

## LITERATURA ALEMÃ DE APÓS-GUERRA

Zelinda T. G. Moneta

Nos dois primeiros anos que se seguiram ao término da Segunda Guerra Mundial, tornou-se conhecido na Literatura Alemã um jovem, cuja produção causou, especialmente na Alemanha, um impacto emocional incomum: Wolfgang Borchert. Nasceu em Hamburgo a 20 de maio de 1921, faleceu em Basileia aos 20 de novembro de 1947 e a sua curta existência de 26 anos foi marcada por várias prisões políticas, por experiências nos campos de batalha da Segunda Guerra Mundial e por uma doença prolongada, que contraiu quando ainda era soldado e que se agravou pela falta de medicação e alimentação adequadas, levando-o à morte.

A produção literária de Wolfgang Borchert, além da conhecida peça *Draussen vor der Tür*, inclui outros trabalhos em prosa, contos na sua maior parte, agrupados na edição das obras completas em coleções diferentes, a saber, *Die Hundebblume*, *An diesem Dienstag* e *Nachgelassene Erzählungen*, num total de trinta e nove trabalhos. Além desses, alguns contos, esparsos puderam ser encontrados em jornais e revistas, tendo depois disso aparecido um novo volume, com 18 contos, sob o título *Die traurigen Geranien und andere Geschichten aus dem Nachlass*.

A maior parte dessa criação repete a temática da peça *Draussen vor der Tür*, a guerra e o após-guerra, o que nos leva a crer na tese da influência que as experiências vividas pelo autor exerceram na sua produção literária, em quadros fortemente expressivos pelo estilo acentuadamente individualista, sem filiação a grupos ou escolas, o que não podemos atribuir só a Borchert em matéria de Literatura Alemã contemporânea, e o que levou Dürrenmatt a afirmar:

“Stil ist heute nicht mehr etwas Allgemeines, sondern etwas Persönliches, ja, eine Entscheidung von Fall zu Fall geworden. Es gibt keinen Stil mehr, es gibt nur noch Stile.” (1)

Os temas tratados por Borchert são simples, mostrando-nos situações variadas, mas quase sempre voltadas para os problemas vividos por um povo que atravessou uma grande guerra. Os acontecimentos se desenrolam em cenário de guerra, na prisão ou na grande cidade.

A primeira das coleções mencionadas está dividida em três partes. Em *Die Ausgelieferten*, primeiro subtítulo dessa coleção, os quatro primeiros contos falam-nos de prisões, desespero, solidão, mas também de esperança e fé. Um deles, *Die Hundebblume*, põe-nos, por exemplo, diante da situação angustiada e deprimente de um prisioneiro. Não importa onde e como. O simbolismo da porta fechada como fator de isolamento do resto do mundo aparece também nesse conto, anterior à peça *Draussen vor der Tür*. O prisioneiro, o eu-narrador, está sozinho com seus temores, até que, de repente num dos curtos passeios matinais no pátio, sob a vigilância dos guardas, enfileirado com outros companheiros que desconhece, descobre no gramado uma florzinha. Todo o embrutecimento causado pela situação de prisioneiro começa a ser superado através desse encontro e do desejo de posse da flor, que se torna tão significativa. A personagem parece reencontrar o mundo através da flor, pois esta lhe permite devaneios, sonhos, lembranças. Parece-nos ressurgir aí o mito da “flor azul” do Romantismo. Ou talvez uma atitude típica do Expressionismo, ou mais especificamente de Gottfried Benn, procurando como solução do problema do homem moderno o mergulho num mundo inconsciente, primitivo, extremamente simples, o que se depreende da curta, mas expressiva passagem: “. . . werden wie du . . .” O final é de uma beleza comovente. O conto, que a princípio nada nos promete, além da visão deprimente de uma faceta da vida, transforma-se em esperança, em confiança no milagre da existência.

Leiamos:

“Ein blasierter, reuiger Jüngling aus dem Zeitalter der Grammophonplatten und Raumforschung steht in der Gefängniszelle 432 unter dem hochgemauerten Fenster und hält mit seinen vereinsamten Händen eine kleine gelbe Blume in den schmalen Lichtstrahl eine ganz gewöhnliche Hundebblume. Und dann

(1) Apud E. Frenzel & H. A., *Daten deutscher Dichtung: Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte*. München, DTV, 1962. v. II, p. 255: “Estilo já não é mais algo comum hoje em dia, mas algo pessoal, transformou-se numa resolução para cada caso. Não existe mais um estilo, há estilos.”

hebt dieser Mensch, der gewohnt war, Pulver, Parfüm und Benzin, Gin und Lippenstift zu riechen, die Hundebblume an seine hungrige Nase, die schon monatelang nur das Holz der Pritsche, Staub und Angstschweiss gerochen hat — und er saugt so gierig aus der kleinen gelben Scheibe ihr Wesen in sich hinein, dass er nur noch aus Nase besteht /.../ Aber du riechst ja nach Erde. Nach Sonne, Meer und Honig, liebes Lebendiges! /.../ Er trug sie behutsam wie eine Geliebte zu seinem Wasserbecher /.../ Die ganze Nacht umspannten seine glücklichen Hände das vertraute Blech seines Trinkbechers, und er fühlte im Schlaf, wie sie Erde auf ihn häuften, dunkle, gute Erde, und wie er sich der Erde angewöhnte und wurde wie sie /.../” (2)

Note-se a constância da técnica de repetição e de aliteração, que contribuem aqui para intensificação do acento melódico, em harmonia com o caráter lírico do trecho. O autor, que, na peça *Draussen vor der Tür*, andou à procura de forças para vencer, de resposta para os problemas existenciais, parece esboçar aqui uma concepção de aceitação das forças individuais para o encontro de soluções. É o que sugere a passagem que fala do que é estar trancado entre quatro paredes:

“Das ist verdammt wenig in einem leeren Raum mit vier nackten Wänden. Das ist weniger als die Spinne hat, die sich ein Gerüst aus dem Hintern drängt und ihr Leben daran riskieren kann, zwischen Absturz und Auffangen wagen kann. Welcher Faden fängt uns auf, wenn wir abstürzen? Unsere eigne Kraft? Fängt ein Gott uns auf? Gott — ist das die Kraft, die einen Baum wachsen und einen Vogel fliegen lässt — ist Gott das Leben? Dann fängt er uns wohl manchmal auf — wenn wir wollen.” (3)

A última afirmação, cujo grifo é nosso, é de grande significado, é de crença no homem. Salta aos olhos a mudança do foco narrativo ao final do conto. Sem dúvida que ela não foi casual, pois um narrador onisciente, capaz de mostrar objeti-

(2) Wolfgang Borchert, *Die Hundebblume*: In: ——— *Gesamtwerk*. Hamburg. Rowohlt, c1949. p. 38-39: “Um jovem enfadado e pesados da época dos discos de gramofone e da investigação espacial está em pé na cela 432, sob janelas altas, e segura com as mãos solitárias uma flor pequena e amarela no raio estreito de luz — uma flor bem comum. E então esse homem, acostumado a aspirar o odor de pólvora, perfume e gasolina, gin e batom, ergue a flor até as narinas famintas, que por meses a fio haviam cheirado apenas a madeira do catre, poeira e suor de medo, e da sua pequena corola amarela suga a essência tão avidamente, que ele parece consistir apenas de nariz /.../ Mas você cheira a terra, a sol, mar e mel, querido ser vivo! /.../ Carregou-a cuidadosamente, como a uma pessoa amada, para o seu copo de água /.../ Toda a noite suas mãos felizes apertavam a lata familiar de seu copo de beber, e ele sentia, dormindo, como elas amontoavam terra sobre ele, terra escura e boa, e como ele se avizinhava da terra e se identificava com ela /.../”.

(3) *Id.*, *ibid.*, p. 25-26: “O que temos num recinto vazio com quatro paredes nuas é muito pouco. É menos do que a aranha tem, a aranha que deixa atrás de si uma proteção e pode por isso arriscar a vida, pode aventurar-se entre queda e apoio. Que fio nos apanha quando caímos? Nossa própria força? Um Deus nos apanha? Deus — é Ele o poder que faz com que uma árvore cresça ou com que um pássaro voe? — é Deus a vida? Então certamente que ele nos ampara às vezes, quando queremos”.

vamente o estado de espírito atingido pela personagem central, tem melhores condições de garantir a autenticidade e naturalidade do mundo narrado, que estariam possivelmente comprometidas, no caso de a perspectiva narrativa permanecer na figura central. Em *Gespräch über den Dächern*, também pertencente a essa coleção, temos uma narração de cunho preponderantemente confessional. É a juventude frustrada e preocupada com o seu próprio destino. Há a presença de uma segunda personagem, que apenas ouve, mas que interrompe seu silêncio para perguntar:

“Warum hängst du dich um Gottes und der Welt willen nicht auf /.../?” (4)

provocando a resposta:

“Aufhängen? Ich? Ich und aufhängen, mein Gott! Hast du nicht begriffen, nie begriffen, dass ich dieses Leben doch liebe?” (5)

Essa segunda personagem dá-nos a impressão de alguém em paz com o mundo e, principalmente, consigo mesma, interiormente segura. Estamos mais uma vez diante da sugestão de como encontrar resposta para os problemas do homem contemporâneo. A personagem insatisfeita coloca a solução em palavras, enquanto o companheiro demonstra pela atitude o encontro da solução. A atmosfera final é harmoniosa. Sente-se a certeza de um amanhã cheio de esperanças e o amor à vida. Nenhum traço aí de negação de valores.

No segundo subtítulo da coleção, *Unterwegs*, o que vem expresso é sempre a procura esperançosa de um lugar seguro. Hamburgo, a cidade mencionada tantas vezes, parece ser o símbolo desse lugar desejado. *Die Stadt* é quase um hino de esperança, cantando a possibilidade de retorno. Essa impressão nos é transmitida principalmente pelas aliterações muito melódicas ligadas à palavra “Hamburg”. Ainda em *Unterwegs*, o que existe de mais expressivo é, sem dúvida, a proclamação *Generation ohne Abschied*, voz de uma juventude resignada mas também esperançosa.

No subtítulo seguinte, *Stadt, Stadt: Mutter zwischen Himmel und Erde*, temos novamente exaltados em *Hamburg* e *Die Elbe* o rio e sua cidade, que embora de aspecto feio, são vistos de maneira especial por aqueles que estão longe e

(4) *Op. cit.*, p. 55: “Por que, pelo amor de Deus e do mundo, você não se enforca /.../?”.

(5) *Id.*, *Ibid.*, p. 56: “Enforcar-me? Eu? Eu enforcar-me, meu Deus! Você não compreendeu que eu amo a vida?”.

anseiam por eles. *Die Elbe* poderia ser considerado um poema de amor vida, com um final que exprime tão bem a consciência de como é belo existir:

“Links Hamburg, rechts die Nordsee, vorn Finkenwerder und hinten bald Dänemark. Um uns Blankenese. Über uns der Himmel. Unter uns die Elbe. Und wir: Mitten drin!” (6)

Ambos os textos parecem-nos estar impropriamente agrupados numa coleção de contos, pois suas características fogem à dessa forma literária. São muito mais prosa poética, hinos cantando Hamburgo e o Elba. Não se poderia deixar de mencionar também ainda um conto dessa primeira coleção, *Billbrook*. Conta-nos o episódio tocante de um soldado canadense, numa visita pelo bairro hamburguês que tinha seu nome. O quadro com que depara, ruínas, destruição, solidão, provoca-lhe uma sensação de angústia e medo. Centenas de vidas e casas destruídas e desaparecidas em apenas duas noites! Sua fuga, em pânico, através de toda aquela devastação, e novamente o encontro de vida são descritos com maestria pela pena de Borchert, num realismo comovente. Seu poder de observação é muito aguçado, muito minucioso. Sente-se a atmosfera hostil das coisas contra o homem e do próprio homem contra o homem, tudo isso reforçado pelo estilo característico de repetições e muitas aliterações que intensificam impressões e realçam significados. Mas o conto não termina aí. De volta ao quartel, o soldado quer escrever para casa, falar de suas experiências ali, ainda sob o forte impacto de que ele, como ser humano, também faz parte daquilo tudo, também está sujeito a ódios semelhantes, bem como a sua tranqüila e distante Hopedale. Mas o que consegue transpor para o papel nada reflete de todo aquele horror. Parece agora supervalorizar o que existe de belo e bom na vida pacífica da terra natal. O que lhe ocorre é consolar os familiares pela perda de duas vacas, que lhe foi narrada em carta. Que diferença de grau encerra, numa e noutra parte do mundo, a concepção de “perda”!...

*An diesem Dienstag*, coleção de dezenove contos, apresenta uma homogeneidade maior na temática. Os que levam o título geral de *Im Schnee, im sauberen Schnee*, falam-nos das experiências de guerra na Rússia. Nessa atmosfera, a neve é uma constante. O silêncio da paisagem erma parece exprimir a

(6) *Op. cit.*, p. 98: “À esquerda Hamburgo, à direita o Mar do Norte, diante de nós Finkenwerder e atrás quase a Dinamarca. Em torno Blankenese. Acima o céu. Abaixo o Elba. E nós dentro de tudo isso!”.

angústia pelo desconhecido, o temor da morte. É a expressão de um mundo frio, que faz dos homens juguete nas mãos de forças maiores. A sensação que nos fica, da maior parte desses contos, é deprimente: o homem destrói o homem. E tudo isso vem ao nosso encontro através de frases curtas e expressivas, com a mesma técnica de repetições já referida. Mas há em todo esse quadro um momento em que se vislumbra esperança, calor humano, como em *Die drei dunklen Könige*.

Na segunda parte dessa coleção, *Und keiner weiss wohin*, o problema central é a desorientação reinante no após-guerra. A indiferença, a solidão, o egocentrismo aparecem em diferentes situações. Choca-nos, por exemplo, a frieza do homem para com seu semelhante, em *Der Kaffee ist undefinierbar*. Uma jovem envenena-se no restaurante de uma estação, sentada ao lado de outros seres humanos, numa mesma mesa, todos cientes do que ela pretende ingerir com o café, mas sem esboçar nenhuma atitude de conforto para com ela ou de dissuasão daquele gesto. Deprime-nos também o destino cruel do jovem do conto *Die Küchenuhr*, profundamente perturbado pela perda de um "paraíso", ao qual ele não soubera dar valor enquanto o possuía. Condói-nos a atitude obcecada do soldado Fischer, em *Die lange, lange Strasse lang*, traumatizado pelo fato de ser o único sobrevivente de um grupo de cinquenta e oito homens, e esmagado pelo peso de culpas que não lhe cabem. Mas há também, como na primeira parte da coleção, momentos de ternura, de desejo de compreensão e solidariedade com relação ao próximo. É o que igualmente podemos apreender em *Nachts schlafen die Ratten doch*, apesar da atmosfera caótica em que os acontecimentos se desenrolam.

O elemento comum a todos esses trabalhos é o estilo com enumerações enfáticas, repetições, adjetivação de grande carga emotiva. As construções sintáticas são primitivas na maior parte desses textos, mais complexas em alguns, diferença cujas causas pretendemos investigar.

Nas *Nachgelassene Erzählungen*, repetem-se esses temas em contos como *Das Brot*, que focaliza um problema vital da época, isto é, a fome, o racionamento de alimentos, que quase quebram a harmonia de um par com perto de quarenta anos de casados. E só qualidades humanas como o amor e a compreensão conseguem evitar o desentendimento.

Acrescentem-se aos contos dois textos, que nos transmitem pontos essenciais do pensamento borchertiano: *Das ist unser*

*Manifest*, onde o autor se proclama textualmente um niilista, mas desmente essa posição pela atitude de amor à Alemanha, desejo de viver e de construir algo novo, e *Dann gibt es nur eins*, de caráter pacifista, escrito nos seus últimos dias de vida, no qual Borchert conclama os homens à paz e lhes oferece uma visão apocalíptica do fim do mundo, no caso de repetir-se uma nova catástrofe das proporções daquela que viveu.

É bem sintomático que o último dos trabalhos do jovem autor, escrito no leito de morte, tenha sido o *Dann gibt es nur eins*. Não se pode negar o sentido de admoestação no seu “Sag Nein!”, repetido quinze vezes no texto àqueles que poderão impedir uma nova catástrofe com um categórico “Nein!” a qualquer ordem de preparativos para uma outra guerra, ou no quadro caótico e quase profético com que nos defrontamos nas suas considerações finais:

“Denn wenn ihr nicht NEIN sagt /.../ dann wird der letzte Mensch, mit zeretzten Gedärmen und verpesteter Lunge, antwortlos und einsam unter der giftig glühenden Sonne und unter wankenden Gestirnen umherirren, einsam zwischen den unübersehbaren Massengräbern und den kalten Götzen der gigantischen betonklotzigen verödeten Städte, der letzte Mensch, dürr, wahnsinnig, lästernd, klagend — und seine furchtbare Klage: WARUM? wird ungehört in der Steppe verrinnen /.../ all dieses wird eintreffen, morgen, morgen vielleicht, vielleicht heute nacht schon /.../ wenn ihr nicht NEIN sagt.” (7)

É, sem dúvida, um apelo à consciência humana, no qual se pode sentir a lembrança de Hiroshima. É a tentativa de contenção pelo medo. A atitude antimilitarista demonstrada no referido texto, também se expressa, nesse mesmo conjunto de trabalhos, em *Lesebuchgeschichten*, episódios diferentes da vida moderna, mas que são acusação da guerra e fazem antever um futuro tão caótico como o que se lê ao final de *Dann gibt es nur eins*.

Na coleção *Die Traurigen Geranien und andere Geschichten aus dem Nachlass*, acreditamos, em algumas passagens, estar diante de um outro Borchert, capaz até de bom humor sadio, como em *Der Stiftzahn oder warum mein Vetter keine Rahmbonbon mehr isst*, ou de situações quase tragicômicas,

(7) *Op. cit.*, p. 320-321: “Pois se não disserdes não /.../ então chegará o dia em que o último ser humano vagueará sem destino, com entranhas famintas e pulmões infetados, sem respostas e solitário, sob o sol perigosamente em brasa e sob constelações oscilantes, solitário por entre os incontáveis túmulos coletivos e sob ídolos frios das desertas e gigantescas cidades de cimento maciço, o último ser humano, magro, alucinado, blasfemando, lamentando — e seu terrível lamento: POR QUE? sem ser ouvido perder-se-á pela estepe /.../ Tudo isso acontecerá amanhã, amanhã talvez, talvez já hoje à noite /.../ se não disserdes NÃO.”

como na estória que tem o título da coleção. Mas, ainda aqui, os mesmos temas e problemas, fruto da realidade empírica, reaparecem nos contos relacionados com a vida na prisão: *Ein Sonntagmorgen*, *Ching Ling*, *die Fliege*, *Maria*, *alles Maria*, ou em *Preussens Gloria*, conto que também parece atingir as raízes do grotesco, no tratamento do fanatismo militar. Destaca-se do conjunto *Das Holz für Morgen*, um dos contos de Borchert de final bem positivo: é a temática da necessidade de amor, amor que é a possibilidade de solução e cura para os males do homem moderno. É a estória de alguém que se sente inútil e deslocado no mundo do após-guerra e que, por isso, pretende pôr termo à vida. Mas no curto espaço de tempo em que pretende consumir esse ato, ouve palavras casuais da mãe em conversa com alguém, palavras que o fazem enxergar-se como um ser desejável e com deveres para com os outros. A piedade de si mesmo é superada pela compreensão dessa realidade. Parece-nos mais uma vez ouvir Büchner:

“Man muss die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen; es darf einem keiner zu gering, keiner zu hässlich sein, erst dann kann man sie verstehen /.../” (8)

Estamos vendo, portanto, que a temática da prosa de Borchert gira em torno de reações e sentimentos humanos, ainda que em situações variadas.

2. Passemos agora a maiores considerações sobre alguns textos que, pelas suas características, são bem típicos das tendências de Borchert como contista:

Dentre os contos escolhemos três, que nos pareceram bem representativos do conjunto: *Die drei dunklen Könige*, *Mein bleicher Bruder* e *An dissem Dienstag*. O primeiro, narrado na terceira pessoa, demonstra atitudes diferentes para com a época em que se passa.

A propósito da perspectiva narrativa, convém lembrar aqui que a maior parte dos contos de Borchert é narrada na terceira pessoa. O escritor é, então, o observador onisciente, fora do plano dos acontecimentos e, por isso mesmo, objetivo e imparcial. Há também alguns contos, em menor número, narrados na primeira pessoa, foco que acentua o caráter dramático da narração, colocando o leitor em contato direto com

(8) Georg Büchner, Lenz. In: — *Samtliche Werke*, Berlin, Deutsche Buch — Gemeinschaft, 1959, p. 90: “Deve-se amar a humanidade para se penetrar na essência particular de cada um; ninguém deve ser considerado muito insignificante ou muito feio, só então se pode entendê-la /.../”.

o mundo criado. *Die lange, lange Strasse lang, Ching Ling, die Fliege, Marguerite, Hinter den Fenstern ist Weihnachten, Die Professoren wissen auch nix, Gottes Auge* oferecem esse tipo de perspectiva, além do conto *Die Hundebblume*, em que, ao final, o foco narrativo da primeira pessoa se transfere para a terceira, como já tivemos ocasião de observar. Não é mais o eu-narrador atuante quem se dirige diretamente ao leitor, mas um narrador onisciente e analítico, capaz de nos desvendar os sentimentos mais íntimos e secretos da personagem central. Em alguns trabalhos o narrador é personagem secundária das situações, o que facilmente predispõe o leitor à aceitação do narrado como verídico. É o que acontece, por exemplo, em *Radi, Unser kleiner Mozart, Die Nachtigall singt, Maria, alles Maria, Schischyphusch, Der Stifzahn oder warum mein Vetter keine Rahmbonbon mehr isst*, sendo que os dois últimos contos fogem à temática típica de Borchert. O primeiro trata com muito bom humor de um episódio de infância; o segundo apresenta face a face dois seres com o mesmo defeito de linguagem, através do que enfatiza a necessidade de compreensão e solidariedade humanas.

O terceiro dos contos de que vamos tratar, *An diesem Dienstag*, compõe-se de uma série de episódios em torno de um único tema, o que acontece também em *Lesebuchgeschichten*. Trata-se de uma estrutura incomum do conto que, como forma literária, requer concentração de acontecimentos, mas estrutura que se justifica plenamente em Borchert, por ser aplicada com o propósito de dar ênfase a uma única célula dramática.

2.1 O enredo de *Die drei dunklen Könige* pode ser resumido em poucas palavras: num quarto pobre e frio uma mulher acaba de dar à luz uma criança. O pai, revoltado pelas condições de miséria em que isso acontece, sai à rua escura, entre os destroços de guerra, à procura de material para aquecer a pequena família. Encontra um pedaço de madeira velha, que traz consigo e coloca no fogãozinho de lata para iluminar e aquecer o ambiente. Atraídos por essa luz, três soldados cansados e doentes, que retornam à Alemanha, batem àquela porta. Depois de alguns minutos, partem novamente, deixando ali, como presente à família tão rica, principalmente pela existência da criança, em confronto com suas próprias misérias e sofrimentos, tudo quanto traziam consigo: cigarros, um burrinho de madeira, balas.

O conto tem início com uma descrição em orações curtas, tão próprias do estilo de Borchert, e que nos põem imediata-

mente em contato com atmosfera de pobreza e de angústia em que a ação se desenvolve. Deixemos que fale o autor:

“Er tappte durch die dunkle Vorstadt. Die Häuser standen abgebrochen gegen den Himmel. Der Mond fehlte und das Pflaster war erschrocken über den späten Schritt. Dann fand er eine alte Planke. Da trat er mit dem Fuss gegen, bis eine Latte morsch aufseufzte und losbrach. Das Holz roch mürbe und süß. Durch die dunkle Vorstadt tappte er zurück. Sterne waren nicht da.” (9)

A descrição aqui, como em todo o conto, não é apenas moldura, mas é parte integrante da realidade vivida. Desde o princípio, sente-se que a natureza personificada participa dos temores e das necessidades do homem: faltam a lua e as estrelas. A escuridão é total nessa noite do após-guerra, momento que nos é sugerido já nessa descrição, pelo quadro dos destroços dos edifícios contra o céu, o que nos é confirmado pouco depois com a presença dos três soldados com seus “uniformes velhos”. Embora a tônica deste conto não seja a atmosfera, sente-se que ela não é apenas pano de fundo, mas está condicionada ao drama, na medida em que é apresentada de forma animada e sujeita a limitações semelhantes às impostas ao ser humano.

O diálogo, elemento essencial para a existência do conto, está presente sob as formas direta e interior, com domínio do primeiro, sendo que o último está sempre ligado à figura do pai, no qual o autor concentra o sentimento de revolta diante dos acontecimentos. A oração que traduz perfeitamente esse estado de espírito, “/.../ er hatte keinen, dem er die Fäuste ins Gesicht schlagen konnte.”<sup>10</sup>, repete-se várias vezes no decorrer do conto. Ao lado da função de evidenciar a intensidade desse sentimento, o recurso de repetição tem aqui outra finalidade, que nos parece no conjunto muito mais importante, isto é, a de valorizar os meios pelos quais esse sentimento é superado ao final do conto: Observe-se que os diálogos não são introduzidos pelas tradicionais aspas ou travessões, numa evidência da aversão do autor por regras a serem seguidas. A narração, bem como a descrição, reduz-se ao essencial, com a função apenas de reforçar a cor local, a atmosfera, e auxiliar na transmissão de uma mesma emoção: sentir com as perso-

(9) Wolfgang Borchert, Die drei dunklen Könige. In: — *op. cit.*, p. 185: “Ele andava às apalpadelas pelo arrabalde escuro. As ruínas das casas se recortavam contra o céu. Faltava a lua e o calçamento estava assustado com os passos tardios. Então ele encontrou um velho pedaço de madeira. Bateu-lhe com o pé, até que facilmente um pedaço gemeu e rompeu-se. A madeira exalou um odor fraco e doce. Pelo subúrbio escuro ele voltou às apalpadelas. Não havia estrelas.”

(10) *Id.*, *ibid.*, p. 186: “/.../ não tinha ninguém a quem pudesse esmurrar o rosto.”

nagens a época difícil que atravessam, mas também experimentar, em contraste com essa realidade, os valores humanos de solidariedade e amor ao próximo, que sobrevivem às ruínas de guerra e poderão ser força motora capaz de recolocar o mundo nos seus eixos. A mensagem é, portanto, bivalente: acusação da guerra, causadora de miséria, desespero, sofrimento, revolta, e, ao mesmo tempo, crença no homem e esperança no futuro. O que temos aqui é um conto de idéias, mesclado ao de emoção<sup>11</sup>, conto de idéias, repetimos, pela mensagem fortemente simbólica que nos transmite, fazendo das personagens instrumento para que se atinja a compreensão daquilo que o autor quer comunicar e que toca bem de perto nossas emoções. Note-se que as personagens não são determinadas por nomes. Borchert refere-se a “er” (o pai), “sie” (a mãe), “es” (a criança), “sie” (os soldados). Esse anonimato parece sugerir a universalização da situação narrada. Note-se também que a palavra “Gesicht”, tomada pelo todo (a criança), repete-se por cinco vezes, sempre adjetiva, por três vezes adjetivada duplamente, o que é significativo em um texto onde os atributos aparecem em número reduzido e, por isso mesmo, com uma intensa carga significativa.

Neste conto, encontramos unidades de tempo, de ação e até de lugar, se considerarmos que a ação fora da casa, no início do conto, se impõe como exigência ao enriquecimento da ação interior, na medida em que nos predispõe para compreendê-la. Tudo converge rapidamente para o desfecho e para a mensagem bivalente. Até a simbologia do final, a comparação com a sagrada família nessa noite de Natal, em que tudo se passa, é atingida num crescendo: do título (*Die drei dunklen Könige*) à luz que atrai os três estranhos ao local onde está a família com a criança, daí às oferendas, entre as quais o burrinho (oferendas de pouco valor material, mas que na época de extrema miséria em que a ação se passa, são tão valiosas como tesouros) e, finalmente, até à consciência atingida pelos pais da beleza dessa noite de Natal, em que a criança é símbolo de esperanças para o futuro. Temos aqui semente para meditação, para reflexão sobre as potencialidades do homem para vencer, através de suas tendências positivas, como bondade, solidariedade, respeito, amor, a despeito de tempos adversos.

(11) Ver Massaud Moisés, *A criação literária*. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1967. p. 112-113, que à procura de uma classificação para os diferentes tipos de contos, sugere a divisão apontada por Carl H. Grabo, de acordo com quem teríamos cinco grupos: “histórias de ação, de caráter, de cenário ou atmosfera, de idéias, de efeitos emocionais.”

Numa evidência da afinidade que os teóricos encontram entre o conto e o teatro, poderíamos destacar três quadros bem distintos:

- 1 — a família em situação de profunda miséria material.
- 2 — a chegada dos três desconhecidos e a oferta de presentes.
- 3 — a família novamente só, mas agora consciente de sua riqueza, numa noite tão significativa para a humanidade.

O que temos nos diferentes quadros é uma situação paralela à que se encontra na Bíblia, em *São Mateus 2.10-11*:

“A aparição daquela estrela os encheu de profunda alegria. Entrando na casa, acharam o menino com Maria, sua mãe. Prostrando-se diante dele o adoraram. Depois, abrindo seus tesouros, ofereceram-lhe como presentes: ouro, incenso e mirra.”

Foi o que também observou Helmut Motekat, acrescentando que não temos no conto uma cena em que os três soldados oram diante da criança, mas quanta beleza no quadro comovente em que dizem cheios de respeito: “Wir sind ganz leise/.../”<sup>12</sup>

Do ponto de vista da linguagem, o vocabulário é simples e cotidiano. Há, como sempre em Borchert, predomínio da parataxe. Apenas cinco orações subordinadas aparecem em todo o conto: “Als er die Tür aufmachte, /.../”, “/.../ er hatte keinen, dem er die Fäuste ins Gesicht schlagen konnte.”, “Die Augen mussten gross sein, das konnte man sehen, obgleich sie zu waren.” “/.../, als sie die drei Dunklen über das Kind gebeugt sah.”, “/.../ schrie so kräftig, dass die drei Dunklen die Füße aufhoben und zur Tür schlichen.” É, portanto, evidente que o autor evita esse tipo de construção.

A linguagem assim desprovida de artificios, às vezes até com períodos incompletos, parece-nos não apenas fortalecer a impressão de veracidade, como também identificar-se com a situação de carência material do após-guerra. É um recurso muito expressivo e coerente com a atmosfera sugerida, assim como o são os outros recursos já apontados, tais como a personificação das coisas inanimadas (o asfalto, a madeira da porta), as antíteses e comparações sugeridas, a simbologia, a repetições.

2.2. As mesmas observações poderiam ser feitas em relação à linguagem do conto *Mein bleicher Bruder*: o mesmo predomínio da parataxe, com orações justapostas ou introduzidas

(12) Wolfgang Borchert, Die drei dunklen Könige. In — *op. cit.*, p. 186: “Faremos completo silêncio /.../”.

frequentemente por *und dann*, orações curtas, às vezes incompletas, trazendo repetições constantes, num ritmo monótono, poucas orações subordinadas. Os adjetivos dão um colorido especial à narração e descrição, transmitindo-nos impressões contrastantes. Outra característica a ser ressaltada com relação à linguagem é a forma objetiva pela qual, por meio dela, o enredo vem ao nosso encontro. Nenhuma abstração, nem mesmo nas comparações: a alusão ao piolho que incomoda e é esmagado, ou a analogia com o tema bíblico de Caim e Abel, sugerido pela palavra “Bruder”. Também aqui ausência de travesões, aspas, pontuação correta. Também aqui poucas personagens, descrição e narração apenas como fator essencial para realçar elementos vitais do conflito.

Eis o quadro que se nos apresenta de início:

“Noch nie war etwas so weiss wie dieser Schnee. Er war beinah blau davon. Blaugrün. So fürchterlich weiss. Die Sonne wagte kaum gelb zu sein vor diesem Schnee. Kein Sonntagmorgen war jemals so sauber gewesen wie dieser. Nur hinten stand ein dunkelblauer Wald. Aber der Schnee war neu und sauber wie ein Tierauge. Kein Schnee war jemals so weiss wie dieser an diesem Sonntagmorgen. Kein Sonntagmorgen war jemals so sauber. Die Welt, diese schneeige Sonntagswelt, lachte.” (13)

Ao contrário do que se passa no início de *Die drei dunklen Könige*, a introdução nos predispõe para um conjunto risonho, promissor. Adjetivos como “neu”, “sauber”, “weiss” acrescidos do verbo “lachen” não nos permitem antever ainda o que está realmente ocorrendo, apesar da observação do autor, “so fürchterlich weiss”, ao referir-se à neve. Não podemos ainda, a esta altura do conto, entender, o significado da palavra “fürchterlich”. Mas eis que de repente, introduzido por uma adversativa (aber), um outro quadro bem diferente do primeiro se descortina:

“Aber irgendwo gab es dann doch einen Fleck. Das war ein Mensch, der im Schnee lag, verkrümmt, bäuchlings, uniformiert /.../ Sehr tote Haare, perückenartig tot. Verkrümmt, den letzten Schrei in den Schnee geschrien, gebellt oder gebetet vielleicht: Ein Soldat /.../ Vor der abgerissenen Marionette stand eine, die noch intakt war.

(13) Wolfgang Borchert, *Mein bleicher Bruder*. In: — *op. cit.*, p. 175: “Não houve nunca algo tão branco como aquela neve. Era quase azul de tão branca. Verde azulada. Tão terrivelmente branca. O sol quase nem ousava ser amarelo diante daquela neve. Jamais uma manhã de domingo fora tão límpida como aquela. Ao fundo, havia um bosque azul escuro. Mas a neve era recente e limpa como o olho de um animal. Jamais a neve fora tão branca como naquela manhã dominical. Jamais uma manhã de domingo fora assim tão límpida. E o mundo, aquele mundo dominical coberto de neve, ria.”

frequentemente por *und dann*, orações curtas, às vezes incompletas, trazendo repetições constantes, num ritmo monótono, poucas orações subordinadas. Os adjetivos dão um colorido especial à narração e descrição, transmitindo-nos impressões contrastantes. Outra característica a ser ressaltada com relação à linguagem é a forma objetiva pela qual, por meio dela, o enredo vem ao nosso encontro. Nenhuma abstração, nem mesmo nas comparações: a alusão ao piolho que incomoda e é esmagado, ou a analogia com o tema bíblico de Caim e Abel, sugerido pela palavra “Bruder”. Também aqui ausência de travesões, aspas, pontuação correta. Também aqui poucas personagens, descrição e narração apenas como fator essencial para realçar elementos vitais do conflito.

Eis o quadro que se nos apresenta de início:

“Noch nie war etwas so weiss wie dieser Schnee. Er war beinah blau davon. Blaugrün. So fürchterlich weiss. Die Sonne wagte kaum gelb zu sein vor diesem Schnee. Kein Sonntagmorgen war jemals so sauber gewesen wie dieser. Nur hinten stand ein dunkelblauer Wald. Aber der Schnee war neu und sauber wie ein Tierauge. Kein Schnee war jemals so weiss wie dieser an diesem Sonntagmorgen. Kein Sonntagmorgen war jemals so sauber. Die Welt, diese schneeige Sonntagswelt, lachte.” (13)

Ao contrário do que se passa no início de *Die drei dunklen Könige*, a introdução nos predispõe para um conjunto risonho, promissor. Adjetivos como “neu”, “sauber”, “weiss” acrescidos do verbo “lachen” não nos permitem antever ainda o que está realmente ocorrendo, apesar da observação do autor, “so fürchterlich weiss”, ao referir-se à neve. Não podemos ainda, a esta altura do conto, entender, o significado da palavra “fürchterlich”. Mas eis que de repente, introduzido por uma adversativa (aber), um outro quadro bem diferente do primeiro se descortina:

“Aber irgendwo gab es dann doch einen Fleck. Das war ein Mensch, der im Schnee lag, verkrümmt, bäuchlings, uniformiert /.../ Sehr tote Haare, perückenartig tot. Verkrümmt, den letzten Schrei in den Schnee geschrien, gebellt oder gebetet vielleicht: Ein Soldat /.../ Vor der abgerissenen Marionette stand eine, die noch intakt war.

(13) Wolfgang Borchert, *Mein bleicher Bruder*. In: — *op. cit.*, p. 175: “Não houve nunca algo tão branco como aquela neve. Era quase azul de tão branca. Verde azulada. Tão terrivelmente branca. O sol quase nem ousava ser amarelo diante daquela neve. Jamais uma manhã de domingo fora tão límpida como aquela. Ao fundo, havia um bosque azul escuro. Mas a neve era recente e limpa como o olho de um animal. Jamais a neve fora tão branca como naquela manhã dominical. Jamais uma manhã de domingo fora assim tão límpida. E o mundo, aquele mundo dominical coberto de neve, ria.”

Noch funktionierte. Vor dem toten Soldaten stand ein lebendiger." (14)

Entendemos, então, que a atmosfera com a qual deparamos a princípio é ilusória. Contrastando com o esperado, a natureza aqui é hostil para com os homens, não é solidária como em *Die drei dunklen Könige*. Borchert a anima de forma diversa neste conto. Ela é terrível, inimiga. Talvez porque os homens aqui também se comportam de forma diferente? Nem sinal de amor, compreensão, solidariedade, respeito. Muito ao contrário. A guerra é mostrada como fator desencadeante de tendências negativas. O homem, na qualidade de soldado, é transformado por ela em boneco manejado pelos mais poderosos. Não age mais por conta própria, é conduzido. Nessas condições, vai-se desenvolvendo nele a insensibilidade a tal ponto, que se torna fácil deixar que, inconscientemente, ódios pessoais o dominem, e o que é pior, que a guerra crie condições para que as dirigentes descarreguem sobre os dirigidos esses ódios pessoais, sem inculpação jurídica. É também oportuno fazer observar aqui o anonimato que envolve a figura central, identificada apenas pela sua condição de oficial. O leitor vai inteirando-se dos fatos através do diálogo, mais um monólogo, do tenente com o soldado morto. Percebemos que o primeiro se alegra com a morte do segundo. O importuno, acostumado a gracejar a respeito de um defeito num dos olhos de seu superior, foi eliminado. Mas o que choca mais é o fato de ficar claro que o cabo fora morto em missão ordenada pelo referido superior. Borchert não incrimina diretamente um pela morte do outro. Incrimina a guerra, que o permitiu.

Além do monólogo, que acabamos de mencionar, existe também a presença do diálogo direto no conto. Como no anterior, também as unidades de ação e de tempo.

A ação interna prevalece sobre a extrema, pondo-nos a descoberto, através do monólogo, o verdadeiro estado de espírito do tenente, o que o diálogo com os companheiros no abrigo não revela. Tudo gira em torno de um sentimento único e violento: o ódio e o conseqüente desejo, ainda que inconsciente, de eliminar o ser odiado. A impressão que nos é transmitida é a de piedade pela condição da criatura humana na guerra. Ao término da leitura, fica-nos farto material para meditação:

(14) *Id.*, *ibid.*, p. 175-176: "Mas em algum lugar, entretanto, havia uma mancha. Era um homem caído na neve, deformado, sobre o ventre, uniformizado /.../ Cabelos muito sem vida, mortos como os de uma peruca. Deformado, o último grito clamado na neve, vociferado, talvez orado: Um soldado /.../ Diante do boneco quebrado, estava um outro em pé, intato ainda. Funcionava ainda. Diante do soldado morto, estava um vivo."

até que ponto a guerra é capaz de tornar o homem mesquinho, insensível. O conto é, portanto, de idéia. Talvez pudéssemos admitir também a mescla com o conto de caráter, se considerarmos a importância que Borchert dá em mostrar os sentimentos e o comportamento negativo que se desencadeiam no tenente. Todo o drama é vinculado a um defeito físico e a um defeito moral, através dos quais a personagem central é retratada.

Assim como em *Die drei dunklen Könige*, podemos ainda aqui notar a analogia com o teatro. Dois quadros principais poderiam ser salientados:

1 — encontro pelo tenente do soldado morto na neve, junto aos bosques silenciosos.

2 — comportamento do tenente e dos companheiros no abrigo.

O fato de as cenas se passarem dentro e fora do abrigo, o que poderá para muitos implicar em ausência de unidade de lugar, é, porém, resultado da necessidade de intensificar o drama por contrastes, como já aconteceu no princípio do conto. É na cena longe do abrigo que a personagem principal deixa transparecer livremente um dos aspectos de seu verdadeiro caráter, aspecto esse diretamente ligado aos conflitos que se desencadeiam.

Numa comparação com o conto de que tratamos anteriormente, sentimos que a atitude do autor, embora estilisticamente semelhante, é bem diversa no tratamento do tema. O primeiro expressa a esperança de dias melhores, o segundo, ao contrário, como a maior parte da prosa de Borchert, é apenas acusação frontal da guerra, pelas conseqüências que acarreta.

2.3. O conto *An diesem Dienstag* obedece, como os demais, às unidades de tempo (tudo se passa numa única terça-feira) e ação, mas foge completamente pela sua natureza, quadros diferentes da vida civil e militar, à unidade de lugar, motivo principal que nos levou a escolher mais esse conto nestas considerações. O deslocamento do local da ação encerra, como se verá, uma finalidade. É um recurso, não muito comum na forma conto, que se impõe aqui como necessidade, para dar maior ênfase ao drama vivido pela personagem central.

O princípio da antítese, que já se pôde notar em *Mein bleicher Bruder* acentua-se aqui, onde realmente o local da ação não é sempre o mesmo e onde as reações manifestadas pelas personagens são também muito diversas.

Antes da apresentação dos quadros a que já nos referimos, há três orações que nos situam no tempo: uma terça-feira durante a guerra. Portanto, é como se o tempo tivesse sido imobilizado para a apresentação simultânea de flagrantes diversos de uma única realidade. A rapidez com que as cenas se desenvolvem intensificam a ação, fornecendo elementos importantes para o desenvolvimento do drama. Embora os quadros com que nos vamos defrontar sejam diferentes, estão todos dirigidos para o mesmo objetivo. Não é apenas acusação da guerra, mas, muito mais que isso, é a apresentação de dois tipos de seres humanos: o militar, que vive intensamente a experiência da guerra, e o civil, para quem essa mesma guerra é uma realidade diferente, pois não o atinge de frente. A figura do capitão Hesse é o ponto de ligação entre os diferentes quadros, embora o primeiro e o último estejam desligados dele, mas não da realidade que ele vive. Ambos esses quadros servem de moldura para o todo, retratando a vida na escola, a professora que ensina mecanicamente, alheia às associações que possa incutir no inconsciente das crianças (“Krieg” e “Grub”), preocupada apenas com a correção que deveria imperar no exercício de caligrafia, e a pequena Ulla, repetindo automaticamente o seu exercício: “Im Krieg sind alle Väter Soldat.”<sup>15</sup>

Através do primeiro quadro da frente de batalha, chegamos a saber que o capitão Hesse, sempre correto no cumprimento do dever, parece estar doente, no dizer desdenhoso e incrédulo de seu comandante, e é substituído pelo tenente Ehlers. Esse, por sua vez, perde a vida pouco depois, por um descuido corriqueiro ligado a uma atitude muito humana de vaidade pelo novo posto: como que para festejar o acontecimento, acende no escuro da noite um cigarro e torna-se alvo fácil para atiradores inimigos atentos.

Enquanto isso, uma nova cena nos mostra o senhor Hansen, amigo de Hesse, providenciando-lhe o envio de agasalho, cigarros e leitura alegre. Suas palavras com relação aos rigores do inverno “lá fora”, que ele diz conhecer tão bem, fazem-nos pensar num veterano da Primeira Guerra Mundial. Mas quanta superficialidade na escolha dos presentes nos é sugerida por palavras também suas:

“Wir müssen dem Hesse auch mal wieder was schicken /.../  
Ein Paar Handschuhe oder sowas.” (16)

(15) Wolfgang Borchert, An diesem Dienstag. In: — *op. cit.*, p. 191: “Na guerra todos os pais são soldados.”

(16) *Id.*, *ibid.*, p. 192: “Mais uma vez temos que enviar algo ao Hesse /.../ um par de luvas ou qualquer coisa assim.” (O grifo é nosso).

O envio dos objetos parece-nos ser sentido muito mais como uma obrigação, do que como algo feito com solicitude e interesse.

O mesmo poderíamos dizer da senhora Hesse, orgulhosa pela notícia da posição de destaque que o marido alcançou e que lhe é comunicada por uma carta datada de nove dias antes, quando o frio atingia na Rússia -40°C. A importância dos números! A senhora Hesse, porém, parece não enxergar a realidade contida atrás deles. A sua caracterização como ser desprovido de sensibilidade acentua-se no quadro que nos diz tão-somente:

“An diesem Dienstag spielten sie die Zauberflöte. Frau Hesse hatte sich die Lippen rot gemacht.” (17)

Nada há por trás disso tudo além das aparências.

Por estranha ironia, contudo, no mesmo dia em que isso acontece, Hesse dá entrada no hospital de moléstias infecciosas em Smolensk, com febre alta e inconsciente. As experiências nesse ambiente são mostradas em três quadros: médicos, enfermeiras e enfermeiros não sabem mais o que fazer para minorar o sofrimento de mil e quatrocentos doentes. Uma das enfermeiras escreve para casa: “Ohne Gott hält man das gar nicht durch.”<sup>18</sup>, enquanto o médico-chefe, de aparência extremamente cansada, caminha encurvado, “como se carregasse nos ombros o peso de toda a Rússia.”<sup>19</sup>

Os diálogos que estabelecem o elemento dramático são nesse conto sempre diretos. A ligação com o teatro estabelecer-se-ia facilmente pelas cenas diferentes e dialogadas, altamente dramáticas que poderiam ser definidas em teatro como “técnica de vitrina” ou “drama de farrapos” na expressão de Anatol Rosenfeld, técnica consagrada em tempos modernos por Brecht, mas recurso antigo em Literatura Alemã, que os pré-românticos foram buscar em Shakespeare. A mudança do local em que se desenvolve a ação em vez de comprometer aqui a unidade dramática, fortalece-a pelos contrastes que permite apresentar. O foco narrativo na terceira pessoa pressupõe um narrador onisciente, o que se coaduna perfeitamente com o caráter de simultaneidade dos quadros.

(17) *Id.*, *ibid.*, p. 194: “Naquela terça-feira, apresentavam a Flauta Mágica. Frau Hesse havia pintado os lábios de vermelho.”

(18) *Id.*, *loc. cit.*: “Sem Deus não se consegue absolutamente resistir a isto aqui.”

(19) *Id.*, *loc. cit.*

*An diesem Dienstag* é um conto predominantemente de idéia, idéia que a ação acentua sempre: crítica da guerra e dos males que ela provoca.

Nada há, do ponto de vista da linguagem, que não tenha sido mencionado até agora. Os recursos de estilo são constantes: repetições, comparações, adjetivação escolhida criteriosamente, domínio da parataxe sobre a hipotaxe. Nos diálogos a língua é polular, o que dá um colorido de marcante realismo. Expressões tão usadas em *Draussen vor der Tür*, como “ne”, “na ja”, “türlich” repetem-se nesse conto, cujo tema é do que existe de mais característico em Wolfgang Borchert. O fato de algumas personagens parecerem ser individualizadas por meio de nomes próprios não invalida a questão do seu caráter universal, já que não são nomes especiais, mas corriqueiros.

Além da linguagem, os seus contos, como se pode depreender dos exemplos a que acabamos de nos referir, têm uma série de outros elementos em comum, dos quais destacamos: unidade de ação e freqüentemente também as de tempo e de lugar, diálogos, apresentação esquematizada das personagens. Todos esses ingredientes são imprescindíveis ao conto como forma literária. Expliquemo-nos. As três unidades, principalmente a de ação, são exigências que contribuem para que se atinja rapidamente o objetivo desejado pelo autor, já que o conto deve concentrar efeitos e precipitar acontecimentos, do que resulta brevidade de forma e limitação do número de situações. Decorre também daí o fato de as personagens não nos serem apresentadas de forma analítica, mas apenas com aqueles traços que interessam ao desenvolvimento da ação. É natural também que, nessas condições, o conto não possa abranger a vida, mas apenas aspectos dela, situações passageiras e comuns, mas ao mesmo tempo dramáticas. Lembre-se aqui que, para o elemento dramático, para o conflito reinante entre as personagens e o seu mundo exterior ou interior, são vitais os diálogos. É preciso também não esquecer a impressão de autenticidade presente em cada um dos contos, o que Borchert consegue pelo uso de recursos de estilo condizentes com as situações criadas.

3. Pelo que vimos expondo ao longo deste artigo, tivemos oportunidade de fazer notar que, além da peça *Draussen vor der Tür*, não foi o conto a única modalidade de prosa que Borchert cultivou. Textos como *Dann gibt es nur eins!*, *Generation ohne Abschied*, *Das ist unser Manifest* ou *Eisenbahnen, nachmittags und nachts* têm mais o caráter de manifesto ou

proclamação, da mesma forma que textos como *Hamburg* ou *Die Elbe* lembram hinos, canções de glorificação. Embora, porém, não sejam trabalhos da mesma natureza, refletem configuração estética semelhante, proveniente dos mesmos recursos de estilo dos quais Borchert faz uso nos contos. Devemos, contudo, fazer notar que a preferência pela sintaxe primitiva, demonstrada nos contos, cede lugar aqui a construções mais complexas, que evidenciam o caráter mais lírico desses textos. Note-se que também a variação temporal (presente ou passado) é sintoma do caráter diverso (lírico ou épico) que a prosa de Borchert adquire. Tomemos como exemplo *Das ist unser Manifest*, cujo tema se refere à grande desarmonia existente entre o ontem e o hoje da juventude de após-guerra. A luta terminou. De repente abre-se diante dos jovens uma nova realidade, a qual é preciso viver. É também repreensão à geração antecedente, que os roubou em muitos anos, empurrando-os para uma guerra sem lhes dizer a verdade sobre ela. Mas a época que têm diante de si é agora outra. Não é mais preciso cantar para afugentar o medo. Pode-se chorar livremente, dizer a verdade, não mais agir com um boneco passivo e obediente.

O princípio de antítese nesse confronto de duas situações tão diferentes, em tão pouco tempo, para uma mesma juventude é preservado por Borchert com grande maestria. As palavras são duras e penetrantes. É uma juventude que desconhece o palavreado bonito e nem tem tempo para ele. É preciso construir sem demora algo de positivo e duradouro. É, portanto, uma exortação, uma declaração de crença, de fé, de amor, por parte de alguém que se diz niilista e não-cristão, mas que não age ou pensa como se o fosse realmente. Há uma aceitação da vida e um desejo de vivê-la intensamente na construção de algo bom. E essa aceitação é motivada sobretudo pelo amor à Alemanha. A mesma superação da piedade de si próprio pela tomada de consciência de que se pode ser útil a si mesmo e ao próximo, que lemos ao final de *Das Holz für morgen*, repete-se agora com muito mais vigor, com muito mais convicção, pois não é uma superação individual, mas um desafio a que todos façam o mesmo. "Unser Manifest ist die Liebe" parece ser o moto que conduz o escrito.

Os recursos de estilo como a aliteração, as repetições, as onomatopéias, a nomeação sem piedade das coisas pelo nome, ainda que grosseiro, parecem-nos ser usados aqui com acentuado exagero, intencionalmente talvez, para realçar a desarmonia reinante entre os dois mundos que se ofereceram aos jovens, mas realçar também, ao mesmo tempo, o desejo de

superar o mundo da guerra e viver pelo futuro, pelo bem-estar do país. Citemos passagens que comprovem essas afirmações:

“Denn wir sind Neinsager. Aber wir sagen nicht nein aus Verzweiflung. Unser Nein ist Protest. Und wir haben keine Ruhe beim Küssen, wir Nihilisten. Denn wir müssen in das Nichts hinein wieder ein Ja bauen. Häuser müssen wir bauen in die freie Luft unseres Neins, über den Schlünden, den Trichtern und Erdlöchern und den offenen Mündern der Toten: Häuser bauen in die reingefegte Luft der Nihilisten, Häuser aus Holz und Gehirn und aus Stein und Gedanken.” (20)

Vejamos também como são ricos os exemplos de aliterações:

“Männlicher Männergesang — hat keiner die Kinder gehört /.../”<sup>21</sup> “Wir brauchen die mit dem heissen heiser geschluchzten Gefühl.”<sup>22</sup> “/.../ — und wenn unser Herz uns zu weich werden will/.../”<sup>23</sup>, “Wir wollen in dieser wahnwitzigen Welt noch wieder, immer wieder lieben!”<sup>24</sup>, “Und wir wollen den grossen Uuh-Wind wieder lieben /.../”<sup>25</sup>. Note-se como, nesse último exemplo, também figura o recurso da onomatopéia.

As aliterações, que são tão freqüentes também em Rilke, a quem Borchert quis imitar por muito tempo, contrastam com as declarações que o autor faz, em *Das ist unser Manifest*, da não aceitação do antigo modelo:

“/.../ wir prahlen uns /.../ Über Rilke, den fremden verlorenen Brüder, der unser Herz ausspricht und der uns unerwartet zu Tränen verführt: Aber wir wollen keine Tränenozeane beschwören — wir müssen denn alle ersaufen. Wir wollen grob und proletarisch sein, Tabak und Tomaten bauen /.../” (26)

Poderíamos até admitir a tese de Peter Rühmkorf, para quem as aliterações aparecem em certas passagens desse mani-

(20) Wolfgang Borchert, *Das ist unser Manifest*. In: — *op. cit.*, p. 313: “Pois somos os que dizem não. Mas não o dizemos por desespero. Nosso não é protesto. E não temos descanso ao beijar, nós nihilistas. Porque devemos construir no caos um sim. Devemos construir casas na atmosfera livre do nosso protesto, acima dos abismos, das crateras de granada e dos buracos e das bocas abertas dos mortos: construir casas na atmosfera purificada dos nihilistas, casas de madeira e inteligência, de tijolo e pensamento.”

(21) *Id.*, *ibid.*, p. 309.

(22) *Id.*, *ibid.*, p. 310.

(23) *Id.*, *ibid.*, p. 311.

(24) *Id.*, *ibid.*, p. 315.

(25) *Id.*, *ibid.*, p. 314.

(26) *Id.*, *ibid.*, p. 312: “/.../ nós nos vangloriamos /.../ de Rilke, o irmão distante e perdido, que exprime o nosso coração e que, inesperadamente, nos leva às lágrimas: Mas não queremos um oceano de lágrimas — pois nos afogaremos. Queremos ser rudes e proletários, plantar tabaco e tomates /.../”.

festos tão amiúde, que dão a impressão de uma paródia de Rilke.

Observe-se, ao lado das construções sintáticas mais complexas do que as usuais na narrativa de Borchert, também o predomínio do emprego dos verbos no presente. Essas são duas características que ocorrem no autor com acentuada frequência, nos seus textos de caráter lírico.

Vejam os hinos o texto *Hamburg*. É toda uma canção de alegria relacionada com a cidade porto. Isso já se depreende do primeiro parágrafo quando, falando-nos de tudo quanto é possível encontrar num grande centro como aquele (/.../ Steine, Dächer, Fenster, Tapeten, Betten, Strassen, Brücken und Laternen /.../ Fabrikschornsteine und Autogehupe /.../ Möwengelächter, Strassenbahnschrei und das Donnern der Eisenbahnen /.../ Schiffssirenen, kreischende Kräne, Flüche und Tanzmusik /.../-<sup>27</sup>, Borchert não deixa de acrescentar enfaticamente: "Hamburg! /.../ oh, das ist unendlich viel mehr."<sup>28</sup> É evidente o quanto de pessoal, de subjetivamente significativo existe nessa afirmação.

O apego à cidade natal se esboça a cada novo parágrafo. Assim, por exemplo, quando ele diz logo mais:

"Das geben wir zu, ohne uns zu schämen: Dass uns die Seewinde und die Stromnebel betört und behext haben, zu bleiben — hierzubleiben, hier zu bleiben! Dass uns der Alsterteich verführt hat, unsere Häuser reich und ringsherum zu bauen — und dass uns der Strom, der breite graue Strom verführt hat, unserer Sehnsucht nach den Meeren nachzusegeln, auszufahren, wegzuwandern, fortzuwehen — zu segeln, um wiederzukehren /.../" (29)

A construção sintática contrasta fortemente com o caráter fragmentário dos textos narrativos de Borchert. Toda a força expressiva do período concentra-se na oração final "um wiederzukehren". Levando-se em consideração o sentido do texto, Borchert parece-nos ter sido especialmente feliz na escolha dessa construção sintática. As águas são um convite

(27) Wolfgang Borchert, *Hamburg*. In: — *op. cit.*, p. 72: "/.../ pedras, telhados, janelas, tapeçaria, camas, ruas, pontes e lampeões /.../ chaminés de indústrias e buzinar de carros /.../ riso de gaivotas, barulho de bondes e o reboar das estradas de ferro /.../ sirenes de navio, guindastes guinchando, imprecações e música alegre /.../".

(28) *Id.*, *ibid.*, p. 72: "Hamburg! /.../ oh, isto é infinitamente muito mais."

(29) *Id.*, *loc. cit.*: "Sem nos envergonharmos, admitimos que as brisas marítimas e a névoa do rio nos seduziram e enfeitiçaram para ficar — ficar aqui, ficar aqui! Que o lago Alster foi uma tentação a que construíssemos muitas de nossas casas em torno dele — e que o rio, esse rio largo e pardo nos levou a velejar, largar, a sair para longe, deixar-nos levar pelo vento em perseguição de nossa ansia de mares — a velejar, para poder voltar /.../".

à partida ... mas tão-somente para poder regressar "krank und klein vor Heimweh"<sup>30</sup>, na expressão do escritor. Que demonstração mais bela de amor à cidade natal poderia partir de um hamburguês?

Na passagem imediatamente seguinte, em que o autor pospõe à palavra "Stadt" uma série de atributos, sente-se uma grande musicalidade. Já se afirmou, aliás, que o texto todo é até muito mais musical que a produção borchertiana em verso. Citemos apenas um pequeno trecho, que o demonstra:

"Stadt: Heimat, Himmel, Heimkehr — Geliebte zwischen Himmel und Hölle, zwischen Meer und Meer; Mutter zwischen Wiesen und Watt, zwischen Teich und Strom; Engel zwischen Wachen und Schlaf, zwischen Nebel und Wind: Hamburg!"  
(31)

É de se notar a delicadeza das comparações estabelecidas (Geliebte, Mutter, Engel), a riqueza conotativa das palavras, bem com os fenômenos da aliteração e repetição, tão frequentes em toda a obra do jovem autor.

Borchert não deixa de perceber que, objetivamente, Hamburgo é bem parecida com qualquer outro grande porto em qualquer parte do mundo. Mas, ao mesmo tempo, Hamburgo é também muito diferente para os seus filhos, pelo muito de especial que deve representar a cada um deles.

O texto, porém, não é tão-somente exaltação daquilo que a cidade tem de aprazível, mas também uma aceitação franca do que tem de menos belo, pensamento esse que é introduzido com muita exatidão pela adversativa "aber". Veja-se a passagem:

"Hamburg!  
Das is mehr als ein Haufen Steine, unaussprechlich viel mehr /.../ Aber das sind auch die schmutzigen schlampigen lärmenden Viertel der Fabriken und Werften mit Schmierfettgestank, Teergeruch und Fischdunst und Schweissatem."  
(32)

*Hamburg* prossegue sempre nesse mesmo tom, que nada mais é do que a expressão de um forte sentimento de afeição para com a cidade natal. Mas é necessário salientar que,

(30) *Id.*, *loc. cit.*: "doente e pequenino de nostalgia".

(31) *Id.*, *ibid.*, p. 72-73: "Cidade: terra natal, paraíso, regresso — amada entre o céu e o inferno, cercada de águas; mãe entre prados e banco de areia, entre lago e torrente; anjo entre despertar e sono, entre bruma e vento: Hamburgo!"

(32) *Id.*, *ibid.*, p. 73: "Hamburgo! É muito mais do que um amontoado de pedras, indizivelmente muito mais! /.../ Mas é também bairros industriais sujos, mal construídos, barulhentos e estaleiros com mau cheiro de graxa, odor de alcátrão e emanção de peixe e suor."

através do profundo sentimento aí manifestado com relação à vida naquela cidade, parece-nos perceber também, ao mesmo tempo, um intenso amor pela vida em geral, o que se torna bem visível quando Borchert escreve:

“Gehe hindurch und bläne deine Nasenlöcher wie Pferdenüstern: Das ist der Geruch des Lebens!” (33)

Onde encontrar traços de niilismo em alguém que escreve com tais manifestações de amor?

Esta canção, hino ou poema em prosa, como queiramos denominar o texto, tecnicamente nada tem em comum com a forma literária “conto” como já afirmamos. Há, sem dúvida, recursos de estilo que se podem encontrar nos outros gêneros da prosa de Borchert como: as aliterações, as comparações, as enumerações à maneira de Walt Whitman, as repetições não só de palavras, mas também de idéias-chaves, como o já mencionado período: “Hamburg! Das ist mehr als ein Haufen Steine”, por vezes revestido de maior carga expressiva, através de modificadores como “*unaussprechlich* viel mehr” ou “*unheimlich* viel mehr” (O grifo é nosso). Mas o tom, a forma sintática predominante e o tempo verbal expresso não são aqueles típicos da narração em Borchert.

Estamos vendo, portanto, que nas diferentes modalidades de prosa cultivadas pelo autor, encontramos na linguagem particularidades comuns que concorrem para conferir à obra qualidades estéticas. Há, contudo, textos em que certas características diferem acentuadamente das encontradas em outros do mesmo autor, principalmente no que diz respeito à modalidade da construção sintática, como pudemos observar há pouco. A explicação para essa diversidade só pode residir no fato de essas formas diferentes de linguagem serem empregadas em gêneros de natureza também diversa, isto é, ora o lírico, ora o épico. De qualquer forma todos os gêneros da prosa borchertiana têm uma característica fundamental comum: a verossimilhança. Ela reside, na obra em prosa de Borchert, não apenas no fato de seu mundo de ficção apresentar situações gerais que poderiam realmente ter ocorrido, mas também e especialmente pela harmonia existente entre a linguagem e a atmosfera que ela comunica.

Diante do exposto, parece-nos estar evidente que Borchert nos deixou obra em prosa que, muito mais do que pura documentação de acontecimentos de uma época, é Literatura,

(33) *Id., ibid.*, p. 74: “Caminhe e dilate as narinas como as de um cavalo: É o odor da vida!”

compreendida aqui como ficção, como imaginação, geradas pelo mundo interior do artista ao transfigurar a realidade empírica.

Não podemos considerar sua obra literária tão somente “documento histórico de uma época”. Embora prendendo-se à realidade de seu momento presente, refletindo o meio em que se produziu, a imaginação e os recursos de estilo que emanam dela conferem-lhe um caráter que transcende à pura documentação. Podemos afirmar sem temor de erro: é arte literária. Por outro lado, porém, devemos não nos esquecer que Borchert não atingiu a maturidade completa como escritor, nem o poderia, se pensarmos no limitado espaço de tempo que viveu e que teve para produzir. Não seria, portanto, lógico esperar dele perfeição formal e de conteúdo naquilo que criou, apesar de seu indiscutível talento.

#### BIBLIOGRAFIA

- BORCHERT, Wolfgang — *Das Gesamtwerk*. Hamburg, Rowohlt, c1949.  
——— *Die traurigen Geranien und andere Geschichten aus dem Nachlass*. Hamburg, Rowohlt, 1962.
- BÜCHNER, Georg — *Sämtliche Werke*. Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1959.
- DARBOVEN, Anna Maria — Wolfgang Borchert und seine Aufgabe in unserer Zeit. *Hamburger Jahrbuch für Theater und Musik*, Hamburg, 112-126, 1949.  
——— *Wolfgang Borchert, der Rufer in einer Zeit der Not*. Hannover, Norddeutsche Verlagsanstalt, 1957.
- FRENZEL, E. & H. A. — *Daten deutscher Dichtung: Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte*. München, DTV, 1962, v. II.
- FREYDANK, Konrad — *Das Prosawerk Borcherts: Zur Problematik der Kurzgeschichte in Deutschland*. Marburg, 1964 / Dissert. (dout.) — Hohe Philosophische Fakultät der Philipps Universität zu Marburg /.
- HIRSCHENAUER, Rupert & WEBER, Albrecht, ed. — *Interpretationen zu Wolfgang Borchert*. München, R. Oldenbourg Verlag, 1962.
- LIMA, Herman — *Variações sobre o conto /Rio de Janeiro/ Ministério de Educação e Saúde /1952/ (Os Cadernos de Cultura, 35)*.
- MOISÉS, Massaud — *A criação literária*. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1967.
- PINAULT, Michel — Wolfgang Borchert et l'angoisse du temps présent. *Études germaniques*, n.º 11:36-44, 1956.
- RÜHMKORF, Peter — *Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg, Rowohlt, c1961.
- WEYMAR, K. S. — No entry, no exit: a study of Borchert with some notes on Sartre. *Modern language quarterly*, Seattle, n.º 17:153-165, 1956.