humano. Para Kleist e Günderrode, as noções são dadas pela dimensão da interioridade. A noção de valor é apreendida pelos protagonistas, para além das definições arbitrárias, com base no modo como é sentida no coração do sujeito: „Wert ist der Schmerz, am Herzen der Menschen zu liegen, und dein Vertrauter zu sein, o Natur!“²⁹⁸. Por situar-se no coração, o valor se vincula à sensibilidade; pela intimidade com a natureza, deduz-se da aspiração do homem à grandeza. A questão do valor, mencionada no monólogo de Günderrode ao observar da janela uma paisagem, pode ser estendida para o domínio das imbricações entre valor e narrativa, empregadas para direcionar os elementos éticos no empenho contra os antivalores.

Os antivalores apontados pelos poetas alegorizam aqueles presenciados por Christa Wolf em seu vínculo com o Estado. O trecho seguinte pertence a um monólogo em que Kleist lembra a separação de seu amigo Pfuel em Paris, no período em que estuda para a elaboração de seu drama histórico **Robert Guiscard**: „Denn wer ertrüg der Zeiten Spott und Geißel [...] des Mächtigen Druck, der Stolzen Mißhandlungen...“²⁹⁹. O dramaturgo lamenta o fracasso na realização de sua obra. O tormento desse fracasso se deve às ligações por ele concebidas entre literatura e realidade. A ação política de Kleist reside na criação artística. Isso remete ao engajamento do escritor na RDA, em que, na esteira dos postulados de Brecht, a dimensão estética engloba uma tendência política. O fracasso na criação afigura-se ao herói como derrota diante dos poderosos.

Em **Kein Ort. Nirgends**, o narrador mostra a visão fatalista que rege a vida dos personagens. O poder tem a capacidade de aniquilar o homem e de obter a colaboração dele, na maioria das vezes inconscientemente, para ser exercido. O comprometimento social de Kleist consiste, neste caso, no fato de desejar a morte corporal, ao passo que busca evitar a morte de suas idéias: o som de sua voz, os versos de sua poesia, o gume de sua crítica devem perdurar. Cabe ao intelectual o dever de não silenciar diante do poder. Calar é um outro tipo de morte, que leva ao esquecimento o poeta, as causas e os

²⁹⁸ Idem. Ibidem. p. 8.

²⁹⁹ Idem. Ibidem. p. 16.

significados de sua luta. O verbo “bringen” no subjuntivo (*Konjunktiv II*) indica que Kleist não silenciara, não se adaptara às imposições do sistema:

So lernt man nur, wenn es ums Leben geht, in Todesangst. In der Gewalt von Mächten, die keinen Zweifel lassen, daß sie uns vernichten können, weil in uns selber etwas, das wir nicht kennen wollen, ihnen entgegenkommt. [...] Er weiß es ja, was seine Rettung wäre: die Stimme in sich knebeln, die da reizt und höhnt und weiertreibt, auf die wunden Punkte hin. Und wenn er sie zum Schweigen brächte? Eine andre Art von Tod³⁰⁰.

Há situações em que o próprio silêncio é uma forma de reação que serve ao herói contra a astúcia (*List*) e a esperteza (*Verschmitztheit*), em favor da conservação da autenticidade. Kleist enfrenta o problema discutido nas reflexões de Brecht de querer falar e não poder, o que reflete a crise da autora diante das medidas tomadas pelo Partido. O escritor tem como missão criar meios e modos de expressão que possibilitem ultrapassar e minar os limites culturais impostos. Neste sentido, a distância contextual de Kleist e Günderrode em relação à história da RDA disfarça a semelhança nos anseios e na crise existencial do homem, bem como a proximidade na falência em termos humanos, sociais e políticos. Christa Wolf não amordaça dentro de si a voz que ironiza, apenas a modula.

Ao rememorar o encontro com a noiva Wilhelmine von Zenge, Kleist pressente a dificuldade em conciliar a segurança do casamento com a aventura de seus projetos. A busca de um lugar ideal significa para a amada um risco. A frustração com as relações sociais e políticas resulta no dilema de não poder realizar juntos o casamento e a fundação de um lugar ideal. Segundo a visão romântica partilhada por Kleist e Günderrode, o mundo prega várias peças no homem; viver é empenhar-se em desenredar-se das teias que a realidade tece: „Das feine Arom von Enttäuschung, das den Vorgang durchdringt. [...] Ach, diese angeborene Unart, immer an Orten zu sein, wo ich nicht lebe, oder in einer Zeit, die vergangen, oder noch nicht gekommen ist“³⁰¹. O voltar-se para o passado aponta para a falta de esperança a respeito do presente. As incertezas da realidade presente revigoram o olhar histórico dos protagonistas e os levam a procurar na tradição o modelo para a realização do ideal de um mundo mais harmônico. A história aponta para a utopia, a busca no futuro de um substrato para a concretização do referido ideal. Sendo uma das idéias que move os intelectuais do Socialismo alemão, a questão da utopia ganha relevância com o

³⁰⁰ Idem. Ibidem. p. 14.

³⁰¹ Idem. Ibidem. p. 36.

clima geral de repressão, em que o indivíduo se sente deslocado de sua época e de sua pátria.

A utopia em Kleist faz-se sobre a ambivalência de almejar um lugar particular e de amar o solo germânico como um todo. O herói decide-se a procurar uma nova pátria, mas uma tristeza embarga-lhe a voz, mostrando pesar pelas circunstâncias que o impelem a abandonar seu chão. Sabe-se de sua biografia que tempos mais tarde ele se isola numa casa na Suíça para escrever. Sua utopia pauta-se na realização individual, mas exemplifica os anseios de muitos homens. Ao escrever o drama **Die Hermannsschlacht** e colaborar com o periódico **Germania**, ele engaja-se na elaboração de críticas e na difusão de ideais patrióticos e nacionalistas que devem atingir proporções coletivas:

Plötzlich habe er denken können, sagt er, was er nie für möglich gehalten: daß er die Blume des Glücks überall pflücken solle, wo sie sich ihm biete. So sei er entschlossen gewesen, sich eine neue Heimat zu suchen, und niemals werde er jene Nacht vergessen ... [...] Er bricht ab, die Sprache versagt sich ihm³⁰².

Kleist está ligado a sua terra. O fato de sair da Prússia não a apaga da mente do poeta, haja vista as críticas que desfere contra a corrupção e a hipocrisia. Ele ataca o Estado, não a terra. Seus silenciamentos são plenos de significados que na linguagem e na arte manifestam as dúvidas criadas por questões problemáticas no âmbito das ligações entre a estética e a política. Seus silêncios correspondem aos emudecimentos de Christa Wolf, necessários à reflexão e à ruminação, bem como à proteção contra as invectivas do poder. „Seine Sprachhemmung, denkt er manchmal, die ihn in Gesellschaft überfällt, sei ein Mittel, mit dem die Natur ihm zu Hilfe kommen will: Das wäre, wie er sich die Natur jetzt vorstellt“³⁰³. O silêncio como amparo da natureza opõe-se aos significados convencionalmente instituídos que se manifestam nas conversas grupais. A natureza protetora e familiar consiste na contraparte da sociedade opressora e estranha. Essa dicotomia recorre na oposição entre as disposições naturais e íntimas do homem, externadas na criação artística, sob as formas emocionais e sentimentais, e os comportamentos e relações sociais e políticas, perpassadas pela ideologia e a manipulação do poder.

³⁰² Idem. Ibidem. p. 83.

³⁰³ Idem. Ibidem. p. 36.

O recurso à repetição é essencial à ideologia que perpassa a obra de Wolf: a idéia de que os homens precisam – livre ou compulsoriamente – habituar-se às circunstâncias. Assim como Günderrode pensa freqüentemente no sangue e no punhal a fim de internalizar a imagem do suicídio, Kleist repete a decisão de não retornar à Prússia, como meio de firmar a convicção acerca desse intento. Em meio aos pensamentos dos poetas, Christa Wolf insere suas reflexões a respeito da situação dos escritores de seu tempo: a necessidade de acostumar-se, sem deixar de ser críticos nem permitir que o hábito derive em alienação e massificação, de optar, de engajar-se para não cair no domínio do conformismo, como pode ser constatado a seguir:

Mehr als einmal, sagt er, sei er schon fest entschlossen gewesen, nie in sein Vaterland Preußen zurückzukehren. [...] An dem er hängt, [...] Und dem er [...] freudig seine Jugend geopfert [...] in wechselnden Grenzen zu leben, von wechselnden Souveräns regiert zu werden, in Kürze, so scheint es, sogar von dem Fremden³⁰⁴.

A instabilidade das fronteiras e do governo, bem como a condição de ser governado por um estrangeiro remete ao contexto de dominação da RDA pela União Soviética. A menção à troca de limites territoriais e de soberanos remete duplamente à questão da desilusão: em um sentido, refere-se à própria natureza do Estado, marcado pela disputa do poder, em outro, externa o desprezo pela usurpação napoleônica, como anomalia resultante da Revolução. A utopia kleistiana alude à busca, em meio ao Socialismo real, de um Estado em que impere a justiça. A necessidade de migrar por ter sua pátria conquistada, por ser expulso dela ou por não mais suportá-la, representada na figura de Kleist, constitui o drama da maioria dos escritores ao longo do século XX. Basta lembrar o exílio de intelectuais durante o Nazismo e o deslocamento em virtude da formação dos dois Estados alemães após 1945.

Se inicialmente a utopia se refere ao ideal de construção do lugar onde o homem encontre sua felicidade, devido à falta de comunicação com a sociedade, ao isolamento, à rejeição pela própria comunidade de pessoas que não se enquadrem nas normas, a palavra "nirgends" passa a designar a perda da esperança nessa realização, o desvanecimento desse objetivo. O Estado tira a autonomia da pessoa. Na passagem seguinte, Kleist comenta a ação do Estado em relação aos meios de dominação, sentido em que essa instância pode

³⁰⁴ Idem. Ibidem. p. 82.

abster-se do emprego da repressão e da compulsão quando da eficácia de seu aparelho ideológico. Ao amenizar o uso da força em virtude do funcionamento da persuasão para manter a adesão do povo, o Estado forja a imagem positiva de benevolência e justiça. Lembrando os postulados foucaultianos sobre o uso da ideologia a serviço do poder, pode-se entrever que as palavras do herói indicam as concessões como parte das estratégias do Estado:

Soll der Staat meine Ansprüche an ihn, soll er mich verwerfen. Wenn er mich nur überzeugen könnte, daß er dem Bauern, dem Kaufmann gerecht wird: daß er uns nicht alle zwingt, unsere höheren Zwecke seinem Interesse zu unterwerfen. Die Menge, heißt es. Soll ich meine Zwecke und Ansichten künstlich zu den ihren machen?³⁰⁵.

O protagonista protesta contra o poder do Estado de massificar, tirando a consciência do povo. Neste sentido, pode-se considerar controversa a idéia de Lukács segundo a qual o proletariado atinge a consciência de classe e se torna sujeito de classe, pois na prática o proletariado é levado à alienação por seus próprios representantes, inclusive em função da crença na importância e necessidade de se deixar representar. Essencial ao proletariado não é a idéia de conquistar o poder, mas a de concretizar os princípios do bem comum. Kleist exige liberdade de expressão, pois defender a arte da massificação corresponde a salvaguardar a autonomia do homem. Tal reivindicação responde aos postulados do Realismo socialista segundo os quais a expressão artística deve conformar-se à ideologia do Partido.

A arte tem a função de levar os sujeitos a produzir interpretações, o que se justifica ao considerar-se a posição de Alfredo Bosi, segundo a qual literatura e ideologia se tangenciam enquanto ambas pressupõem o mesmo campo da experiência intersubjetiva, e diferem no modo como concebem e formalizam tal experiência: uma exprime, representa, presentifica, singulariza, enxerga de modo renovado os objetos da percepção, ilumina os seus múltiplos perfis, desentranha e combina as fantasias do sujeito; a outra reduz e uniformiza segmentos, generaliza, oculta as diferenças, e preenche as lacunas, as pausas, os momentos descontínuos e contraditórios da subjetividade³⁰⁶. Pelo fato de levar o homem à reflexão e ao esclarecimento, já que por essência ela não se rende à manipulação

³⁰⁵ Idem. Ibidem. p. 84-85.

³⁰⁶ BOSI, Alfredo. Formações ideológicas na cultura brasileira. In: **Revista de estudos avançados**. 1995. p. 279.

exercida pelos poderosos, a arte, e em especial a literatura, tornam-se passíveis de ser interdita pela censura na RDA. Isso leva escritores como Wolf e Plenzdorf a refletir sobre o papel e o lugar da escrita literária, pois em semelhante contexto, ela é definida mas também ameaçada devido a esse papel.

A questão do direito do poeta à existência se coloca sob a forma da autonomia do autor: a situação social o força a pôr sua atividade em favor de algo. Ao tomar uma decisão no âmbito da luta de classe, posicionando-se ao lado do proletariado, o escritor progressista compromete sua autonomia. O intelectual deve ser definido por sua posição no processo produtivo. Seu lugar na luta de classe, portanto, é fixado em função de sua posição nesse processo. Neste sentido, evoca-se a exigência formulada por Brecht de não abastecer o aparelho produtivo sem modificá-lo. Modificar o aparelho produtivo significa superar as contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência, conferindo-lhe um valor de uso revolucionário. Frente à crise que atinge as formas artísticas devido ao advento de invenções técnicas, o escritor teria a tarefa proposta por Brecht de refuncionalizar a arte, eliminando a oposição entre intérprete e receptor, e a oposição entre técnica e conteúdo, de modo que, consciente de suas condições de produção intelectual bem como da função organizadora das obras, ele não apenas vise à transformação dos meios de produção, mas enfatize o poder da arte de transformar o homem. Trata-se de promover a unidade entre as forças produtivas material e intelectual, a fim de que o progresso técnico possa fundamentar o progresso político.

O caráter revolucionário do escritor nas décadas de 60 e 70, cujos acontecimentos criam o estado de espírito e a visão de mundo transfigurados nas obras em questão, parece ser não levar o povo a aderir ao Socialismo, mas sim levá-lo a refletir sobre o que os setores dirigentes fizeram do Socialismo e do próprio povo. Pode-se, pois, verificar não se tratar de uma crise artística, mas de uma crise histórica, política e social que ameaça a arte. Escritores como Ulrich Plenzdorf e Christa Wolf estão cientes do que significa expressar-se e precisam fazê-lo à revelia do perigo a que estão expostos. Dado que literatura e ideologia partilham do mesmo referente, a experiência humana, a refuncionalização da arte estabelece-se no sentido de buscar novos meios estéticos de posicionar-se a respeito da experiência, expondo também a ideologia do setor dominante, de modo a burlar a compreensão dos censores.

A poesia liga a interioridade do sujeito – “innerstes Gemüt” – com o mundo – “Welt”³⁰⁷; mas por vezes mostra a separação entre eles. O lugar da arte torna-se complicado, por posicionar-se entre o Estado e o indivíduo. A dimensão empírica do mundo é facilmente assimilada na interioridade do artista, pois mostra harmonia para com a sensibilidade do homem. Porém, seu aspecto político e social revela-se opressor e desumano. Kleist discute o emprego da verdade pelo Estado. Esta interessa apenas na medida em que produz resultados práticos e objetivos. Kleist denuncia o descaso dos governantes para com a arte e com o conhecimento. Além disso, a intervenção do Estado dá-se no sentido de suprimir a autenticidade, que alcança o povo através da intersubjetividade, valendo-se da manipulação. Se no tempo do Romantismo, a arte é relegada pelo capitalismo ascendente, como forma de desarticular pensamento e ação, a RDA restringe o acesso às obras, exerce cooptações que garantem a aliança com artistas e intelectuais ou decretos que os põem na clandestinidade:

Dem Staate? [...] Die Wahrheit will er nur soweit kennen, als er sie gebrauchen kann. Er will sie anwenden. Und worauf? Auf Künste und Gewerbe. Aber die Künste lassen sich nicht wie militärische Handgriffe erzwingen. Künste und Wissenschaften, wenn sie sich selbst nicht helfen, so hilft ihnen kein König auf. Wenn man sie in ihrem Gang nur nicht stört, das ist alles, was sie von Königen begehren³⁰⁸.

O desprezo pelas atividades do espírito se deve ao caráter humanizador e libertador da criatividade, que pode emancipar o homem do controle exercido pelo poder sobre as relações materiais. A injustiça é a ordem do mundo: para não exercê-la sobre os outros homens, Kleist afasta-se do serviço do Estado e passa a mendigar. O poeta abandona o serviço militar por não querer tomar parte na prática do poder: „Gott weiß , und ich, glauben Sie [Savigny] mir, weiß es auch, daß dem Menschen oft nichts andres übrigbleibt, als Unrecht zu tun – sei’s gegen andre, sei’s gegen sich selbst. Und daß man sich wohl abfinden muß, dies die Weltordnung zu nennen“³⁰⁹. A ordem do mundo é entendida pelo personagem como um fatalismo que se apodera do indivíduo e do povo. É o absurdo que age como o destino, do qual é impossível fugir e contra o qual é inútil lutar.

³⁰⁷ WOLF, Christa. **Kein Ort. Nirgends**. 1979. p. 28.

³⁰⁸ Idem. *Ibidem*. p. 87.

³⁰⁹ Idem. *Ibidem*. p. 89.

O poder dá ao indivíduo a escolha de conformar-se ou revoltar-se. Tal escolha, entretanto, se trata de aparência que encobre o fato de ser o homem arrastado pela corrente dos acontecimentos. Assim, o mal-fadado noivado, que mostra a ação de forças como as do destino sobre o herói, é indício de que no nível do social, o protagonista está submetido à lei. Esta tanto lhe é nociva quanto é injusta para com seus personagens. Kleist sofre por não se conformar à ordem do mundo; luta para não ser derribado pelo poder, mas pode ser escarnecido por ele, punido com a miséria terrena. A crise existencial reflete a crueldade do plano social e político. Para lembrar as palavras de Martin Buber, anteriormente referidas, o plano social, em sua legitimidade, não chega a se concretizar devido à interferência do plano político, com o qual se confunde, pois o princípio político suplanta o fundamento comunitário. As coordenadas de tempo e lugar (*Zeit und Ort*) relacionam-se à perda de utopia e à perda de sentido que o sujeito sente frente ao contexto. A utopia se refere à esperança, cuja perda abre uma lacuna para o evasãoismo, que em **Kein Ort. Nirgends** aponta para uma tentativa de solucionar o conflito que envolve o poeta. Neste sentido, o domínio da arte remete à autodeterminação na vida do sujeito, a qual demanda conciliar o universo afetivo com a produção e as relações materiais dos seres humanos. A existência reflete as questões históricas, pois tanto para os protagonistas quanto para a autora a criação artística repercute no comprometimento com o contexto, como se pode inferir com base na seguinte passagem:

Es kann doch nur heißen, daß er immer wieder vor dem gleichen Zwiespalt steht, der ihn ängstigt: Er hat die Wahl – falls das eine Wahl zu nennen ist –, das verzehrende Ungenügen, sein bestes Teil, planvoll in sich abzutöten oder ihm freien Lauf zu lassen und am irdischen Elend zugrunde zu gehn. Sich Zeit und Ort nach eigener Notwendigkeit zu schaffen oder nach gewöhnlichem Zuschnitt zu vegetieren. [...] Die Mächte, die ihn in ihren Klauen haben – durch Geringschätzung beleidigen sie ihn nicht. [...] Kein anderer wird das Urteil an ihm vollstrecken als er selbst. Die Hand, die schuldig werden mußte, vollzieht die Strafe. Ein Schicksal nach seinem Geschmack. Wollüstig schaudert es ihn vor dem Blick in die innere Maschinerie der Seele. Wer sich an solche Blicke, an derartige Einsichten gewöhnt, verfällt keiner anderen Sucht, bedarf keines anderen Rauschmittels. Auch der Liebe nicht. Und wird keine Stunde frei von Schuldgefühl mehr kennen³¹⁰.

³¹⁰ Idem. Ibidem. p. 38-39.

A arte trabalha a depuração do acontecido e a construção dos valores. Kleist condensa em si a culpa pela impotência diante dos limites fixados pelo poder, e a suporta como autopunição pela impossibilidade de dedicar-se ao amor da noiva.

O remorso atua também sobre Günderrode, o que se verifica na medida em que as relações sociais agem sob a forma de exposição do indivíduo. O remorso da personagem bifurca-se, significando num primeiro plano o drama da mulher escritora, que se envergonha perante a crítica, que sofre a insuficiência de suas próprias capacidades criadoras; num segundo plano, o fator do sofrimento é o medo, como sintoma da intervenção de um aparelho repressor. A necessidade de submeter seus versos à avaliação do crítico remete ao fato de que a autoridade para julgar é um instrumento através do qual o que entra em questão não é o real valor da arte, mas a vontade do poder. Submeter a arte ao juízo de quem não é capaz de criar, por não ser autenticamente artista, remete ao caso dos autores da RDA, em que as obras literárias eram avaliadas segundo as normas estabelecidas pelo Partido, elaboradas muito mais a partir de interesses políticos do que de critérios estéticos, ou de modelos estéticos alheios ao conjunto cultural alemão, impostos à força. O sintagma “um novo tipo de medo”, atribuído a Günderrode, lembra a construção “um novo tipo de morte”, atribuída a Kleist em função do silenciamento, e alegoriza, por trás do juízo artístico, a ação da censura, o perigo da repressão:

Diese erste wilde Reue, mit ihren Bekenntnissen unter die Leute gegangen zu sein, hat sich gelegt. Dem Clemens, der sich empört stellt, der wohl empört ist, spielt sie Gelassenheit vor. Aber ein feines Gift ist aus diesen Zeilen in sie eingedrungen, unilgbar, und eine neue Art von Furcht. Sehr stark fühlt sie die Versuchung, sich fallen zu lassen. Wegzugehn, sich zu verkriechen, das letzte, unauffindbare Versteck aufzusuchen, wo keiner sie aufstöbern kann, nicht Freund, nicht Feind. Man wird sie nicht demütigen. Sie hat das Mittel dagegen und wird es zu gebrauchen wissen. Welch ein Trost, das man nicht leben muß³¹¹.

Nas linhas traçadas pelo crítico, Günderrode percebe significados que a assustam. O estado da personagem deixa entrever a subjacência de uma advertência ou mesmo de uma ameaça. O medo leva a heroína à tentação de deixar-se sucumbir, a fim de livrar-se do perigo de danos individuais. O evasimismo dá-se por meio da alusão ao punhal, como instrumento empregado para pôr termo à vida, porém, deixando viva uma obra poética tão incisiva quanto o referido motivo. A ambivalência do trecho narrado assenta-se sobre a

³¹¹ Idem. Ibidem. p. 29-30.

duplicidade de tratar do conflito do artista com a disposição estética necessária à criação e dela resultante e, ao mesmo tempo, referir aos fatores de ordem contextual que interferem na produção da arte ao passo que são por ela influenciados.

Em **Die neuen Leiden des jungen W.**, os discursos limitam-se ao universo do indivíduo, que adquire um caráter particular. O discurso do narrador sobre si mesmo é marcado pela polissemia, podendo ser lido em vários níveis, oscilando entre o sério e o cômico, o satírico e o debochado, o revoltado e o descompromissado. As alusões a Werther tornam-se parte do universo romanesco inserindo o passado no presente da história. No trecho a seguir, Plenzdorf parodia o idílio de Werther e Charlotte. A paródia adquire um tom de comicidade quando, inesperadamente, o próprio Wibeau afirma ser um idílio a cena em que se imagina com Charlie, estabelecendo a alusão com a história de Werther, mas marcando a diferença em relação a ela. Seu *idílio* dá ensejo ao argumento da vagabundagem, através do qual o herói brinca – satiriza – com a questão do trabalho, louvada pelo Socialismo. Ao preparar sua opinião a respeito, espera-se que diga algo sério e relevante. Ele, pelo contrário, graceja dizendo tautologias e truísmos. Além disso, Wibeau realiza humor inteligente ao inverter a ordem de fatores dados e legitimamente aceitos: se normalmente as pessoas não dispõem de tempo para lazer ou namoro por causa do trabalho, ele afirma não possuir tempo para o trabalho porque precisa ficar junto da amada:

Ich hatte nichts gegen Arbeit. Meine Meinung dazu war: Wenn ich arbeite, dann arbeite ich, und wenn ich gammle, dann gammle ich. Oder stand mir etwa kein Urlaub zu? [...] Außerdem hatte ich keine Zeit für Arbeit. Ich mußte an Charlie dranbleiben. An Charlie lag mir was, aber das sagte ich wohl schon. In so einen Fall muß man dranbleiben. Ich seh mich noch neben ihr hocken in diesem Auslauf, und die Gören spielten um uns rum. Charlie häkelte. Ein Idyll, Leute. Fehlte bloß noch, daß ich meinen Kopf in ihrem Schoß hatte³¹².

Torna-se complicado estabelecer uma categoria única que defina Edgar Wibeau enquanto personagem. A complexidade de sua construção aponta traços do pícaro, do bobo, do bufão, do fanfarrão, sintetizados na figura do jovem metido a esperto, mas caricato. Plenzdorf parodia um idílio a partir de elementos da picaresca: o marginalizado que revela a corrupção e os vícios da sociedade. Ele é em síntese o jovem revoltado, o

³¹² PLENZDORF, Ulrich. **Die neuen Leiden des jungen W.**. 1981. p. 65-66.

louco, o vagabundo, desprovido de credibilidade e poder para a luta, que se apresenta como o inseto, cuja presença incomoda. O paradoxo de Wibeau gravita em torno do fato de isolar-se, mas ao mesmo tempo estar sempre presente.

As referidas formas de personagem, de acordo com Bakhtin³¹³, derivam das máscaras do teatro cômico e servem ao romancista como uma forma consistente para determinar a posição com que vê e torna pública a vida. O teórico salienta a esse respeito a importância do sentido indireto e figurado e do aspecto alegórico de toda a imagem do homem, que se presta para a denúncia de todo convencionalismo pernicioso nas relações humanas. Tais máscaras assumem um significado excepcional na luta por um homem verdadeiro, contra o convencionalismo e a inadequação de todas as formas de vida: elas dão o direito de não compreender, de confundir, de arremedar, de exagerar, de não ser literal, de arrancar as máscaras dos outros, de tornar pública a vida privada. Desta perspectiva, cabe ao bufão opor-se ao caráter falso, hipócrita e nocivo do convencionalismo por meio da zombaria paródica, da inteligência sagaz e lúcida, da intrujice; ao bobo, opor-se através da incompreensão, da ingenuidade, da simplicidade desinteressada e da galhofa.

Conforme acusam as palavras do protagonista: “Ich ließ sofort meine schärfste Waffe sprechen, Old Werther”³¹⁴, a expressão “arma mais afiada” é uma metáfora da fala coloquial para referir-se aos recursos de defesa ou reação a perigos e embaraços, que alude ainda à situação de repressão de qualquer dissidência por militares armados. Wibeau luta contra a marginalização. As citações de Werther são empregadas como réplica ou como resposta a situações peculiares. É uma maneira encontrada para tangenciar ou debochar os assuntos, fazendo-se passar por erudito, o que não combina com as condições em que se apresenta. Dado que os interlocutores normalmente não compreendem o que Wibeau quer dizer com tais segmentos discursivos, estes servem para ludibriá-los – posto que em sua maioria tais personagens representam a conformidade com o poder – instaurando a perplexidade entre eles, bem como para possibilitar a evasão das situações intragáveis da realidade social. Com isso, a paródia serve para que, como o pícaro, o herói diga várias coisas a partir não do sentido literal, mas do sentido figurado. Assim, ao ver que Dieter observa suas pinturas, Wibeau cita:

³¹³ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. 1990. p. 275-281.

³¹⁴ PLENZDORF, Ulrich. **Die neuen Leiden des jungen W.**. 1981. p. 82.

Man kann zum Vorteile der Regeln viel sagen, ungefähr was man zum Wohle der bürgerlichen Gesellschaft sagen kann. Ein Mensch, der sich nach ihnen bildet, wird nie etwas Abgeschmacktes und Schlechtes hervorbringen, wie einer, der sich durch Gesetze und Wohlstand modeln läßt, nie ein unerträglicher Nachbar, nie ein merkwürdiger Bösewicht werden kann; dagegen wird aber auch alle Regel, man rede, was man wolle, das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören!³¹⁵.

A passagem citada remete ao imperar das regras, que aponta para a questão das convenções impostas homologicamente como fundamento para a sociedade e para a arte. Ao quebrar as regras na pintura, Wibeau rompe as regras na sociedade socialista. Pode-se verificar aí uma alusão ao pressuposto do Realismo socialista que remonta ao modelo do *Bildungsroman*, como representação dos princípios da formação do homem, pois a questão da formação torna-se essencial para a construção do homem novo. A categoria do homem novo, assim como a noção da democracia, são apelos ao ideal de um socialismo em que o homem teria a possibilidade de desenvolvimento pleno de suas faculdades e de sua liberdade. Trata-se de forjar uma imagem do Socialismo real que corresponda a este ideal e de torná-la aceita pelo povo, de modo que os trabalhadores não percebam as incoerências e o caráter de dominação política inerentes ao sistema. A apropriação da imagem do homem novo pelo Realismo socialista objetiva justamente a incutir a aceitação de tal ideologia na mentalidade dos trabalhadores, incorporando-os à estrutura orgânica do Socialismo. A menção à regra traz consigo o desejo da liberdade, tanto no domínio artístico, conforme pregam os princípios românticos, quanto no âmbito social e político, reivindicando flexibilização da realidade no sentido de possibilitar a emancipação e a autonomia do homem, pois “o verdadeiro sentimento e a verdadeira expressão da natureza” caracterizam um apelo ao humanismo. Essa é mais uma cena em que a paródia gera uma situação cômica, pois como Wibeau percebe que Dieter vai achar seu trabalho “uma porcaria”, faz logo uma menção ao rompimento com as regras a fim de justificar sua “técnica” e assegurar o “valor artístico” de sua “obra”. De todo modo, a citação de Werther no romance de Plenzdorf adquire significados que investem contra o cerceamento da liberdade social e política e contra a limitação da criatividade, o que bloqueia o desenvolvimento do povo em termos de humanidade.

³¹⁵ Idem. Ibidem. p. 75-76.

Num final de semana em que Dieter havia prometido dar um passeio com Charlie, mas por motivos de estudo fica sem tempo, Wibeau, por assim dizer, mete-se a fazer companhia para a moça. Ele então pensa nas palavras de Werther: „Zieht ihn nicht jedes elende Geschäft mehr an als die teure, köstliche Frau? ... Sattigkeit ist's und Gleichgültigkeit!“³¹⁶. Ao lembrar do personagem de Goethe, o herói debocha daqueles que por causa do trabalho, de negócios ou de estudos dispõem de pouco tempo para lazer ou relações pessoais e familiares. A situação tende ao cômico na medida em que Wibeau, ao contrário, como vagabundo, possui tempo de sobra para divertir-se e dedicar-se à Charlie, ao contrário do marido, que precisa conciliar o casamento com outros compromissos; além do que o próprio narrador dá a entender que, apesar de não haver envolvimento comprometedor entre ambos, ele está atrapalhando o entendimento do casal. Ele assume, então, o papel do fanfarrão, do esperto que tira proveito e se vangloria dessa “vantagem”.

As citações de Werther empregadas por Wibeau adquirem propriedades inerentes a este último, sendo proferidas como se pela boca do bufão, do bobo, do louco e do vagabundo. Edgar é acolhido pelo grupo de pintores liderado por Addi e Zarembo. Por causa de uma desavença com Addi, o qual projetara e construía uma máquina de pintura, percebendo ser este seu ponto vulnerável, Edgar passa a rivalizar com ele na construção da máquina, valendo-se disso para irritá-lo. No entanto, tal modo de tirar desforra conduz ao cômico. Zarembo afirma que a invenção de Addi tanto pode vir a ser um grande sucesso como um desastre, ao que Edgar responde:

Er ist der pünktlichste Narr, den es nur geben kann; Schritt vor Schritt und umständlich wie eine Base, ein Mensch, der nie mit sich selbst zufrieden ist und dem es daher niemand zu Danke machen kann³¹⁷.

Wibeau retoma as palavras escritas por Werther para depreciar o embaixador, a fim de insinuar o mau humor do chefe. Werther refere-se a um caráter pouco afetivo, dotado de frieza e da incapacidade de emocionar-se, baseado no valor das relações de compromisso e de superioridade hierárquica, priorizando a regra sobre o envolvimento comunitário e humano. Tal citação gera um estado de comicidade ao se perceber que o caráter de Addi não corresponde ao do chefe do herói goetheano, de modo que ao aproveitar o comentário transcrito, Wibeau nada mais faz que chamar o outro de mal-humorado. Por outro lado, no discurso de Wibeau, a proposição de Werther acerca de seu

³¹⁶ Idem. Ibidem. p. 129.

³¹⁷ Idem. Ibidem. p. 99.

chefe assume uma forte carga crítica contra o tipo de homem por ele representado, o que remete à desumanização realizada em nome do ideal de objetividade que rege o Socialismo real.

No momento em que os especialistas experimentam as biqueiras na máquina de Addi, ocorre um incidente ao qual Edgar se refere como „große Show“: ao testarem um bico de calibre muito baixo, a mangueira não suporta a pressão e estoura; os personagens em volta da máquina, Addi principalmente, ficam amarelos de tinta „wie ein Chinese oder was“³¹⁸. A palavra *Show*, assim como o vocábulo *Szene*, empregado para referir-se à consulta com o professor da Escola técnica de pintura, traz a idéia de espetáculo, como se o personagem vivesse num mundo em que se representa uma farsa. Isso permite levantar a questão sobre até que ponto o próprio Socialismo não estaria assentado sobre uma farsa. O herói se aproxima e dá voz ao Werther:

Es ist ein einförmiges Ding um das Menschengeschlecht. Die meisten verarbeiten den größten Teil der Zeit, um zu leben, und das bißchen, das ihnen von Freiheit übrigbleibt, ängstigt sie so, daß sie alle Mittel aufsuchen, um es loszuwerden³¹⁹.

Com isso, Wibeau se refere ao culto do trabalho e à problemática da vida ativa que regem a vida e as relações das pessoas, de modo que o homem precisa ocupar-se sempre de algo que o leva a tornar seu tempo produtivo, ideal este que define a prática humana sob o Socialismo. O tom sério do romance de Goethe resulta em riso nos discursos do herói de Plenzdorf. A crítica de Wibeau incide sobre todas as formas de exagero, que podem ser prejudiciais à pluralidade constitutiva do homem e de sua vida em conjunto. A ênfase exacerbada no trabalho leva o homem ao bitolamento e ao desequilíbrio, pois lhe tira o direito e as possibilidades de lazer, de desenvolvimento intelectual, de convívio familiar e inclusive de organizar-se em grupos para defender interesses: enfim, de satisfazer suas necessidades subjetivas. Tanto assim é que o próprio protagonista perece em virtude de suas desmedidas.

Ainda com relação ao trabalho, depois que Addi o manda sumir-se, Wibeau volta para o caramanchão e recita as palavras de Werther, que serão enviadas a Willi: „Und daran seid ihr alle schuld, die ihr mich in das Joch geschwätzt und mir so viel von Aktivität

³¹⁸ Idem. Ibidem. p. 100.

³¹⁹ Idem. Ibidem. p. 100.

vorgesungen habt. Aktivität! ... Ich habe meine Entlassung ... verlangt ... Bringe das meiner Mutter in einem Säftchen bei“³²⁰. Com a construção “daran seid ihr alle schuld“, o protagonista atribui a culpa de sua situação àqueles que lhe impuseram determinados padrões, cuja exigência para a aceitação é a profissão regular e a apologia do trabalho: a mãe, o instrutor, o diretor da escola de pintura, personagens que encarnam a ideologia do regime.

A acusação feita pelo personagem expande-se alcançando o contexto extraliterário, de modo que a culpa recai não apenas sobre os personagens, mas sobre os setores dominantes do regime e todos que estão de acordo com a primazia das relações de produção à satisfação das necessidades humanas do povo: em suma, o herói denuncia a sobreposição dos princípios ilegítimos aos valores autênticos. Ao sujeito é imposta uma formação nos moldes da técnica, reforçando o grau de alienação e anulando suas possibilidades de humanização. A inadaptação de Werther ao trabalho apresenta-se como crítica aos exageros da burocracia burguesa. A seu pedido de demissão correspondem a evasão de Wibeau da escola técnica, a fuga de casa e a falta de aptidão para o trabalho, que revelam uma revolta contra as práticas opressivas, massificadoras e exploratórias do sistema socialista.

No que concerne ao papel do artista e ao lugar da arte para a vida no contexto dos romances, pode-se constatar um estado de perplexidade para o qual apontam os três elementos em estudo. No texto de Plenzdorf, o voltar-se para o passado refere-se ao interesse pelo período romântico e à referência à categoria do gênio, que remete à dedicação, ao papel e ao tratamento dado pelos românticos à arte. Tais aspectos formam um conjunto de sentidos capitais para a interpretação desta obra. Ao declarar-se um gênio não reconhecido: „Ein verkannteres Genie als mich hatte es noch nie gegeben“³²¹, o herói zomba da realidade, debochando de si próprio que é bobo, bufão, louco, vagabundo e rebelde mas não é de fato gênio. Pode-se verificar um fundo de seriedade subjacente ao deboche, que indica não haver espaço para gênios no domínio do Socialismo real, a não ser que estes se deixem cooptar pelo Estado. A falta de liberdade tolhe a criatividade dos intelectuais e artistas. Wibeau caracteriza-se pela teimosia, pela presunção e pela gabolice – claro que em tom de brincadeira: „Edgar Wibeau, das verkannte Genie, bei der selbstlosen Arbeit an seiner neuesten Erfindung, die Lunge halb weggefressen, und er gibt

³²⁰ Idem. Ibidem. p. 101.

³²¹ Idem. Ibidem. p. 25.

nicht auf³²². O conceito de gênio permite aos românticos a superação do conceito classicista de imitação, através do qual a arte se subordina a um conjunto normativo.

Retomando as propostas de Hauser³²³, pode-se destacar que o conceito de gênio artístico é uma das categorias que melhor reflete os motivos a partir dos quais se desenvolve a visão de mundo do *Sturm und Drang*. Pautado nos valores humanos, esse conceito contém os critérios do irracional e do subjetivo, em oposição ao dogmatismo iluminista, converte a compulsão externa em liberdade interior, e apresenta o princípio de originalidade. O gênio, para o Pré-Romantismo, personifica um ideal marcado pela ausência do vínculo com a razão, a teoria e a convenção, fundamentando-se na rebeldia, na criatividade e na liberdade de escolha. A comicidade associada ao fato de o protagonista considerar-se um gênio deriva do fato de que sua “descoberta” não é algo original; trata-se de uma cópia da máquina de pintura construída por Addi, o que equivaleria à imitação de um modelo, a um plágio, ou mesmo ao roubo de uma idéia. Em determinado momento, Addi percebe que algumas peças de sua máquina haviam sumido. Após a morte de Wibeau, descobre tais peças na máquina deste. Tal apropriação afigura-se não como roubo, mas como troça, de modo que a trapaça assume tons picarescos, como se o herói pensasse em superar seu rival empregando os próprios recursos deste outro. Não obstante o fim trágico do herói, acentua-se a graça ao saber que no momento do teste, seu invento não funciona.

Wibeau observa não haver nenhum quadro nas paredes do quarto do pai, em lugar do que o filho o acusa de ter uma mulher. Com isso, denuncia-se a duplicidade que envolve a questão do valor da arte: se, por um lado, ela possui uma função politizante e humanizadora, capaz de carregar ideologia e esclarecer o homem, sendo alvo do interesse constante dos setores dirigentes, por outro, encontra-se fadada ao desinteresse da massa alienada. Tal descaso se deve à falta de acesso e de uma educação que crie no cidadão o gosto pela arte, pois mantido na ignorância o povo pode se deixar manipular:

Na, die Wände. Tabula rasa. Unsereins kommt rum. Bilder haben sie überall, so'ne und solche, aber Sie? – Dafür haben sie andere schöne Sachen. [...] Die Frau lächelte. Sie hatte sofort verstanden. Es war vielleicht auch nicht schwer. Wir sahen uns eine Sekunde an. Sie war, glaubte ich, das einzige in dem Zimmer, was mich

³²² Idem. Ibidem. p. 111.

³²³ HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. 2003. p. 615-618.

nich tötete. Alles andere tötete mich, vor allem die kahlen Wände³²⁴.

Neste trecho, pode-se atestar a perplexidade do herói diante da pressuposta indiferença do pai com relação à pintura. As paredes nuas do quarto sugerem o vazio cultural do homem sob o fechamento do regime socialista, lacuna esta que ele tenta preencher através de outros meios. O desinteresse pela arte, pelo fato de que o enriquecimento do espírito demanda labor, é satirizado pelo herói ao demonstrar que as fontes do valor intelectual podem ser substituídas pela satisfação dos prazeres imediatos.

O tema de Werther, impossibilidade de suportar o mundo, permeia toda a narrativa. Diferente do personagem de Goethe, cuja melancolia provoca o desejo de escapar à vida: „Der Kerl in dem Buch, dieser Werther, wie er hieß, macht am Schluß Selbstmord. Gibt einfach den Löffel ab“³²⁵, o herói de Plenzdorf encontra válvulas de escape que lhe possibilitam valorizar a vida. Não obstante, o mundo o aniquila, através da imposição de padrões, comportamentos e práticas, num primeiro momento, e num segundo, através da marginalização e da falta de oportunidade.

4.3 Recursos lingüísticos e discursivos nos romances

Die neuen Leiden des jungen W. trata de um personagem inserido no cotidiano, em que se enfocam cenas da vida comum, por assim dizer, do homem comum, valendo-se da linguagem comum. **Kein Ort. Nirgends** trata os personagens como seres elevados, empregando uma linguagem elevada. Esse fato remete ao emprego do plurilingüismo nas obras: a primeira constrói-se a partir dos vários discursos e linguagens do cotidiano, formando um mundo prosaico e visando a sua dessacralização, constituindo-se com base nos traços do romance humorístico, e adquirindo o caráter de paródia. A segunda, a partir do tom poético específico atribuído aos personagens, constitui um mundo poético, em que o recurso à poesia deve-se à imaginação e à memória, fundindo em sua estrutura os fundamentos do gênero, da linguagem e do estilo poético.

³²⁴ PLENZDORF, Ulrich. **Die neuen Leiden des jungen W.** 1981. p. 108.

³²⁵ Idem. Ibidem. p. 36.

A obra de Plenzdorf caracteriza-se pelo entrecruzamento de opiniões e perspectivas que marcam papéis e lugares sociais e ideologias. É o caso do discurso da mãe de Wibeau, perpassado pelo sentimento materno e pela ideologia de sua profissão – diretora da escola técnica – e da instituição a que se vincula; do discurso do pai do protagonista, considerado por ela um pai ausente; do instrutor, marcado pelas concepções socialistas em que se fundamentam as escolas técnicas, instituições estas destinadas a propagar a ideologia do regime; e do próprio protagonista, que se revolta com a situação por perceber a hipocrisia e os problemas inerentes aos mecanismos da vida social sob os auspícios do Socialismo e o jugo da União Soviética. Isso se explica com o seguinte pressuposto: “A introdução de linguagens e perspectivas sócio-ideológicas caracteriza o plurilingüismo no romance humorístico”³²⁶. O humor é usado com o fito de criticar e dessacralizar e está ligado a um caráter intencional intrínseco à narrativa. Nestes termos, o romance emprega a linguagem estratificada como representação de “atitudes, pontos de vista e juízos correntes” aos quais contrapõe o humor.

Originalmente, o “papel da paródia literária” é a “destruição dos mundos romanescos anteriores”. No livro em questão a paródia é utilizada como recurso de “deformação”,³²⁷ através do qual situações e discursos são alterados de modo a causarem um estranhamento em que se decodifica a intenção de riso e deboche. Isso implica que, se em romances como *Dom Quixote* a paródia é empregada para estabelecer uma mudança de paradigma literário pela superação do estilo anterior – objeto da paródia – no romance de Plenzdorf, a obra parodiada serve para reforçar a agudeza crítica do romance em relação à situação extratextual, no caso, o contexto da RDA. O *Werther* de Goethe é retomado pelo viés da intertextualidade, como recurso humorístico, não propriamente como alvo de crítica. **Die neuen Leiden des jungen W.** é marcado pela estratificação da linguagem, pois se reconhece nas falas as marcas lingüísticas dos estratos sociais e distinções etárias e de gêneros existentes na Alemanha Oriental da época: Wibeau, por exemplo, representa o jovem da RDA. Através do plurilingüismo, o romance desvenda o cerne de questões cuja problemática é aprofundada através do contraste entre os pontos de vista e posições sociais:

a estratificação da linguagem literária, seu caráter plurilíngüe, é um postulado indispensável ao romance humorístico, cujos

³²⁶ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. 1993. p. 116.

³²⁷ Idem. *Ibidem*. 1993. p. 114.

elementos devem projetar-se sobre diferentes planos lingüísticos. [...] Esse jogo com as linguagens e [...] a ausência [...] de um discurso direto [...] não diminui a intencionalidade geral e profunda, ou seja, o significado ideológico, de toda a obra³²⁸.

No referido livro, pode-se perceber que em certos momentos as falas do protagonista interferem nas dos demais personagens, o que consiste em uma quebra com os limites entre os discursos, pois Wibeau, apesar de morto, permeia os diálogos com seus comentários como se ainda estivesse vivo, o que corresponde ao seguinte postulado:

A fala de outrem [...] nunca está nitidamente separada do discurso do autor: as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas, passam freqüentemente por dentro de um único conjunto sintático ou de uma oração simples [...]. Este jogo multiforme com as fronteiras dos discursos, da linguagem e das perspectivas é um dos traços mais importantes do estilo humorístico³²⁹.

A obra de Wolf constrói-se a partir da fusão de traços dos gêneros poéticos na estrutura romanesca. Na esteira do pensador russo, o romance permite introduzir na sua composição diferentes gêneros, que conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística³³⁰. O romance utiliza-se também de gêneros como a carta, o relato de viagens, o diário, a confissão e a biografia como formas elaboradas de assimilação da realidade. Em **Kein Ort. Nirgends**, tem-se a incorporação de um estilo/linguagem poética à composição romanesca. Conforme o teórico russo, “o discurso poético em sentido estrito é [...] ambíguo e polissêmico”³³¹.

O símbolo não pode admitir uma relação substancial com o discurso de outrem, com a voz de outrem. A polissemia do símbolo poético pressupõe a unidade e a identidade da voz consigo mesma, e a sua total solidão no discurso³³².

O mundo da poesia que o poeta descobre, porquanto mundo de contradições e de conflitos desesperados, sempre é interpretado

³²⁸ Idem. Ibidem. 1993. p. 116.

³²⁹ Idem. Ibidem. 1993. p. 113.

³³⁰ Idem. Ibidem. 1993. p. 124.

³³¹ Idem. Ibidem. 1993. p. 130.

³³² Idem. Ibidem. 1993. p. 130.

por um discurso único e incontestável. As contradições, conflitos e dúvidas permanecem no objeto, nos pensamentos, nas emoções, [...] em uma palavra, no material, porém, sem passar para a linguagem³³³.

As passagens acima podem ser empregadas para se refletir o aludido romance no sentido de que ele apresenta homogeneidade no tom e no tratamento lingüístico, o que se conforma ao caráter sério exigido pelo aprofundamento filosófico da questão tematizada: a desilusão do sujeito com o mundo. A linguagem poética de **Kein Ort. Nirgends** apresenta em sua unidade a carga polissêmica própria da ideologia e das concepções contidas na poesia de Kleist e Günderrode. A unidade e incontestabilidade do discurso permitem deslindar o fundamento dos conflitos dos personagens, motivando a empatia do leitor com os mesmos, e o engajamento em sua causa.

O termo intertextualidade, cunhado por Julia Kristeva, designa a transposição de um ou vários sistemas de signos em um outro, passagem esta que deve exigir uma nova articulação da tanto da temática existencial, quanto da posição enunciativa e denotativa. A intertextualidade relaciona-se, em muitos casos, com a crítica de fontes, sendo portanto não uma adição aleatória e misteriosa de influências, mas um trabalho de transformação e assimilação de textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido, o que se refere à força crítica desse termo. É importante ressaltar que com sua concepção de intertextualidade, Kristeva identifica o sujeito e o processo de significação em uma teoria totalizante do texto que engloba as relações entre sujeito, inconsciente e ideologia. Para tanto, a teórica se vale dos postulados bakhtinianos segundo os quais a estrutura literária se elabora de maneira dinâmica. Em ambas as obras, a perspectiva intertextual refere-se à incorporação de segmentos de obras ou concepções que remetem a um significado específico, que no conjunto dos romances em estudo adquirem um novo significado. Neste sentido, a incorporação do livro de Goethe ao enredo da narrativa de Plenzdorf, bem como a citação de trechos do discurso do personagem goetheano indicam uma intencionalidade crítica dirigida para determinadas situações correspondentes ao contexto alienante e reificante conhecido por Plenzdoef. Exemplo disso é o trecho em que Werther reflete sobre o trabalho, gravado por Wibeau em fita K7 e enviado ao seu amigo Wilhelm, o qual aponta indiretamente para o regime de trabalho no contexto da RDA. No que se refere à obra de Wolf, a intertextualidade é um recurso composicional fundamental, na medida em que, para criar seus personagens, a autora extrai matéria dos poemas de

³³³ Idem. Ibidem. 1993. p. 94.

Günderrode e dos dramas e sobretudo das cartas de Kleist, valendo-se das concepções e visões de mundo que os poetas expressam em relação a seu tempo como modo de refletir sobre e alegorizar problemáticas e idéias específicas da realidade e da vida sob o Socialismo alemão. Não cabe aqui, entretanto aprofundar os referidos pontos, visto que, dada a sua importância, merecem um tratamento que ultrapassaria os limites fixados para o propósito desta pesquisa.

O trabalho de análise e interpretação das obras em estudo nesta dissertação de mestrado consistiu em abordar o papel da retomada de elementos do Romantismo Alemão para o caráter de resistência dos aludidos romances, tendo em vista o momento de censura e repressão em que foram produzidos; os principais aspectos da estética romântica que perpassam a composição das obras, a saber, a melancolia, a subjetividade e o voltar-se para o passado, visando a interpretar os sentidos para os quais apontam; e os recursos lingüísticos empregados na elaboração romanesca através dos quais a apropriação do dado romântico pode ser atualizado, remetendo aos problemas, anseios, conflitos e questões do contexto histórico e artístico da RDA, revelando-se como reação à exigência de retratar uma sociedade sem conflitos que o Realismo socialista imputava aos artistas e que os levava a compactuar com as práticas alienadoras e reificantes impostas ao homem em nome do funcionamento do Socialismo. Neste sentido, Emmerich³³⁴ constata tanto em Ulrich Plenzdorf quanto em Christa Wolf uma ruptura com o Realismo socialista, que resulta na renúncia da harmonia na perspectiva narrativa, de modo que a linguagem empregada pelos autores é nova e viola a norma.

É importante ressaltar a função de níveis distintos que se entrecem ao longo dos romances: primeiro, tem-se o nível da narração, em que se segue a perspectiva de um narrador imaginário que apresenta uma realidade puramente ficcional, que remete a uma outra realidade literária, a saber a do Período romântico; segundo, distingue-se o nível do autor, que, nas entrelinhas da narração, expõe idéias próprias a respeito da realidade social que vivencia; terceiro, distingue-se um nível de comunicação com o próprio leitor/público, numa tentativa de levá-lo à reflexão e ativar um desejo de protesto por parte deste. A par da relevância do referido ponto, em virtude dos limites estabelecidos para a análise, reserva-se o desenvolvimento detalhado deste para um trabalho futuro. Frisa-se por ora que os diferentes níveis de linguagem contribuem para quebrar a aparente unidimensionalidade da realidade e para contestar a linguagem atolada e não criativa do cotidiano político.

³³⁴ Emmerich, Wolfgang. **Kleine Literaturgeschichte der DDR**. 1987. p. 181.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura e a contextualização dos romances **Kein Ort. Nirgends** e **Die neuen Leiden des jungen W.** permitem comprovar a hipótese inicial de que o interesse pelo elemento de cunho romântico encerra um sentido de resistência. A incorporação de características estéticas largamente empregadas no Romantismo, como a subjetividade, a melancolia e o olhar para o passado, remete à assimilação de formas que expressem o conteúdo de uma identificação com os valores e com o sentimento de crise existencial desencadeado pela dominação e marginalização social de um grupo de poetas que viveram a virada do século XVIII para o XIX. Essa retomada constitui-se ainda como reação contra um preconceito da crítica e da política cultural da RDA contra a mencionada geração de escritores. Tal rejeição funda-se na oposição do Realismo socialista à Vanguarda, bem como na dicotomia em que se colocou o Classicismo e o Romantismo no domínio da discussão acerca da importância da herança cultural e da tradição artística para a construção do Socialismo.

O Realismo socialista baseou-se na transposição do ideal e do modelo humanistas para a produção artística do regime socialista, considerando fatalistas e patológicas outras manifestações, que condenou como prejudiciais ao sistema. Esse programa para a produção artística tem como base teórica os pressupostos de Georg Lukács acerca do espelhamento da realidade, no sentido de representar a mobilidade social e histórica e o agir político do homem através da imagem positiva do trabalhador na fábrica. Deste modo, ao pretender aplicar à produção literária um padrão pré-industrial e anterior à divisão do

trabalho, o Realismo socialista pode ocasionar certa inadequação entre forma e conteúdo, assim como um erro na transposição histórica de modelos e concepções de mundo. O modelo romanesco proposto pelo teórico húngaro desconsidera a evolução da história, a introdução da técnica e a transformação das formas artísticas em suas ligações com as necessidades reais da vida humana.

Afirma-se inicialmente que a tendência literária na qual se inserem os romances em estudo é, por um lado, caudatária da tradição moderna da literatura alemã, que guarda uma estreita relação com os problemas sociais e humanos do século XX, sendo que, de modo geral, influências da situação histórica concretizada no capitalismo imperialista, nos sistemas totalitários e nas destruições das duas guerras se refletem tanto em um sujeito cindido e em descompasso com o mundo, quanto na necessidade de reação crítica e afirmação do sujeito frente ao estado de coisas dado; e, especificamente, essa produção resulta das condições históricas particulares da RDA, da relação dos escritores com os acontecimentos e da sua posição em face das decisões políticas, sociais, culturais e ideológicas do momento. Remetendo aos termos composicionais das obras, pode-se constatar que por um lado elas incorporam o movimento de desrealização da arte, assinalado por Rosenfeld, no qual a perspectiva passa pelo interior do sujeito ou pela percepção simultânea de vários focos. Com isso, revela-se a problematização das certezas do artista para com a experiência sobre o mundo, passando-se a expressar a contingência que envolve a vida do homem. Além disso, o romance passa a assimilar as inovações técnicas desenvolvidas em outros campos, como o cinema e a fotografia – a exemplo da montagem. A esse respeito, a literatura deve muito às contribuições de Brecht e Eisler, que aproveitam tais recursos como meio de acompanhar as necessidades reais e as condições sociais e históricas de seu tempo.

De posse do conhecimento dessas manifestações modernas, Wolf e Plenzdorf podem realizar, em termos de forma, a chamada apropriação crítica da tradição, proposta nas reflexões de Brecht com o fito de ampliar o conceito de realismo vigente. Em termos de conteúdo, a dissonância entre os ideais de construção de uma ordem justa, humana e igualitária alimentados por intelectuais e artistas e as práticas opressivas e exploratórias exercidas pelo Estado sobre o povo provoca um sentimento de crise em muitos escritores. Isso põe em dúvida o lugar e a função da arte e o próprio ato de escrever. Por um lado, essa crise leva a um interesse por poetas ou personagens marginalizados do período romântico, trazendo-os como protagonistas para o interior da ficção; por outro, impele a tematizar o

valor da própria arte em sua relação com o homem e a sociedade, seja na reflexão do narrador, seja na dos personagens.

Lukács, ao exigir um padrão objetivo de representação, rejeitava as manifestações da subjetividade, considerando-a em termos de contingência, de relatividade, de aproximação imediata e acrítica da realidade, de falta de unidade, de incapacidade para organizar-se politicamente e promover a transformação histórica da sociedade. A subjetividade nas obras em estudo afigura-se como a expressão de sujeitos particulares que sofrem a crise de seu contexto histórico, sujeitos individuais e desarticulados que revelam a desarticulação da própria coletividade, capazes de agir isoladamente, mas avessos à organização em movimentos políticos, sentidos como massificação no contexto da RDA. As relações sociais são sentidas pelos personagens como limitação da liberdade do indivíduo. Nos romances em questão, a falta de liberdade em favor das convenções aniquila o sujeito. A incorporação dos traços românticos vincula-se a uma estrutura romanesca que quebra com os padrões realistas por conceber que tal padrão, em sua pretensão de representação fiel do real, transmite uma visão simplista e distorcida do material tematizado.

Em ambas as obras o momento romântico associa-se à marginalização social. A idolatria lukácsiana do legado humanista legitima um tipo de arte concorde com o poder e a ideologia dominante. Ao contrário, o apreço pelos românticos revela-se como descontentamento e reação contra o poder. As concepções de Wolf acerca da estética romântica acompanham as idéias de Ana Seghers, ao defender do menosprezo de Lukács poetas críticos em relação à sociedade de seu tempo, esmagados pela pressão da mesma, como Kleist, Hölderlin, Günderrode, Lenz e Büchner. Plenzdorf, por seu turno, ciente da exigência por parte da política cultural de retomada do modelo do Goethe clássico a fim de harmonizar o Humanismo com o Socialismo, apropria-se de uma obra do Goethe *Sturm und Drang* como função crítica e problematização do legado artístico.

Assim, a retomada do elemento romântico e pré-romântico denota a intenção de posicionar-se contra e traz à tona o universo dos excluídos. Kleist e Günderrode, poetas que a posição lukácsiana deprecia com base nos argumentos do patológico e do sujeito fragmentado e frágil, em comparação com a racionalidade clara, a integridade e a atividade do Goethe clássico, são os personagens que atuam e se manifestam no romance de Wolf. Aludindo ao enaltecimento do trabalho, do capricho, da seriedade, do homem ativo e positivo pelo sistema socialista, Plenzdorf põe em cena um personagem revoltado,

influenciado pelos arroubos subjetivos e sentimentais de Werther e caracterizado pela dissidência, com os signos do vagabundo, do desleixado, do bobo, do palhaço e do fanfarrão.

A atitude do romântico é a interiorização, seu ponto de vista é o da interioridade. Os românticos não rejeitam os clássicos, são pelo contrário grandes leitores e admiradores da literatura antiga. Renegam o conjunto de normas clássicas e a concepção classicista e iluminista de um mundo que se desenvolve conforme um padrão universal e definido, um conjunto de leis universalmente válidas e de idéias eternas e imutáveis. O Romantismo norteia-se pela dimensão do individual, do particular e do contingente. Se o fundamento do Classicismo é o princípio da imitação, o Romantismo prima pelo princípio da criação. A questão da criação chama a atenção sobre si pelo fato de que o dogmatismo e a censura sob o regime socialista tolhem as faculdades criativas, limitando, pois, o desenvolvimento do homem ao separar a atividade intelectual do trabalho braçal.

O subjetivismo permite expressar o que há de específico no sujeito, em seu estatuto de pessoa, que pensa, sente e sofre, afetada por fatores contextuais e impulsos interiores, e principalmente, portadora de contradições. Assim, o romance pode tomar como ponto de partida o sujeito individual em seus embates com o mundo social, um ente que não pode ser apreendido segundo o padrão universal da concepção clássica e racionalista, cujas características devem ser válidas para definir o homem a partir da generalidade. Neste sentido, retoma-se a afirmação de Hauser de que o valor histórico do movimento romântico consiste no predomínio da sensibilidade sobre o racionalismo, representando um ponto de mutação no espírito europeu. Tratam-se de concepções a partir das quais Wolf e Plenzdorf podem questionar a categoria do tipicismo, que em Lukács funciona como um postulado de objetividade e exatidão na representação, mas que ao objetivar distorce uma realidade que não pode ser apreendida de modo exato e objetivo.

Nos dois romances, a marca do passado é reatualizada com a finalidade de reflexão sobre o presente. Em ambos é possível perceber determinado nível de comparação entre a situação romântica e as vivências no contexto histórico da RDA. Em **Kein Ort. Nirgends**, várias das situações vivenciadas pelos personagens remetem a preocupações, conflitos e idéias da própria escritora com respeito à opressão e à repressão, assim como aos conflitos ideológicos envolvendo os intelectuais e a política cultural nas décadas de 60 e 70. Em **Die neuen Leiden des jungen W.**, reconhece-se via paródia um paralelismo entre os personagens Werther e Wibeau, pois este assimila traços daquele a ponto de, em

situações-limite, responder com citações de suas palavras. Plenzdorf encobre com as críticas e as brincadeiras de Wibeau sobre o livro de Goethe as críticas endereçadas às práticas sociais, institucionais e políticas de sua época. Nas entrelinhas do livro, podem ser notadas referências à tecnificação, à ação dos aparelhos ideológicos a fim de criar a adesão incondicional do povo ao regime e ao investimento em planejamento, administração e direção ao passo que a massa é privada do acesso a uma formação que vise à autonomia e à capacidade crítica. A palavra técnica adquire nestas considerações um papel dúplice, sendo empregada ora no sentido brechteano de permitir à arte incorporar elementos da realidade circundante e de sua transformação histórica; ora no sentido da racionalização, que suplanta o esclarecimento e a libertação do homem ao desenvolver e aperfeiçoar aparatos de dominação.

O caráter melancólico dos personagens revela a desilusão a respeito de um regime que se acreditou libertador e justo. Escritores como Wolf e Plenzdorf percebem que a produção e a técnica são sobrepostas ao valor humano. O sonho do Socialismo como mundo em que seriam satisfeitas as necessidades e alcançada a felicidade do homem converte-se em perda de utopia ao perceber-se a exploração, a ignorância, a alienação e a reificação do proletariado, bem como a opressão e a repressão de artistas e intelectuais. A melancolia resulta de um choque entre indivíduo e mundo social. O tema da morte está associado nas obras à pressão da realidade social sobre o sujeito humano. O mundo aniquila os personagens, seja através da imposição de padrões, comportamentos e práticas, seja através da marginalização e da falta de oportunidade.

O tema da arte, que perpassa os três aspectos examinados, indica reação a um contexto em que as Humanidades são suplantadas ou colocadas a serviço da técnica, em que a produção de bens materiais suplanta os valores culturais e humanos, ao passo que a arte deve manter importante papel para a formação do homem e para a construção da sociedade. A referência ao período romântico serve de paralelo para esse problema ao lembrar um momento em que o utilitarismo marginaliza as manifestações de natureza sensível e a ideologia burguesa desbanca as manifestações socialmente críticas. O problema artístico torna-se patente para as obras em questão em função do papel atribuído pela política cultural da RDA à apropriação da tradição e da herança artísticas.

Esse problema vincula-se à subjetividade ao indexar o fato de que a expressão do sujeito é um dos problemas fundamentais dos românticos apropriada como antinomia da objetividade clássica e racionalista elevada por Lukács a princípio norteador da arte

realista; à melancolia, pelo fato de que nos dois momentos a arte, sendo expressão do indivíduo, indica a falta de liberdade do homem, sujeito a regras impostas pelo sistema político, tanto em sua vida social quanto no que diz respeito ao ato criador, atrelado a preceitos rígidos e condicionado pelas impugnações da censura; ao interesse pelo passado, pela necessidade de revisar, à luz de uma perspectiva histórica que desvele suas raízes, um conjunto de problemas do presente, a saber, as implicações da divisão do trabalho sobre a vida do povo, do intelectual e da mulher, no sentido da limitação de suas possibilidades de ação e expressão: trata-se de um processo de exclusão que implica na cisão entre homem e sociedade, no qual a marginalização repercute no interior do sujeito.

Essa identificação com o Romantismo resulta em última instância do sentimento de impotência diante dos acontecimentos políticos e sociais da RDA, e de desilusão quanto à possibilidade de agir politicamente, o que se deve a uma discrepância entre o ideal de um socialismo voltado para a satisfação das necessidades do povo e o Socialismo real com suas instituições centralizadoras, normas impostas, aparelhos repressores e ideológicos, bem como o regime exploratório de produção, elementos que levam a coletividade à alienação e à reificação. Os temas da morte e do fracasso representam tabus que o sistema reprime, pois podem abalar a submissão do povo ao mandamento de atividade e a aceitação irrefletida da imagem positiva forjada pelos setores dirigentes. A literatura é, portanto, um meio através do qual escritores como Wolf e Plenzdorf refletem acerca da situação histórica de seu país.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR, 1985.

ARNOLD, Heinz Ludwig; MEYER-GOSAU, Frauke. **Text + Kritik: Literatur in der DDR – Rückblicke**. München: text+kritik, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.

BAUMANN, Bárbara; OBERLE, Birgitta. **Deutsche Literatur in Epochen**. München: Hueber, 1985.

BENJAMIN, Walter et alii. **Textos escolhidos**. 2. ed. São Paulo: Abril cultural, 1983. Coleção *Os Pensadores*.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BICCA, Luiz. **Racionalidade moderna e subjetividade**. São Paulo: Loyola, 1997.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Trad.: Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2000.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Formações ideológicas na cultura brasileira. In: **Revista de estudos avançados**. São Paulo. USP – EA. 1995. N.º 25.

HECHT, Werner. (Org.). **Bertolt Brecht – Über Realismus**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

BUBER, Martin. **O socialismo utópico**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BURNS, Edward McNall. **História da Civilização Ocidental**. 22. ed. Porto alegre: Globo, 1979. Vol. 2.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962. Vol. 3.

_____. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961. Vol. 4.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

EMMERICH, Wolfgang. **Kleine Literaturgeschichte der DDR**. Darmstadt: Sammlung Luchterhand, 1987.

ENGLER, Erhard. “Como era...” – A literatura da Ex-RDA entre engajamento socialista e resistência. In: Bolle, Willi. (Org.). **Antes e depois do muro: VI semana de literatura alemã contemporânea**. 1994.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. **Fausto**. Trad.:Jenny Klabin Seagall. São Paulo: Instituto Progresso, 1949.

GONÇALVES, Róbson Pereira. (Org.). **Subjetividade e escrita**. São Paulo: EDUSC; Santa Maria: UFSM, 2000.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. 10. ed. Trad.: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.1995.

GUINSBURG, J. (Org.) **O Romantismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

KESTLER, Izabela. (Org.). **Forum deutsch – Revista brasileira de estudos germânicos** . Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. Vol. 4.

_____. **Forum deutsch – Revista brasileira de estudos germânicos** . Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. Vol. 7.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.2003.

HOHENDAHL, Peter Uwe; HERMINGHOUSE, Patricia. (Orgs.). **Literatur und Literaturtheorie in der DDR**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991**. Trad.: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOHOFF, Curt. **Heinrich von Kleist: 1777/1977**. Traducción: Felipe Boso. Bonn-Bad Godesberg: Inter Naciones, 1977.

KLEIST, Heinrich von. **A batalha de Armínio**. In: **Sämtliche Werke**. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1960.

- KRISTEVA, Julia. **Sol negro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LAGES, Susana Kampf. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LUKÁCS, Georg. **Realismo crítico hoje**. Trad.: Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada, 1969.
- _____. **Teoria do romance**. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LUXEMBURGO, Rosa. **Reforma ou revolução?**. Trad.: Lívio Xavier. São Paulo: Expressão Popular, 2005.
- JOBIM, José Luís. (Org.). **Palavras do crítico: tendências e conceitos no estudo de literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- LAEMLE, Peter. (Org.). **Realismus – Welcher?**. München: Text + Kritik, 1976.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. Trad.: Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- _____. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1988.
- _____; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Trad.: Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2003.
- _____; _____. **A ideologia alemã**. Trad.: Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MELLO e SOUZA, Antonio Candido. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1980.
- MICHAUD, Ives. **A violência**. São Paulo: Ática, s.d.
- MILIBAND, Ralph. **Socialismo e ceticismo**. Bauru: EDUSC, 2000.
- PLENZDORF, Ullrich. **Die neuen Leiden des Jungen W.**. Rostock: VEB Hinstorff Verlag, 1973.
- RADDATZ, Fritz (apresentação); KUSENBERG, Kurt (Org.). **Georg Lukács in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**. 1972.
- REICH-RANICKI, Marcel. **Zur Literatur der DDR**. München: R. Piper & Co., 1974.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SCHMITT, Hans-Jürgen. (Org.). **Der Streit mit Georg Lukács**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad.: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- VIETTA, Silvio; VIETTA, Susanne. **Literaturtheorie**. SCHIWY, Günther. (Org.). München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1973.

WEIL, Simone. **Opressão e liberdade**. 2001.

WOLF, Christa. **Kein Ort. Nirgends**. München: Sammlung Luchterhand, 1994.

_____. **Em busca de Christa T.** Trad.: Andréas Amaral. São Paulo: Art, 1987.

_____. **Die Dimension des Autors**. Frankfurt am Main: Sammlung Luchterhand, 1990.