



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

LILIAN RAU

**O SONHO, O AMOR E O TEMPO EM *EIN GESCHÄFT MIT TRÄUMEN*
E *DER GUTE GOTT VON MANHATTAN* DE INGEBORG BACHMANN.**

Salvador/BA
2015

LILIAN RAU

O SONHO, O AMOR E O TEMPO EM *EIN GESCHÄFT MIT TRÄUMEN* E *DER GUTE GOTT VON MANHATTAN* DE INGEBORG BACHMANN.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.
Área de concentração: Tradução Literária e Intersemiótica.

Orientadora: Profa. Dra. Marlene Holzhausen

Salvador/BA
2015

À minha irmã Mirian

Que foi sempre um exemplo para mim. Sua determinação, sua força, sua vivacidade, seus incentivos constantes e seu apoio continuam a estar presentes em minha vida e me dão e darão sempre muita força.

(In Memoriam)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, pela bolsa de estudos que me concedeu; esse apoio material foi fundamental durante o processo de aprendizado, de pesquisa e elaboração da dissertação. Meus sinceros agradecimentos por esse apoio!

À minha orientadora Profa. Dra. Marlene Holzhausen agradeço por sua presença em minha vida acadêmica e pelo apoio que tem me oferecido há anos, desde a graduação como professora, coordenadora e orientadora. Sua competência, gentileza e sua contínua disposição em compartilhar seus conhecimentos são sempre estímulos para minha própria vontade de trilhar esse caminho que me guia em sua direção. Agradeço muito por sua orientação, sem a qual minha pesquisa e esse trabalho não teriam sido possíveis. Me sinto muito honrada por toda a confiança que deposita em mim e por sempre exigir autonomia e criatividade de minha parte. Seu estilo de orientar permite que o orientando ou a orientanda desenvolva autonomia na pesquisa e na produção dos textos. Considero essa postura nobre, honrada e pedagogicamente muito produtiva e eficaz.

Agradeço à Profa. Dra. Silvia Guerra Anastácio e à Profa. Dra. Valburga Huber pela gentileza em aceitar o convite para a composição da banca examinadora – e agradeço sobretudo pelas críticas, pelas sugestões e pelo aprendizado que me propiciaram no dia da defesa desta dissertação!

Também expresso minha gratidão ao professor Décio Torres Cruz e às professoras Livia Maria Natália de Souza Santos, Florentina da Silva Souza, Lígia Guimarães Telles, Rachel Esteves Lima, Alvanita Almeida Santos e Elizabeth Santos Ramos pelo aprendizado que me propiciaram e pelas excelentes aulas, às quais tive a honra de assistir.

À Professora Lígia Guimarães Telles agradeço ainda pela atenção especial, por sua generosidade e por todo o apoio que gentilmente me ofereceu durante esse período em que cursei o mestrado. Meus sinceros agradecimentos à sua gigante gentileza.

Sou grata à Professora Rachel E. Lima, a Cristiane P. P. Daltro, a Ricardo Luiz dos S. Junior e a Thiago Rodrigues da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA. Agradeço por sua atenção, por sua gentileza, pela permanente disposição em ajudar, pela simpatia e pelos sorrisos.

André Luiz Nogueira Batista é responsável pelas traduções dos resumos de artigos e da dissertação. Agradeço por sua disponibilidade e por gentilmente permitir que sua competência esteja presente neste trabalho.

Agradeço ao meu amigo Arthur Moura Vargens pela imensa ajuda com a tradução de um resumo de artigo e com revisões de partes deste trabalho.

Meus emocionados agradecimentos a Ibrisol Fontes Ferreira – companheiro, amigo e amor de minha vida, que me apoiou de várias maneiras, com incentivos e apoio moral, material e emocional. Sua presença e seu apoio foram vitais nesses anos em que cursei o mestrado. Sem seu apoio tudo teria sido mais complicado, mais difícil e árduo. Suas palavras de estímulo e sua presença fizeram do processo um caminho colorido, mais interessante e mais proveitoso. Agradeço também por sua ajuda direta na revisão da dissertação!

Agradeço, com todo amor que meu coração é capaz de sentir, à minha mãe e ao meu pai, Ingrid e Ary A. Rau, por todos esses anos de apoio e incentivos. Esse agradecimento se estende à minha sobrinha Maiara Matilde da Silva, por seu apoio e incentivo, como também ao Sérgio, Marcos, à Ana, Maíra e Vivian, ao Marino, Rodrigo, à minha querida avó Hildegard Denker, à minha sogra Maria Veralucia Fontes por seu apoio e alegria e homenageio o mais recente membro da família, o pequeno Samuel.

Minha gratidão se estende às minhas colegas e aos meus colegas do mestrado, com os quais tive momentos enriquecedores em sala de aula. Agradeço a cada um/uma de vocês por cada momento alegre e produtivo que tivemos juntos! Agradeço em especial à minha colega Illa Azevedo por todo o apoio que tem me dado!

Agradeço por fim às minhas amigas e aos meus amigos, em especial Lycia Scharmer, Vanessa Regina dos Santos, Dineiva A. Fernandes, Naiana Freitas, Arthur M. Vargens e Marcos Antônio dos Santos por todo carinho e incentivo que sempre me oferecem.

Sou imensamente grata a todos os funcionários da Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, por cada gentileza e ajuda prestada.

E a todas as demais pessoas que me incentivaram e me ofereceram seu apoio para a realização dessa pesquisa e para a produção dessa dissertação!

Agradeço de coração,

Lilian Rau

RESUMO: A austríaca Ingeborg Bachmann foi uma das escritoras de língua alemã mais importantes nas primeiras décadas do Pós-Guerra. Seu êxito, sua literatura engajada e inovadora contribuíram muito para o sucesso do grupo literário *Gruppe 47*, constituído pela geração jovem do Pós-Guerra. As relações humanas, sobretudo o fascismo nas relações cotidianas, especialmente aquele que se manifesta nas relações entre homens e mulheres, os limites sociais que cerceiam as relações humanas e a felicidade individual são temas constantes em suas obras em prosa. As peças radiofônicas *Ein Geschäft mit Träumen* (Uma loja de sonhos), 1952, e *Der gute Gott von Manhattan* (O bom Deus de Manhattan), 1957 – obras apresentadas neste trabalho – abordam esses temas cruciais para Bachmann, que cria, nessas obras, personagens presos em limites sociais, mas que desenvolvem certa autonomia e liberdade e, dessa maneira, tentam ampliar as bordas que limitam comportamentos e modos de sentir nas culturas fictícias apresentadas pela escritora nessas obras. Neste trabalho, ambas peças radiofônicas são abordadas a partir da perspectiva histórica; as ações e personagens são relacionados a eventos históricos mundiais da década de 1950 no contexto da Guerra Fria e também à situação da mulher na sociedade estadunidense. Além da referência à Guerra Fria, os três sonhos da personagem central da peça *Uma loja de sonhos* são abordados sob a ótica dos estudos sobre os sonhos de Carl G. Jung. Os temas amor e tempo são centrais na análise de ambas as peças radiofônicas. Essa relação entre as obras é abordada na análise da peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan*, em que se apresenta, com base nos estudos sobre o tema de Regina N. Lins (2013), sobre a situação da mulher na cultura estadunidense, cujos costumes e hábitos são contraponto da personagem central feminina dessa peça radiofônica. A música também se mostra como elemento que diferencia as personagens centrais das duas obras; a música, o amor e o tempo seriam elementos que dão às personagens forças para o desenvolvimento de sua autonomia, e para o exercício de sua liberdade e alargamento de seus próprios horizontes. Os meios de comunicação e de entretenimento aparecem como forças de controle sobre o tempo e sobre a qualidade afetiva no amor. Essas personagens – representantes dos meios de comunicação e de entretenimento – são abordadas com base no pensamento elaborado por Michal Foucault a respeito das relações de forças e produção de verdade.

PALAVRAS-CHAVE: Ingeborg Bachmann. Literatura Pós-Guerra. Guerra Fria. Grupo 47. Peça radiofônica.

ABSTRACT: The Austrian Ingeborg Bachmann was one of the most important writers of the German language in the early decades of the Post War Period. Her success, as well as her politically engaged and innovation literature largely contributed to the success of the literary group *Die Gruppe 47*, composed by the Post War youth generation. The human relations, especially Fascism in everyday relations, particularly manifested in the relations between men and women, the social limits which restrict the human relations, as well the individual happiness, are frequent themes in her prose. In the radio plays *Ein Geschäft mit Träumen* (A Deal with Dreams), 1952, and *Der gute Gott von Manhattan* (The good God of Manhattan), 1957, the author discusses these crucial themes and she creates characters bound to social limits but who develop some autonomy, freedom and feelings in the fictitious cultures presented by the writer in these works. In this research, both radio plays were discussed from a historical perspective, the actions and characters are connected to worldwide historical events in the 1950s, during the Cold War, woman's situation in the American society at that time is focused in the text. In addition to the reference to the Cold War, the three dreams of the main character of A Deal with Dreams through the perspective of Carl Jung's studies on dreaming. Love and time are fundamental themes in the analysis of both radio plays. The relation between both texts is discussed in the analysis of the radio play The good God of Manhattan, present based on Regina N. Lins's studies (2013) on the subject: the situation of women in the American culture, whose costumes and habits are the counterpoint of the main female character of such radio play. Music is also presented as an outstanding element related to the main characters in both plays. Music, love and time are elements that give power for the characters to develop autonomy, to make them free and expand their own horizons. Communication and mediatic are powerful elements to control time and love. Characters are involved with communication and mediatic and this is discussed taking into account Michel Foucault's studies on power relations and truth.

KEYWORDS: Ingeborg Bachmann. Post War Literature. Cold War. Group 47. Radio play.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 INGEBORG BACHMANN.....	14
2.1.1 Desnazificação.....	45
2.1.2 A Guerra Fria.....	49
2.1.2.1 A Corrida Espacial.....	58
3 SONHOS, AMOR, TEMPO E A PERSPECTIVA HISTÓRICA NA PEÇA RADIOFÔNICA UMA LOJA DE SONHOS (EIN GESCHÄFT MIT TRÄUMEN).....	62
3.1 OS SONHOS.....	67
3.2 OS SONHOS DE LAURENZ.....	69
3.2.1 O primeiro sonho.....	73
3.2.2 O segundo sonho.....	79
3.2.3 O terceiro sonho de Laurenz.....	87
3.2.3.1 O conto Uma loja de sonhos.....	95
3.3 DER GUTE GOTT VON MANHATTAN E EIN GESCHÄFT MIT TRÄUMEN – DIÁLOGOS E INTERSEÇÕES.....	100
REFERÊNCIAS.....	129
ANEXOS.....	137
ANEXO I – TRADUÇÃO DA PEÇA RADIOFÔNICA EIN GESCHÄFT MIT TRÄUMEN	138
ANEXO II – TRADUÇÃO DO CONTO EIN GESCHÄFT MIT TRÄUMEN.....	158
ANEXO III – TRADUÇÃO DA PEÇA RADIOFÔNICA DER GUTE GOTT VON MANHATTAN.....	162

1 INTRODUÇÃO

No texto *Fragen und Scheinfragen* (Perguntas e Pseudoperguntas)¹, Ingeborg Bachmann (2010, Werke 4, p. 195) assinala que o pensamento está preso ao tempo, e por isso entra em declínio.² Mas, não se trata de uma perspectiva negativa da escritora. Essa característica criaria uma exigência “porque ele entra em declínio, e justamente por essa razão, o nosso pensamento deve ser novo se pretende ser autêntico e produzir efeito.”³ A arte é vista por Bachmann como um meio de transformação⁴, uma maneira de criar efeitos, de causar mudanças. Outro aspecto que chama atenção na afirmação de Bachmann é o fato de situar suas obras, seus pensamentos, em sua própria época e relacioná-los diretamente aos acontecimentos da atualidade.

O escritor, por sua vez, também tem uma tarefa, pois ele não pode

[...] negar a dor, apagar seus rastros, fazer pouco caso dela. Pelo contrário, deve afirmá-la e, além disso, para que se possa vê-la, concretizá-la. Porque nós todos queremos ver. E cada dor secreta nos sensibiliza para a experiência e, em particular, para a experiência da verdade. (BACHMANN Werke 4, 2010, p 275)⁵

A perspectiva de Bachmann sobre a arte – a obra localizada em seu tempo – e a tarefa do escritor – a percepção da dor e da aflição em uma época – aparecem claramente nas peças radiofônicas *Uma loja de sonhos* (Ein Geschäft mit Träumen) e *O bom Deus de Manhattan* (O bom Deus de Manhattan), textos fundamentais deste trabalho.

A aflição de Laurenz, personagem central da peça *Uma loja de sonhos*, aparece em seus sonhos, em uma noite após um dia rotineiro; entretanto, em um lugar nada usual: em uma loja de sonhos, onde se vende sonhos e não se aceita pagamento em dinheiro. O único pagamento possível é feito com tempo. Hora, dias, semanas, meses e até mesmo anos.

Os sonhos de Laurenz, pelos quais a personagem não pode ou não quer pagar em função de seu modo de vida, são abordados nesta pesquisa como maneiras de significar e mostrar os

1 Esse texto é parte das aulas de Bachmann na Universidade Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt/Main, entre novembro de 1959 fevereiro de 1960. Fonte disponível em: <<http://www.ingeborg-bachmann-forum.de/ibvorles.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2015. Os textos lidos por Bachmann nas aulas (Vorlesung) estão reunidos sob o título *Frankfurter Vorlesung: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, na edição (Werke 4, 2010), a partir da p. 181.

2 Cf. o texto-fonte: Das Denken, der Zeit verhaftet, verfällt auch wieder der Zeit.

3 Cf. o texto-fonte: Aber weil es verfällt, eben deshalb muß unser Denken neu sein, wenn es echt sein und etwas bewirken will.

4 Cf. o texto-fonte: Veränderung. (BACHMANN Werke 4, 2010, p. 196)

5 Cf. o texto-fonte: So kann es auch nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen. Denn wir wollen alle sehend werden. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit.

receios, medos vivenciados pelo mundo na década de 1950. A peça radiofônica *Uma loja de sonhos* foi escrita e transmitida via rádio na Alemanha no ano de 1952; e a peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan*, escrita em 1957 e transmitida em 1958, também é abordada a partir de alguns eventos históricos daquela década. A correlação das duas peças radiofônicas com seu contexto histórico é o fio condutor da pesquisa apresentada neste trabalho.

Na peça radiofônica *Uma loja de sonhos*, Bachmann apresenta aflições da personagem, mas também descreve pequenos gestos, oriundos do desejo de liberdade, que revelam uma transformação nas personagens. Essa transfiguração é descrita, pelo narrador em primeira pessoa, no conto com o mesmo título *Uma loja de sonhos* e é, também, vivenciada pelo casal Jan e Jennifer na peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan*.

No intuito de familiarizar o leitor com a escritora Ingeborg Bachmann, apresenta-se no primeiro capítulo, intitulado *Ingeborg Bachmann*, alguns aspectos da vida pública da escritora, sua vivência, como criança, da Segunda Guerra Mundial, na, e ainda, o que pensava sobre a relação entre homens e mulheres. A apresentação da perspectiva de Bachmann sobre esse tema, 'relação entre homem e mulher', tem a finalidade de contextualizar e situar a personagem feminina Jennifer – da peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan* – na obra de Bachmann. Essa personagem feminina é abordada no capítulo 3.3 *Der gute Gott von Manhattan e Ein Geschäft mit Träumen: Diálogos e interseções*.

O subcapítulo 2.1 *Contexto histórico e literário: Alemanha e Áustria do Pós-Guerra* expõe algumas facetas do contexto histórico dos primeiros anos do Pós-Guerra e do início da década de 1950. Primeiramente, são apresentadas as tendências literárias dos países e época supracitados, bem como a política de desnazificação implantada pelos países aliados vencedores da Segunda Guerra Mundial, em prol da total eliminação do nazismo e para promover a desmilitarização da Alemanha e Áustria – países ocupados pelos aliados França, Inglaterra, EUA e a antiga União Soviética, logo após a capitulação dos nazistas. A apresentação do contexto histórico literário fez-se necessário para o testemunho da importância de Ingeborg Bachmann como escritora, e sobretudo, para contextualizá-la, como também as obras abordadas neste trabalho, em sua época e o sistema literário correspondente.

Nesse mesmo subcapítulo, apresentam-se, também, aspectos da Guerra Fria mundial, protagonizada pelos Estados Unidos e pela antiga URSS. Os subcapítulos 2.1.2 *A Guerra Fria* e 2.1.2.1 *A Corrida Espacial* informam sobre os eventos que, de alguma maneira, alavancam a Guerra Fria, sobre a postura das duas potências protagonistas dessa guerra, sobre

conflitos armados ocorridos nos primeiros 10 anos após o fim da Segunda Guerra Mundial e sobre o início da Corrida Espacial. A importância dessas informações fez-se perceptível durante a pesquisa, sobretudo, em função da análise da peça radiofônica *Uma loja de sonhos*, em que se verificou, em algumas cenas, a referência direta à Guerra Fria e à Corrida Espacial, servindo também para demonstrar a correlação das peças radiofônicas, abordadas neste trabalho, ao contexto histórico em que foram escritas e transmitidas via rádio.

Os sonhos da personagem Laurenz, da peça *Uma loja de sonhos*, revelam medos e aflições do sonhador e, ainda, desejos desconhecidos por ele no estado de vigília. Os três sonhos de Laurenz mostram conflitos e todos são, a princípio, desconhecidos pelo ego vigo da personagem. Os medos de Laurenz aparecem, no primeiro sonho, em que há perseguição e lançamento de uma bomba sobre o ego onírico. O segundo sonho revela novamente o desconhecido para Laurenz: desejos constrangedores que se mostram através da tirania e do despotismo exercidos por este sobre colegas de trabalho e seu chefe.

O primeiro e o segundo sonhos são abordados nos primeiros subcapítulos, 3.2.1 *O primeiro sonho* e 3.2.2 *O segundo sonho*, em que se verifica a referência imagética e emocional, apresentada nos sonhos, a eventos próprios da Guerra Fria e da Corrida Espacial. A música, de modo geral, da peça radiofônica *Uma loja de sonhos* também é tema abordado na análise, sobretudo, a inexistência de música nesse segundo sonho, em que ela se apresenta com a intensidade desejada pela personagem Laurenz.

Por fim, o terceiro sonho revela o conflito que habita a personagem no que tange o amor. Os temas apresentados nos sonhos serão abordados no terceiro capítulo, intitulado *Sonhos, amor, tempo e a perspectiva histórica na peça radiofônica Uma loja de sonhos (Ein Geschäft mit Träumen)*, em que primeiramente se apresenta um panorama geral da peça radiofônica, com bases na obra *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*⁶ de Christine Steinhoff (2008).

Steinhoff (2008, p. 23) chama a atenção para a diferença entre sonhos reais e sonhos literários. A pesquisadora (Idem.) explica que o sonho real seria “produto involuntário do sono”, os sonhos literários, entretanto, são “produto de uma atividade artística”.⁷ Os sonhos da personagem Laurenz são criação, produto da atividade artística de Bachmann; são, todavia, produtos da atividade inconsciente da personagem Laurenz. Em função dessa característica,

6 Essa obra, cujo título pode ser traduzido como “Poetologia dos sonhos de Ingeborg Bachmann”, não foi ainda traduzida para a língua portuguesa.

7 Cf. o texto-fonte: [...] ein unwillkürliches Produkt des Schlafes [...] bewußtes Produkt einer künstlerischen Aktivität[...] (STEINHOFF, 2008, p.23)

optou-se por usar a base teórica oferecida pelos estudos sobre os sonhos de Carl Gustav Jung (1980 e 2000). Os estudos de Jung também são importantes para aproximar a personagem fictícia da realidade, principalmente porque a análise da peça radiofônica *Uma loja de sonhos* é centrada em aspectos históricos da época de criação e produção desta. Alguns aspectos do pensamento de C. G. Jung sobre a atividade psíquica denominada 'sonhos' é apresentada no subcapítulo 3.1 *Os sonhos*, em que se introduz primeiramente algumas concepções de Jung sobre o tema.

Os pressupostos de Jung sobre os sonhos, apresentados também por Hall (2007) e Kast (2010) – e ainda por Steinhoff, que também ancora suas análises nos estudos de Carl Gustav Jung –, são apresentados mais amplamente na análise do terceiro sonho, no subcapítulo 3.2.3 *O terceiro sonho de Laurenz*. Os estudos de Jung se mostraram mais significativos para a abordagem desse terceiro sonho. Contudo, o conceito de compensação – uma função dos sonhos apresentada por Jung – e as definições sobre os sonhos apresentados no subcapítulo 3.1 *Os sonhos* são importantes para a análise de todos os três sonhos da personagem Laurenz.

O terceiro e último sonho da personagem traz a resolução de conflitos presentes no inconsciente da personagem; na peça radiofônica, porém, não há informações sobre os efeitos dessas resoluções na vida da personagem em estado vígil. Esses efeitos, por assim dizer, são descritos por um narrador anônimo, em primeira pessoa, no conto *Uma loja de sonhos*, que pode ser considerada, certamente, uma continuidade da peça radiofônica com o mesmo título. O subcapítulo 3.2.3.1 *O conto Uma loja de sonhos* traz a análise do conto, mais precisamente a correlação do conto e de seu narrador com a peça radiofônica de título idêntico e a personagem central desta, Laurenz.

No último subcapítulo desse trabalho, 3.3 *Der gute Gott von Manhattan e Ein Geschäft mit Träumen: Diálogos e interseções*, apresenta-se uma análise da peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan* com base nos estudos de Lins (2013) sobre a situação da mulher nas décadas de 1940 e 1950 nos EUA. A escolha desse país como localidade para a constextualização histórica não é meramente acidental, ela se dá necessariamente porque as cenas dessa peça ocorrem na cidade de Manhattan, clara referência à Ilha de Manhattan nos EUA.

Nesse subcapítulo, aborda-se também aspectos comuns nas duas peças radiofônicas em questão: O amor, o tempo, a música e os meios de comunicação e de entretenimento são elementos que se comunicam em ambas as peças. Ao se abordar a música ouvida pelo casal

Jennifer e Jan no Harlem, na peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan*, ampliou-se a análise com base na dissertação de mestrado de Marc-Christian Jäger (2002), intitulada *An den Grenzen von Sprache und Subjekt. Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Michel Foucault* (Nos limites da língua e sujeito. Investigações sobre Ingeborg Bachmann e Michel Foucault).

Os meios de comunicação e de entretenimento em ambas as peças radiofônicas são abordados sob a luz de teorias de Michel Foucault (1998, 2003, 2014). O pensamento de Foucault sobre a produção de verdade, a relação desta com o poder e, por sua vez, as relações de poder presentes nessa relação são base para a análise dos meios de comunicação e de entretenimento, que aparecerem como personagens ou em seus diálogos.

Por fim, é preciso informar que as traduções – feitas por mim para o português brasileiro – do conto 'Uma loja de sonhos' e das peças radiofônicas *Uma loja de sonhos* e *O bom Deus de Manhattan* estão disponibilizadas na seção Anexo. A tradução da peça *O bom Deus de Manhattan* foi recentemente revisada por mim, sendo tal etapa parte constitutiva deste trabalho. A tradução dessa peça radiofônica foi primeiramente apresentada em dezembro de 2011 como parte de meu Trabalho de Conclusão de Curso, no Instituto de Letras da UFBA. As traduções da peça radiofônica *Uma loja de sonhos* e do conto com título idêntico são parte desta pesquisa, em que se baseou a análise apresentada no presente trabalho.

As traduções para o português brasileiro das citações que constam no corpo do texto, cujos textos-fonte em língua alemã estão localizadas nas notas de rodapé, foram realizadas por mim, com exceção das citações das notas de rodapé de números 16, 44, 45 e 46, que foram elaboradas em grupo.

2 INGEBORG BACHMANN

“Tem-se a impressão de que, ao acordar, Ingeborg se depara com seus poemas dispostos sobre a mesinha de cabeceira”⁸

A primeira autora de língua alemã da radiodifusão (DRAESNER, 2007, p. 135), poetisa de tendência moderna, que ocupou um dos primeiros lugares entre outros escritores, “lutava apaixonadamente com a língua, arrancando-lhe expressões ásperas, totalmente novas.” (CARPEAUX, 2013, p. 251). Ingeborg Bachmann também teria sido a primeira autora, ainda conforme Draesner (op.cit., p. 138), se tornou, após a Segunda Guerra Mundial, uma imagem de fascínio para o público. Uma poetisa, escritora *pop star*, que se deixava retratar, se vestia e se maquiava finamente, sentindo prazer em fazê-lo. Seus amantes, os batons que usava, suas roupas, seu desamparo, sua habilitação de motorista que nunca existiu, seu medo de voar, seus lenços de bolso, casacos e gabardinas, sua ida ao cabeleireiro eram assuntos de fofoca para a mídia que, naqueles tempos distribuía adjetivos como 'competente' e 'inteligente' para as poetisas, enquanto para os poetas estavam reservados 'fecundo, fértil e 'engenhoso' (Ibid., p. 139 e 140).

A exemplo, a revista *Spiegel*, mostrando muita intimidade com a autora, publica o comentário que Hans Werner Henze teria 'prendido' Ingeborg Bachmann dentro de sua casa nas proximidades de Roma para coagi-la a escrever o libreto de sua ópera *Der junge Lord* (O jovem lorde), 1965, adaptação da fábula *Der Affe als Mensch* (O macaco como ser humano) de Wilhelm Hauff. “Evasões para boutiques em Roma eram impedidas, entendi, inclusive, um caso de dor de dente apenas como uma 'fuga na doença’.”⁹ (HENZE *apud* SPIEGEL, 1965, p. 129). Depois de seis semanas de 'prisão', o libreto ficara pronto e a *Spiegel* relata ainda as interferências e os pedidos feitos por Henze durante a produção desse libreto e, mais tarde, durante os ensaios.

Na primeira vez que Bachmann é matéria da *Spiegel*, em 1954, pergunta-se: “Isso é poesia? Isso soa quase como filosofia com traços líricos.”¹⁰ E mencionam seu doutorado em

8 Cf. o texto-fonte: Ingeborg sieht aus, als ob sie morgens ihre Gedichte auf dem Nachtkästchen vorfindet. Epigrama de Adriaan Morriën, congresso do Grupo 47 em Roma, abril de 1954. (RICHTER, 1997, p. 60)

9 Cf. o texto-fonte: Ausbrüche zu den römischen Couturiers wurden verhindert, sogar einen Anfall von Zahnschmerz sah ich nur als 'Flucht in die Krankheit'. In: SPIEGEL ONLINE. **Der Affe sang Tenor:** Oper. Nº16, 14.04.1965. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46272237.html>>. Acesso em: 23 set. 2014.

10 Cf. o texto-fonte: Ist das Poesie? Es klingt beinahe nach lyrisch verbrämter Philosophie. In: SPIEGEL ONLINE. **Stenogramm der Zeit.** nº. 34. 18.08.1954. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28957234.html>>. Acesso em: 23 set. 2014.

filosofia, concluído em 1950, em Viena, quando apresentou a tese *A Recepção Crítica da Filosofia Existencialista de Martin Heidegger*. Na matéria abordam poemas de seu primeiro livro de poesia *Die gestundete Zeit* (O tempo aprazado), publicado em 1953 pela editora *Frankfurter Verlag* sediada na cidade de Frankfurt am Main e premiado no mesmo ano com o *Literaturpreis der Gruppe 47* (Prêmio Literário do Grupo 47).

E o que testemunha seu coração?
Ele oscila entre o ontem e o amanhã,
Calado e distante,
E o que ele pulsa
Já é um caso fora do tempo¹¹

Trata-se do poema *Fall ab, Herz* (Desprende-te coração)¹². A autora apresenta imagens do outono e as relaciona à efemeridade das emoções. O poema expressa, com tom um tanto nostálgico, o desprendimento e o desapego do coração aos sentimentos, como as folhas que se desprendem das árvores no outono, representação da transitoriedade da vida e das emoções.

Ingeborg Bachmann começou a publicar aos 20 anos de idade. As revistas austríacas *Kärntner Illustrierte*¹³ e *Lynkeus: Dichtung, Kunst, Kritik* (Lynkeus: poesia, arte, crítica) – esta última organizada por Hermann Hakel –, abriram as portas da publicação para a autora. Nascida a 25 de junho de 1926, viveu em sua cidade natal Klagenfurt – capital da Caríntia na Áustria –, até 1946, quando se mudou para Graz, e depois, no mesmo ano, para Viena. Em Graz, estudou Filosofia, Germanística e Direito, no primeiro semestre de 1946, quando publicou seu conto *Die Fähre* (A balsa) na *Kärntner Illustrierte*. Em setembro desse mesmo ano, muda-se para Viena, onde estuda Filosofia, Germanística e Psicologia. Trabalha durante anos, desde 1947, em seu romance desaparecido *Stadt ohne Namen* (Cidade sem nomes); para esse trabalho, recebeu uma bolsa de estudos auferida por seu protetor Hans Weigel e, em 1949, publicou 4 poemas na revista *Lynkeus*, em Viena, e ainda, os contos *Die Fähre* – com revisões da autora –, *Im Himmel und auf Erden* (No céu e na terra), *Das Lächeln der Sphinx* (O sorriso da Esfinge), *Die Karawane und die Auferstehung* (A caravana e a ressurreição), *Das schöne Spiel*, *Das Ufer* (A margem) e *Die Versuchung*¹⁴ (A tentação) no jornal *Wiener Tageszeitung*.

11 Tradução de Igor Vieira Dantas Silva, Ina Tanita Zeien e Lilian Rau. Maio/2014, Salvador/BA. Cf. o texto-fonte: Und was bezeugt schon dein Herz? / Zwischen gestern und morgen schwingt es, / lautlos und fremd, und was es schlägt, / ist schon sein Fall aus der Zeit.

12 Título traduzido por Arlindo Correia. Disponível em: <<http://arlindo-correia.com/020101.html>>. Acesso em 23 set. 2014.

13 A revista ficou conhecida sobretudo por causa da publicação de I.Bachmann. (ENGLERTH, Holger. **Unterhaltung nach dem Krieg: Kärntner Illustrierte/Kärntner Illustrierte** (1945-1947). Disponível em: <<http://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/index.htm>>. Acesso em: 24 set. 2014.

Sua primeira viagem ao exterior, à Paris – onde foi se encontrar com Paul Celan – se deu em 1950, e desde então, viveu em diversas cidades, alternadamente. Suas principais paragens foram Klagenfurt, Viena, Frankfurt e Roma, para onde se mudou definitivamente em 1965 e local em que veio a falecer a 17 de outubro de 1973, em decorrência de um incêndio em seu quarto de hotel.

No ano de 1952, quando já trabalhava para a transmissora *Rot-Weiß-Rot* (Vermelho-Branco-Vermelho), inicialmente como roteirista e, posteriormente, como redatora, transmitiu sua primeira peça radiofônica *Ein Geschäft mit Träumen* (Uma loja de sonhos), em 28 de fevereiro de 1952. Reinert, (1983, p. 7), informa que não há registros dessa gravação, na época a peça não teve êxito com o público e a própria autora calou-se a respeito. A peça só voltou a ser produzida pela transmissora *Deutschlandfunk* no dia 20 de dezembro de 1975, dois anos após a morte precoce da autora.

No início de março de 1952, publica, na mesma emissora, sua adaptação para a radiodifusão do drama *Herrschaftshaus* (Casarão) de Thomas Wolfe e, em outubro, a adaptação de *Der schwarze Turm* (A torre negra) de Louis MacNeice. Como roteirista, Ingeborg Bachmann colaborou, por dois anos, com a rádio Rot-Weiß-Rot, entre os anos de 1951 e de 1953. Nesse período produziu 11 manuscritos para o programa *Die Radiofamilie*, uma série semanal de grande popularidade transmitida entre fevereiro de 1952 e junho de 1960; produziu ainda outros dois roteiros para a série, em coautoria com Jörg Mauthe e Peter Weiser.

A primeira participação de Bachmann em um encontro do *Gruppe 47* (Grupo 47) se deu quando o grupo se reunia em seu décimo encontro entre os dias 23 e 25 de maio de 1952, em Niendorf, no Mar Báltico, no estado de Schleswig-Holstein. Foi a convite de Hans Werner Richter, que conheceu em abril de 1952, em Viena, e nesse encontro Ilse Aichinger recebeu o Prêmio Literário do Grupo 47. A participação de Ingeborg Bachmann no *Gruppe 47* permitiu sua emancipação em relação aos círculos literários de Viena,¹⁵ sendo que sua participação no

14 Sobre os contos *Das schöne Spiel*, *Das Ufer* e *Die Versuchung* não encontrou-se para esta pesquisa menções em textos teóricos ou biográficos, tampouco em web sites disponíveis no Brasil sobre a escritora. Estes contos não estão incluídos na publicação da obra completa de Ingeborg Bachmann, com primeira edição em 1993 pela editora Piper Verlag. As informações a respeito desses contos foram obtidas no excerto da obra ALBRECHT, Monika; GÖTTSCHE Dirk (Org.). **Bachmann-Handbuch**: Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 2013. P. 2-12. Disponível em: <<https://www.metzlerverlag.de/buecher/leseproben/978-3-476-02513-5.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2014.

15 Fonte: ALBRECHT, Monika; GÖTTSCHE Dirk (Org.). **Bachmann-Handbuch**: Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 2013. P. 2-12. Disponível em: <<https://www.metzlerverlag.de/buecher/leseproben/978-3-476-02513-5.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2014.

grupo foi intensa e decisiva. Ela era “uma boa e fiel aliada do grupo, era famosa e se tornou um símbolo.”¹⁶ (KAISER, 1997, p. 55-56). Toni Richter, (1997, p. 49), relata sobre o nervosismo de Bachmann em sua primeira participação no Grupo 47, em 1952:

Ingeborg Bachmann também obteve sucesso com sua lírica. O medo de ler para a plateia dificultou a sua respiração, a ponto de fazê-la emudecer completamente. O poeta Hilsbecher releu então todas as poesias. A excitação fora demasiada para ela, que desmaiou, logo depois que entrou em seu quarto.¹⁷

Walter Jens, (*apud* COFALLA et.al., 1997, p. 192), vê a participação de Ingeborg Bachmann e de Ilse Aichinger nos congressos do *Gruppe 47* como o início da jovem literatura moderna alemã. A participação dessas duas escritoras teria propiciado o início de uma nova orientação estética, que se afasta do Realismo e da Literatura dos Escombros (*Trümmerliteratur*).

Schmid-Bortenschlager (2009, p. 144) nos informa que Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger e Marlen Haushofer são referências na literatura austríaca das primeiras décadas Pós-Guerra, apesar de seu papel duplo no meio literário: a amante e a escritora!

Elas [as mulheres] fazem novamente o papel tradicional da (possível) amante, como na virada do século na *Kaffeehausliteratur*¹⁸. Para algumas dessas jovens autoras, esse jogo duplo do privado com o profissional será um problema. Nem todas dominam a situação tão perfeitamente como Ingeborg Bachmann. A percepção contemporânea vê principalmente os homens como esperança literária: Eisenreich, Dor, Fritsch, Felmayr, [...] são vistos como os futuros escritores, entretanto, foram as mulheres que realmente conseguiram se estabelecer – Bachmann, Aichinger, Haushofer [...]¹⁹ (SCHMID-BORTENSCHLAGER, 2009, p. 144).

Em relação aos temas da sexualidade e do amor, na literatura, e à influência que exerciam nos escritores homens, sobretudo em seus amantes, “a emancipação das escritoras

16 Cf. o texto-fonte: Ingeborg Bachmann, eine gute und treue Mitstreiterin der Gruppe, [...] war berühmt und zum Symbol geworden.

17 Cf. o texto-fonte: Auch Ingeborg Bachmann hatte Erfolg mit ihrer Lyrik. Die Angst beim Vorlesen schnürte ihr allerdings mehr und mehr die Luft ab, bis die Autorin ganz verstummte. Der Lyriker Hilsbecher wiederholte dann alle Gedichte. Die Aufregung aber war zu groß für sie, kaum in ihrem Zimmer angelangt, wurde sie ohnmächtig.

18 A *Kaffeehausliteratur* é denominação dada a obras literárias escritas totalmente ou parcialmente em Cafés, *Kaffeehaus*. Os autores eram denominados de *Kaffeehausliteraten*. Viena era o centro dessa forma literária, mas em muitas outras cidades europeias também apareceram obras do gênero.

19 Cf. o texto-fonte: Sie spielen (die Schriftstellerinnen) allerdings, wieder einmal, wie schon in der Kaffeehausliteratur um die Jahrhundertwende, die traditionelle Rolle der (möglichen) Geliebten. Für einige dieser jungen Frauen wird dieses Doppelspiel zwischen privat und beruflich zum Problem, nicht alle beherrschen es so perfekt wie Ingeborg Bachmann. Die zeitgenössische Wahrnehmung sieht primär die Männer als literarische Hoffnungen: Eisenreich, Dor, Fritsch, Felmayr, [...] gelten als die kommenden Autoren, während es realiter eher die Frauen sind, die sich durchgesetzt haben – Bachmann, Aichinger, Haushofer [...].

[...] parece ter avançado em 100 anos com Bachmann. Mas isso não exclui, de modo algum, reveses” (Ibid., p. 149).²⁰ E para Draesner, (2007, p. 153), “Bachmann tentava romper a casca, na qual estava envolta.”²¹ Mas o que seria esta casca? Seria o lugar moral e político reservado às mulheres naquela sociedade, naqueles dias? Seria também o lugar da cidadã Ingeborg Bachmann num mundo em conflito?

“Bachmann tentou algo extremamente novo para a sua época: ela projetava o nacional-socialismo para o plano do sujeito – e, nesse nível, nas relações de gênero” (DRAESNER, 2007, p. 150).²² Muitas obras de Bachmann abordam as relações amorosas tradicionais, homem e mulher; ela aponta aspectos sombrios dessa relação e nos apresenta, em seus textos literários, como funcionam essas relações, a partir de seu lugar de fala. Para Draesner, (op.cit., p. 154), Bachmann produz contos fictícios, mas “[...] são pouco fictícios, porque permanecem uma fala sobre si mesmo, apenas com a feição de um outro.[...] com isso ela joga o jogo de sua contemporaneidade, o jogo da autenticidade, proporcionado através da biografia e literatura.”²³

Sem precisar ler seus textos literários em prosa, mas apenas algumas frases famosas dadas por ela em uma entrevista, pode-se depreender, com certeza, o pensamento da autora sobre a relação entre homem e mulher:

[...] onde começa o fascismo. Ele não começa com as primeiras bombas lançadas. Ele não começa com o terror, sobre o qual podemos escrever em todos jornais. Ele começa nas relações das pessoas. O fascismo é o primeiro na relação entre um homem e uma mulher [...] aqui nessa sociedade há sempre guerra. Não há guerra e paz, há apenas a guerra.²⁴

Segundo Kriegleder (2011, p. 455), seus contos mostram:

[...] a continuidade da mentalidade demoníaca do nacional-socialismo, não apenas na superfície, mas também no comportamento masculino em relação às

20 Cf. o texto-fonte: Die Emanzipation der Schriftstellerinnen scheint auf diesem Gebiet nach 100 Jahren mit Bachmann vollzogen zu sein. Das schließt aber Rückschläge keineswegs aus.

21 Cf. o texto-fonte: Bachmann versuchte, die Schale, in die sie geschlüpft war, zu sprengen.

22 Cf. o texto-fonte: Bachmann versuchte etwas zu ihrer Zeit radikal Neues: sie projizierte den Nationalsozialismus in den Einzelnen – und dort auf dessen Geschlechterbeziehung.

23 Cf. o texto-fonte: Bachmanns Erzählungen werden so wenig fiktiv, weil sie ein Sprechen über sich selbst bleiben, nur im Modus eines anderen. [...] Damit spielte sie ein sehr zeitgenössisches Spiel, das Spiel der Authentizität, vermittelt über Biographie und Literatur.

24 Cf. o texto-fonte: [...] wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht mit dem Terror, über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, und ich habe versucht zu sagen, in diesem Kapitel, hier in dieser Gesellschaft ist immer Krieg. Es gibt nicht Krieg und Frieden, es gibt nur den Krieg. Trechos de entrevistas da autora disponíveis em MORRIEN, Rita. **Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn.** Königshausen & Neumann, 1996. P. 98 Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=-o7xKaVem2IC&pg=PA98&lpg=PA98&dq=>>. Acesso em: 25 set. 2014.

mulheres, e com isso, iniciam um tema que teria sido de crucial importância no grande projeto *Todesarten-Roman* (Romance-Tipos de morte) de Bachmann.²⁵

O texto em prosa *Der Fall Franza* (O caso Franza ou O caso Chica)²⁶, publicado parcialmente em 1966²⁷; trata-se de uma narrativa longa, inacabada, parte do projeto *Todesarten* (Tipos de morte), que realça o terror psicológico na relação entre homem e mulher.

Em seu prefácio de *Der Fall Franza*, Bachmann expõe o que pretendia ao escrever essa obra:

Já me passou algumas vezes essa pergunta pela cabeça, e provavelmente, vocês também já se perguntaram, para onde foi o vírus-crime – não é possível que ele tenha desaparecido de nosso planeta há vinte anos atrás, simplesmente porque agora o assassinato não é mais condecorado, exigido, valorizado com insígnias e subsidiado. Os massacres acabaram, mas os assassinos ainda estão entre nós, com frequência intimidados e às vezes investigados, não todos, mas alguns, condenados em processos. A existência desses assassinos nos foi dada a conhecer, não apenas através de relatórios mais ou menos constrangidos, mas também através da literatura. Mas este livro tem pouca, muito pouca relação com isso. Ele tenta se comunicar com algo, investigar algo, que ainda não desapareceu do planeta.²⁸

Franza, a personagem principal, é casada com um psicanalista vienense, famoso na Europa, chamado Leo Jordan. A narrativa se concentra em Franza, que foge ao fazer a descoberta de que seu marido a considerava um caso de estudos para a psicanálise. Ela falsifica o passaporte e viaja com seu irmão para o Oriente Médio. O desgosto de Franza, causado pela perversidade de seu marido, se transforma em desejo de morte, que poderia ter sido concretizado com a ajuda de um médico alemão, que vivia foragido no Oriente Médio.

Os estudos de medicina da moça e seu conhecimento sobre o meio médico permitem que ela reconheça o médico nazista, ex-capitão da SS Dr. Kurt Körner, que fazia

25 Cf. o texto-fonte: Sie zeigen das Weiterleben des nationalsozialistischen Ungeists nicht nur auf der Oberfläche, sondern auch im männlichen Verhalten Frauen gegenüber und stimmen damit ein Thema an, das für Bachmanns Großes *Todesarten*-Roman-Projekt zentral werden sollte.

26 Franza é apelido de Franziska, nome que equivale a Francisca em português. Chica é o apelido mais usual para esse nome no Brasil.

27 Apenas o primeiro e o terceiro capítulo foram transmitidos entre os dias 22 e 25 de março de 1966, nas cidades de Hamburgo, Hanôver, Berlim e Lübeck. Informação disponível em: (BACHMANN Werke 3, 2010, p. 559)

28 Cf. o texto-fonte: Es ist mir, und wahrscheinlich auch ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin das Virus Verbrechen gegangen ist – es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Orden bedacht und unterstützt wird. Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder noch unter uns, oft beschworen und manchmal festgestellt, nicht alle, aber einige, in Prozessen abgeurteilt. Die Existenz dieser Mörder ist uns allen bewußt gemacht worden, nicht durch mehr oder minder verschämte Berichterstattung, sondern eben auch durch die Literatur. Nun hat dieses Buch aber wenig, nur sehr wenig damit zu tun. Es versucht, mit etwas bekanntzumachen, etwas aufzusuchen, was nicht aus der Welt verschwunden ist. (BACHMANN Werke 3, 2010, p. 314-342)

experimentos com substâncias mortais em humanos, durante a Segunda Guerra Mundial. Ela lhe pede uma dose dessa substância, mas o médico, apavorado, sai da cidade e não atende o seu pedido. Franza estudara medicina em Viena e, apesar de ter abandonado seus estudos, por razões desconhecidas, participa ativamente no trabalho do marido. Porém, a sua intensa participação na produção de um livro do psiquiatra não é mencionada, seu nome não consta na lista dos colaboradores na produção da obra, o que a deixa atemorizada.

Franza morre no Oriente Médio, mas não se trata puramente de suicídio. Um transeunte, um homem desconhecido a agride e a personagem esclarece o motivo da agressão: “[...] ele só queria me assustar e, em Viena, ele também, ele só queria me assustar, assustar sempre, já estou tão assustada, já naquela época, eles precisam disso [...]”²⁹ (BACHMANN Werke 3, 2010, p. 466). Por fim sua vida se esvai quando ela mesma, sem controle sobre si própria, bate a cabeça nas pedras da pirâmide, logo após ser vítima de agressão enquanto esperava por seu irmão, que acabara de escalar uma pirâmide.

Pode-se pensar essas batidas que a personagem Franza dá, ela mesma, com a sua cabeça nas pedras da pirâmide como representação de um assombro, da constatação da tragédia presente nas relações de gênero e do lugar feminino nessas relações. A incredulidade, o pasmo diante da realidade a leva a um limiar entre a lucidez e a loucura, entre a saúde e a doença, entre a vida e o desejo de morte.

Franza fora um caso psiquiátrico para seu esposo, pois é esta a sua real intenção em relação à esposa: produzir uma mulher doente. As ações de Leo Jordan são lentas, próprias do terror psicológico e ocorriam através de sutis e constantes humilhações e com o isolamento da mulher aprisionada em seu quarto. Uma receita que usa o estímulo, a indiferença, o abuso, o castigo, a depreciação, o desdém e a arrogância. Os relatos percorrem toda a narrativa:

Quando estava comigo, tudo nele se calava, a bondade que dele irradiava; ele não ouvia mais as vozes que ouvia fora de casa. Os preceitos sob os quais agia desmoronavam. Em casa, havia o desrespeito, o fanatismo, que talvez o magoasse a si próprio. O ultraje, o desejo de humilhar, a necessidade de humilhar uma outra pessoa. Ele não gostava de mulheres, mas precisava ter sempre uma para assegurar o objeto de seu ódio. (BACHMANN Werke 3, 2010, p. 409-410)³⁰

29 Cf. o texto-fonte: [...] er wollte mich nur erschrecken, und in Wien, er auch, er wollte mich nur erschrecken, immer erschrecken, ich bin zu gut erschrocken, schon damals, sie brauchen es [...]

30 Cf. o texto-fonte: In ihm schwieg alles, wenn er bei mir war, die Güte, die er ausströmte, er hörte die Stimmen nicht mehr, die er außerhalb des Hauses hörte, das Gesetz, unter dem er handelte, fiel zusammen. Zuhause war die Gesetzlosigkeit, der Fanatismus, an dem er vielleicht sich selbst verwundete, das Dreinschlagen, das Vernichtenwollen, Vernichtenmüssen eines anderen. Er mochte die Frauen nicht, und er mußte immer eine Frau haben, um sich den Gegenstand seines Hasses zu verschaffen.

Franza é a terceira esposa de Leo Jordan, também a terceira a desaparecer. A quarta se chama Elfi, que é apenas mencionada no conto *Das Gebell* (Os latidos), publicado em 1972, na coletânea de contos *Simultan*. Esse conto foi adaptado, também em 1972, para o cinema pelo diretor e roteirista Wolfgang Glück.³¹

Além de Elfi, mencionada ao final do conto como a nova esposa de Leo Jordan, cujo futuro o leitor prevê depois de ler *Der Fall Franza*, sabe-se que há mais uma mulher na vida de Leo, aravés do conto *Das Gebell*. Essa mulher é na verdade, a primeira delas: sua mãe, *Frau Jordan*, a primeira Senhora Jordan. Nesse conto a escritora explora três personagens: Franziska Jordan (Franza), Leo Jordan e senhora Jordan.

Ler *Das Gebell* e *Der Fall Franza* é como assistir a um filme moderno em cores. Há luz, cores e abundância de imagens. O narrador não menciona cores, mas elas estão vivamente presentes em cada cena. O cenário aparece de modo vigoroso, pois ele é também parte de cada personagem, mas, de certo modo, de maneira inversa, funcionando como o oposto do que se passa, intimamente, na psiquê de cada personagem. São cenas em cidades ou em pequenas vilas, onde a natureza, a tranquilidade e certa harmonia predominam nos cenários. Em contrapartida, há agitação no interior das personagens, não em seus gestos, mas em seus sentimentos e pensamentos. As cores vivas e vigorosas combinam, de certo modo, com a intensidade dos sentimentos das personagens. Essas características são próprias de outras obras em prosa de I. Bachmann, não apenas do conto *Das Gebell* e de sua obra inacabada *Der Fall Franza*.

As duas mulheres, Franziska Jordan e a Senhora Jordan se encontram, com frequência, na casa da idosa. Aos poucos, se conhece alguns detalhes da casa, da vizinhança, dos hábitos da Senhora Jordan, da ausência de visitas e de seu passado. Há suspense, criado a partir da narrativa da mãe Jordan sobre seu passado e que aparece, aos poucos, com as reflexões de Franziska Jordan. O suspense tem a ver com a constatação do medo que a idosa Jordan tem do filho que, raramente a visita e lhe mostra indiferença. Esse medo, esse terror que a personagem Leo inspira é reforçado pela notícia de que suas duas primeiras esposas desapareceram – na narrativa *Der Fall Franza* sabe-se que uma se suicida e a outra não consegue mais sair de casa. Franziska que, a princípio, via fraqueza e tolice nessas mulheres, por fim, também desaparece, contagiada pelo medo e, sobretudo, pelo terror. A idosa volta a

31 Informações disponíveis em: <<http://www.ingeborg-bachmann-forum.de/ibfilm.htm#gebell>>. Acesso em: 25 set. 2014.

passar seus dias em solidão e abandono. E, ao fim do conto, tem-se a informação da morte de Franziska.

Essa narrativa mostra, sobretudo, o trabalho e a dedicação de duas mulheres para o sucesso profissional e ascensão social de um homem, cuja sombra esconde ambas as mulheres e cuja tirania as arruína mentalmente. A indiferença, o abuso, o castigo, a depreciação, o desdém e a arrogância são traços constantes nesse homem em relação às duas mulheres, no conto *Das Gebell*. Leo Jordan é a representação violência masculina para com as mulheres, mas não se trata, necessariamente, de violência física, mas sim, de um terror psicológico, que destrói a vida social e a psiquê feminina.

Ingeborg Bachmann, em seu prefácio do romance *Der Fall Franza*, se expressa, energicamente, sobre esse mundo determinado por indivíduos como Leo Jordan:

Sim, afirmo e vou apenas tentar disponibilizar uma primeira prova de que hoje, muitas pessoas não morrem, mas são assassinadas. Afinal, nada é mais cruel, talvez não seja o mais violento, isso talvez, mas em todo caso não há nada mais cruel que o ser humano, se me permitem lembrá-los de uma aula na escola. Os crimes que exigem espírito, que afetam nosso espírito e menos os nossos sentidos, ou seja, os que nos abalam mais profundamente – aí não corre sangue e a matança é cometida na esfera do legítimo e dos costumes, na esfera de uma sociedade, cujos nervos fracos estremece diante da bestialidade. Mas os crimes não diminuíram por isso, eles apenas requerem um maior refinamento, um outro grau de inteligência e eles são terríveis.³²

No conto *Im Himmel und auf Erden* (No céu e na terra), publicado, pela primeira vez, em 1949 no jornal *Wiener Tageszeitung*, a dependência afetiva, emocional de Amelie para com Justin, é causa da sua total resignação e da prisão de Amelie. Os policiais prendem-na em sua própria casa, sob o olhar e sorriso de desdém de Justin; a moça se deixa explorar, espancar e ser ludibriada em troca de um pouco de afeto. Nessa *short story*, a escritora mostra o embuste da falsa crença da superioridade masculina e da obediência cega feminina. A narrativa choca ao exhibir a brutalidade que abusa da ingenuidade. O conto traz três cenas, recortes curtos, que incluem poucos gestos e poucos diálogos. O mundo colorido e meigo de Amelie contrasta com o mundo bruto e ardiloso de Justin. A descrição da dedicação, meiguice

32 Cf. o texto-fonte: Ja, ich behaupte und werde nur versuchen, einen ersten Beweis zu erbringen, daß noch heute sehr viele Menschen nicht sterben, sondern ermordet werden. Denn nichts ist ja, wenn auch nicht gewaltiger, das vielleicht, aber jedenfalls ungeheurer als der Mensch, wenn ich Sie an eine Schulstunde erinnern darf. Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unsren Geist rühren und weniger an unsre Sinne, also die uns am tiefsten berühren – dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwache Nerven vor den Bestialitäten erzittern. Aber die verbrechen sind darum nicht geringer geworden, sie verlangen nur ein größeres Raffinement, einen anderen Grad von Intelligenz, und sie sind schrecklich. (BACHMANN Werke 3, 2010, p. 342)

e da completa docilidade, aparentemente voluntárias, de Amelie, é de súbito interrompida com o aparecimento de Justin quando o terror, o cinismo e o medo invadem as cenas. A impressão que se tem é de que Justin mostra um rosto desfigurado e, ao mesmo tempo, que esse rosto é o de todos os homens. Da mesma forma, tem-se a personagem masculina Hans, no conto *Undine geht* (O adeus de Ondina), que representa, nessa narrativa, uma postura masculina comum a todos os homens em sua relação com as mulheres.

Fanny Goldmann, personagem da narrativa *Requiem für Fanny Goldmann* (Requiem para Fanny Goldmann) – esboço para um romance inacabado – se assemelha, em muito, à personagem Amelie, que sustenta seu homem, mas depende emocionalmente dele. Quando Tony Marek não a deseja mais e se envolve com uma fotógrafa mais jovem, continua, entretanto, a usufruir do apoio financeiro de Fanny. A estabilidade emocional da moça desmorona, enquanto seu consumo de bebidas alcoólicas aumenta e a saúde se esvai.

Fanny Goldmann também tem um fim trágico, pois falece em decorrência de uma tuberculose, depois de anos de alcoolismo. Personagem um tanto enigmática, artista de teatro, mulher independente – após receber ajuda masculina – Fanny Goldmann é uma personagem nem ao bem nem ao mal.

Pode-se, também, perceber essa característica nas demais personagens femininas de Bachmann, em seus textos em prosa. São mulheres de diferentes esferas sociais, dependentes, até certo ponto, de um tutorado masculino, necessário para sua ascensão social ou para a manutenção de sua vida. Em alguns contos, essas personagens se libertam da dependência masculina, mas, de alguma maneira, se mantêm presas à teia masculina, sobretudo quando se trata de trabalho e relações amorosas. Quando não escapam³³ à relação heterossexual, se envolvendo amorosamente com uma mulher – como é o caso da personagem Charlotte no conto *Ein Schritt nach Gomorra* (A um passo de Gomorra), que se liberta da dependência com o mundo masculino, se envolvendo amorosamente com uma mulher – ainda se colocam à mercê da aprovação e do consentimento masculino.

Quer seja através de sua beleza, seu status profissional, pelo comportamento masculinizado, pelo desprendimento amoroso e liberdade sexual, ou mesmo, assumindo o papel de esposa e dona de casa, essas personagens femininas buscam sempre o aval masculino – apesar de muitas serem a representação da mulher emancipada e bem resolvida. O aval

33 No conto *A um passo de Gomorra* percebe-se o rompimento da relação heterossexual e o início da relação homossexual da personagem Charlotte como uma fuga, um ato de libertação.

masculino é necessário, não por causa de alguma fraqueza feminina, mas em função do reconhecimento social que este aval lhes transfere, pois sem ele não haveria lugar para elas. Para que vivam sua 'independência', precisam que o mundo masculino a autorize.

Enquanto as personagens femininas apenas delineiam formas de se libertarem de amarras sociais reservadas apenas para elas, as personagens masculinas são aquelas, em muitas narrativas da escritora, que determinam essas amarras, ou então, exercem seu direito à liberdade nas relações com as mulheres. A indiferença e a necessidade de se colocar como tutor são marcas comuns nas principais personagens masculinas.

Na série *Todesarten* e nos contos da coletânea *Simultan*, várias personagens se entrecruzam nas narrativas, sendo que a autora dá uma ênfase diferente a cada personagem das diferentes narrativas. Algumas são personagens centrais, mas também periféricas, em outras narrativas, como a tradutora Nadja, a fotógrafa Elizabeth, Fanny Goldmann, Franziska Jordan, Tony Marek, Martin Ranner e Leo Jordan. Outras personagens são apenas periféricas, como é o caso de Elizabeth Mihailovics, Jean Pierre, Antoinette e Atti Altenwyl. Leo Jordan, por exemplo, é mencionado como Professor Jordan, no conto *Probleme, Probleme* (Problemas, problemas), em que se menciona também uma Senhora Jordan, esposa do psiquiatra. O conto *Das Gebell* tem Leo Jordan e Franziska Jordan como centro da narrativa. Em *Der Fall Franza*, Leo Jordan é mencionado por Franza, personagem central, inúmeras vezes; ele é causa de sua tragédia. No conto *Drei Wege zum See* (Três caminhos para o lago), Leopold Jordan é médico da personagem principal, a fotógrafa Elizabeth.

Além das personagens comuns dessas narrativas, há também dois lugares comuns nessas narrativas: a tríplice fronteira (*Dreiländereck*), que une os limites de três países, e sobretudo, a cidade de Viena. Ambos os lugares são conhecidos por Ingeborg Bachmann, que passou parte de sua vida adulta em Viena e juventude na Caríntia, *Kärnten*, estado austríaco, que faz fronteira com a Eslovênia e a Itália,

[...] no Sul, perto da fronteira, em um vale, que tem dois nomes – um alemão e um esloveno. E a casa, na qual meus ancestrais moravam há algumas gerações – austríacos e eslovenos –, tem até hoje um nome que soa estrangeiro. Desse modo, há perto da divisa uma outra fronteira: a fronteira do idioma – me sentia em casa em ambos os lados, com as histórias de espíritos bons e maus de dois ou três países; pois do outro lado das montanhas, fica a Itália, apenas uma hora

percorrer. (BACHMANN Werke 4, 2010, p. 301).³⁴

Ingeborg Bachmann tinha apenas 12 anos de idade em 1938, quando sua terra natal foi anexada ao Terceiro Reich de Hitler. Os sonhos de infância foram, então, destroçados pelo medo que sentia diante dos soldados nazistas. Nas palavras de Bachmann:

Foi algo tão horrível, que minha memória começa nesse exato dia: por uma dor demasiado precoce, de um modo que nunca mais senti com tanta intensidade. Naturalmente não dei a tudo aquilo o mesmo sentido que um adulto daria. Mas aquela descomunal brutalidade, que era perceptível, aqueles berros, canções e marchas – o surgimento, pela primeira vez, do medo da morte. (*apud* PAUSCH, 1975, p. 10)³⁵

No conto *Jugend in einer österreichischen Stadt* (Juventude em uma cidade austríaca) a escritora apresenta a vida das crianças na cidade sob a ocupação nazista:

As crianças ficam quietas, sentadas à mesa, mastigando longamente um bocado, enquanto treveja na rádio e a voz do locutor do noticiário invade a cozinha como um raio e desaparece onde a tampa da panela se levanta assustada, sobre as batatas desmanteladas. A luz elétrica é interrompida. Nas ruas, fileiras passam em marcha [...] E certo dia, as crianças estão lá deitadas apáticas e frágeis, com novos pensamentos sobre tudo. Diz-se a elas que a guerra eclodiu. (BACHMANN Werke 2, 2010, p. 88-89)³⁶

E quando soa o alarme, tem permissão de deixar seus cadernos sobre as carteiras e ir para o abrigo anti-aéreo. Mais tarde, podem levar guloseimas para os feridos ou então tricotar meias e trançar cestos de ráfia para os soldados [...] Podem esquecer seu latim e aprender a diferenciar os ruídos de motores no céu. [...] Nas ruínas as crianças brincam de 'Deixe os salteadores marchar', mas, às vezes, ficam ali só acoradas, olham fixamente à sua frente e não escutam mais quando são chamadas de “crianças”. (BACHMANN Werke 2, 2010, p. 90- 91)³⁷

Na narrativa *Der Fall Franza*, a personagem Franza adolescente espera a chegada dos

34 Cf. o texto-fonte: [...] im Süden, an der Grenze, in einem Tal, das zwei Namen hat – einen deutschen und einen slowenischen. Und das Haus, in dem seit Generationen meine Vorfahren wohnten – Österreicher und Windische –, trägt noch heute einen fremdklingenden Namen. So ist nahe der Grenze noch einmal die Grenze: die Grenze der Sprache – und ich war hüben und drüben zu Hause, mit den Geschichten von guten und bösen Geistern zweier und dreier Länder; denn über den Bergen, eine Wegstunde weit, liegt schon Italien.

35 Cf. o texto-fonte: Es war etwas so entsetzliches, daß mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später überhaupt nie mehr hatte. Natürlich habe ich das alles nicht verstanden in dem Sinn, in dem es ein Erwachsener verstehen würde. Aber diese ungeheure Brutalität, die spürbar war, diese Brüllen, Singen und Marschieren – das Aufkommen meiner ersten Todesangst.

36 Cf. o texto-fonte: Bei Tisch sitzen die Kinder still da, kauen lang an einem Bissen, während es im Radio gewittert und die Stimme des Nachrichtensprechers wie ein Kugelblitz in der Küche herumfährt und verendet, wo der Kochdeckel sich erschrocken über den zerplatzten Kartoffeln hebt. Die Lichtleitung wird unterbrochen. Auf den Straßen ziehen Kolonnen von Marschierenden. [...] und eines Tages liegen sie fühllos und morsch da, mit neuen Gedanken über Alles. Man sagt ihnen, daß der Krieg ausgebrochen ist.

37 Cf. o texto-fonte: Sie dürfen bei Alarm die Hefte liegen lassen und in den Bunker gehen. Später dürfen sie Süßigkeiten für die Verwundeten sparen oder Socken stricken und Bastkörbe flechten für die Soldaten [...] Sie dürfen ihr Latein vergessen und die Motorengeräusche am Himmel unterscheiden lernen. [...] Die Kinder spielen 'Laßt die Räuber durchmarschieren' in den Ruinen, aber manchmal hocken sie nur da, starren vor sich hin und hören nicht mehr drauf, wenn man sie „Kinder“ ruft.

aliados, na região *Dreiländereck*, lugar de sua juventude. A palavra 'ocupar' se enlaça nas frases com certa ironia. “Ocupar, essa era uma palavra na qual Franza colocava suas esperanças e que era seu assunto a toda hora. Ela imaginava uma infinidade de soldados com armas em riste, que ocupavam cada metro quadrado, [...]”³⁸. O fim da guerra traria a Franza seu primeiro amor de adolescente não correspondido pelo oficial inglês muito mais velho; o primeiro beijo nem mesmo ocorrera em Londres, muitos anos mais tarde, quando Franza – acompanhante do marido Leo Jordan em um congresso – o identifica entre os convidados. O oficial não reconhece, na mulher Franza, a menina apaixonada das terras estrangeiras e por questões de segundos, a mulher perde sua oportunidade de uma renovada troca de sorrisos e conversa.

A guerra é tema central do conto *Unter Mördern und Irren* (Entre assassinos e loucos), que descreve o encontro de ex-soldados em uma mesa de bar. A narrativa sobre sangue, corpos destroçados, o total aniquilamento de corpos e a imperiosa necessidade de se manter vivo a qualquer custo na guerra compõem cenas que intercalam diálogos dos ex-soldados entre um trago e outro. Eram homens simples, que deixaram que os levassem como soldados, talvez como única opção de fugir da morte imediata. A personagem Bertoni era jornalista, e:

ele também gostava de falar sobre os anos sombrios, de como ele e outros jornalistas conseguiram se salvar nos primeiros anos depois de 1938, seus pensamentos, suas conversas e alusões secretas, que perigos os ameaçavam, até o momento em que eles mesmos também estavam vestindo o uniforme, [...] (BACHMANN Werke 2, 2010, p. 165).³⁹

Todos esses ex-soldados mataram homens na guerra, com exceção de um deles. Este, um assassino que não se dispunha a matar abstrações como poloneses, americanos ou russos: “Se eu não conseguia nem mesmo atirar em um homem, quanto menos em uma abstração, em um 'russo'. Não conseguia imaginar absolutamente nada a esse respeito, [...]” (BACHMANN Werke 2, 2010, p. 185).⁴⁰

Antes da guerra, esse homem, que agora narra aos demais sobre seu desejo de matar, saía à rua no meio da noite em busca de uma vítima. Mas, durante a guerra, foi preso,

38 Cf. o texto-fonte: Besetzen, das war ein Wort, an dem Franza herumhoffte und mit dem sie herumliefe, sie stellte sich unendlich viele Soldaten vor, mit Gewehren im Anschlag, die jeden Quadratmeter besetzten, [...] (BACHMANN Werke 3, 2010, p. 375-376)

39 Cf. o texto-fonte: Gern sprach er auch von der düsteren Zeit danach, wie er und ein paar andere Journalisten sich durchgebracht hatten in den ersten Jahren nach 1938, was sie heimlich gedacht und geredet und angedeutet hatten, in welchen Gefahren sie geschwebt hatten, ehe sie auch die Uniform angezogen hatten, [...]. Tradução da citação de Ina Tanita Zeien e Lilian Rau, Julho/2014.

40 Cf. o texto-fonte: Wenn ich nicht mehr auf einen Menschen schießen konnte, wieviel weniger dann auf eine Abstraktion, auf die 'Russen'. Darunter konnte ich mir überhaupt nichts vorstellen, [...]. Tradução da citação de Ina Tanita Zeien e Lilian Rau, Julho/2014.

condenado como traidor, porque não conseguia disparar nem sequer um tiro contra o inimigo, que lhe parecia pura abstração.

[...] embora já tivesse certeza de que eu era um assassino, cheguei até mesmo a andar armado em público, por meio ano. Quando cheguei na base de Monte Cassino, não havia mais nenhum trapo de alma comigo. Eu respirava o cheiro dos cadáveres, cheiro de incêndio e de abrigo de guerra como se fosse ar fresco. Não sentia o medo que os demais sentiam. [...] Me preparei para atirar pela primeira vez quando havia um grupo de poloneses, à nossa frente; lá estavam tropas de todos os países. Foi quando disse a mim mesmo: não, nenhum polonês. [...] Por fim, nenhum americano, nenhum polonês. Eu era um assassino simples, [...] (BACHMANN Werke 2, 2010, p. 183)⁴¹

As cenas, no conto, se passam em ambiente sombrio, em um bar localizado em um porão, abaixo do nível da rua, em que se precisa descer uma escada para acessar o espaço. A meia luz expressa o clímax das cenas narradas: memórias de guerra de homens simples, transformados em assassinos pelo poder nazista. Agora que não matavam, tentam banalizar aquele passado. Suas mãos ainda sujas de sangue, dos soldados que mataram em guerra, não impedem que se espantem com o desejo de matar daquele único assassino, que nunca assassinara alguém, sentado à mesa.

41 Cf. o texto-fonte: [...] obwohl ich schon ganz sicher war, daß ich ein Mörder war, und ich war ein halbes Jahr sogar öffentlich mit einem Gewehr herumgegangen. Ich hatte, als ich in die Stellung von Monte Cassino kam, keinen Fetzen von einer Seele mehr an mir. Ich atmete den Leichengeruch, Brand- und Bunkergeruch wie die frischeste Gebirgsluft. Ich verspürte nicht die Angst der anderen. [...] Ich legte zum erstenmal an, als wir eine Gruppe von Polen vor uns hatten; es sind dort ja aus allen Ländern Truppen gelegen. Da sagte ich mir: nein, keine Polen. [...] Also keine Amerikaner, keine Polen. Ich war ja ein einfacher Mörder, [...] Tradução da citação de Ina Tanita Zeien e Lilian Rau, Julho/2014.

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO: ALEMANHA E ÁUSTRIA NO PÓS-GUERRA

Muitos jovens foram arrancados das escolas e universidades pelos nazistas, enviados para a guerra, já em 1939, como é o caso do escritor Heinrich Böll (BARNER, 1994, p. 15), convocado para a guerra, logo no início de seus estudos na universidade. Böll voltaria do front aos 28 anos de idade, Wolfgang Weyrauch com 38, Walter Kolbenhoff com 37, Hans Werner Richter com 33, Alfred Andersch e Arno Schmidt com 31, Günter Eich e Wolfdietrich Schnurre com 25 e Wolfgang Borchert com 24. Esses jovens, entre outros, foram os escritores da *Junge Generation* (Geração Jovem), cujos escritos revigoraram a literatura alemã nos primeiros anos Pós-Guerra. (Ibid., p. 15).

Os anos de guerra, as vivências nos *fronts*, nas prisões e nos campos de concentração, os crimes praticados pelos nazistas e a vida entre as ruínas, anos tomados pela pobreza e miséria, são tema predominante nessa nova literatura produzida pela *Junge Generation*, cujas produções davam ênfase à realidade recente dos anos de guerra e do Pós-Guerra (Ibid., p. 36). A influência do existencialismo francês sobre esses escritores é inegável, segundo Barner (1994, p. 54). Nos primeiros anos Pós-Guerra, essa nova geração de escritores produzia textos curtos, *Short Stories*, de caráter fragmentário – a narrativa não informa tudo, apenas dá indícios, evoca uma parcela de um todo e possibilita que o todo seja percebido a partir desse recorte –, tem o narrador como participante da ação, o final é indeterminado e o alemão coloquial como característica preponderante desse novo estilo de narrativa (Ibid., p. 55). A *Junge Generation* criticava seu tempo, realização incapaz para o Neotradicionalismo e para o Neoexpressionismo, que, segundo Carpeaux (2013, p. 248) não criaram forças suficientes para se manter no Pós-Guerra.

A nova geração do Expressionismo alemão dera grande expressividade a esse estilo artístico a partir de 1918, que foi, todavia, interrompido pelo nacional-socialismo nazista. Entretanto, a capitulação e “a mudança de regime levaram a liderança literária à segunda geração expressionista” (Ibid., p. 243). Muitos escritores se movimentaram artisticamente através do Neoexpressionismo, com influência do Surrealismo. E “quando o novo regime, o governo de Bonn, enveredou pelo caminho da Restauração conservadora, os neoexpressionistas lembraram-se do passado revolucionário do seu estilo; e atacaram.” (Ibid., p. 244). Mas o estilo não cativou a literatura alemã por completo. Para Carpeaux (2013, p.

246), o expressionismo, com certeza, foi estilo “de determinadas personalidades, mas não de uma literatura inteira.”

Em 1945, na Alemanha e na Áustria, “[...] as forças espirituais estavam destruídas ou devastadas pelos anos do despotismo totalitário. Não se repetiu o fenômeno da renovação.” (Ibid., p. 246). A renovação espiritual se dera nos anos 20 com a nova geração do Expressionismo, depois da derrota na Primeira Guerra Mundial. Porém, na Alemanha e, com mais intensidade na Áustria, logo após a Segunda Guerra Mundial, se deu o contrário,

Tentou-se, [...] o reatamento das relações com o passado, com tradições meio enterradas. Só agora foi um Rodolf Alexander Schroeder devidamente apreciado [na Alemanha]. O Neotradicionalismo levantou-se sobretudo na Áustria, porque a tradição histórica justificava a independência da República em 1945 restaurada.(CARPEAUX, 2013, p. 246).

Os escritores, publicados então na Áustria, traziam o conservadorismo para a literatura, parte do projeto “que passava pela repressão e esquecimento do passado recente” (FLORY, 2010, p. 93)

Essa literatura tinha feição clássica, em estilo realista tradicional, por vezes, idílico. Em termos políticos, posicionava-se contra o comunismo. Em termos estéticos, lutava contra as vanguardas e contra uma literatura crítica. Em termos históricos, não deveria enfrentar e discutir o passado recente. (FLORY, 2010, p. 94).

Esses autores recebem subvenções do governo, cargos nos ministérios da educação, cultura e comunicação, são agraciados com prêmios, dominam as seções de cultura dos grandes jornais, em suma, controlam a administração da cultura no país e têm influência decisiva sobre o sistema literário, onde atuavam com mão de ferro (Ibid., p. 96).

Outra característica da literatura austríaca no imediato Pós-Guerra é o retorno às origens, em que se fez um regresso ao barroco austríaco e à “Áustria Biedermeier da Era Metternich, na época do Congresso de Viena (1815)” (Ibid., p. 99).

Poucos anos antes, a literatura sofrera uma ruptura drástica. Baumann e Oberle (1985, p.218) assinala que entre 10 de maio de 1933, dia da tomada do governo alemão por Hitler, até o fim da guerra, 12 anos depois, 250 escritores alemães abandonaram seu país ou então se calaram; suas obras foram queimadas por terem sido consideradas danosas, '*schädlich*', pelos nazistas. Carpeaux, (2013, p. 238), nos informa que

Os doze anos de regime nazista não constituem uma fase da história literária alemã, mas uma cesura. Houve interrupção forçada das atividades criadoras. [...] Quanto aos escritores emigrados, a separação teve efeitos também desvantajosos: os romances históricos de Heinrich Mann e Doebelin apenas são episódios dentro da produção total desses autores.

A literatura nazista, mesmo quando estudada com a boa vontade que não

merecem os autores, perseguidores ferozes de seus confrades oposicionistas, não vale nada. Só têm importância, como documentos, as obras que caracterizam o estado de espírito da época.

Nesses anos sombrios, alguns escritores se retiraram da cena literária, mas outros – como Thomas Mann, Bertold Brecht, Alfred Döblin, Heinrich Mann, entre outros –, além de produzirem obras literárias, se engajaram politicamente nos países de exílio, fundaram editoras, publicaram em revistas e jornais, ou então, transmitiram textos via rádio.

Na Áustria, escritores como Robert Musil, Hermann Broch, Joseph Roth, Elias Canetti e Stefan Zweig – que viveu em Petrópolis no RJ e cometeu suicídio em 1942⁴² – entre outros, que se posicionaram contra o Terceiro Reich e por isso se refugiaram em países estrangeiros, foram, apesar de sua atividade literária no exílio, pouco publicados na Áustria Pós-Guerra (BAUMANN; OBERLE, 1985, p. 270). Ao final da II Guerra Mundial, muitos desses autores publicavam primeiramente na Alemanha, em função da crítica e das discussões que aconteciam, com frequência, mais rapidamente nesse país.

As mulheres austríacas também não tinham suas obras publicadas na Áustria no período imediato de Pós-Guerra. Schmid-Bortenschlager (2009, p. 145) nos informa que:

Até mesmo para autoras como Mitterer ou Zemann, que não haviam estado no exílio, o retorno à vida literária deu-se com dificuldade, com uma defasagem de uma ou duas décadas, enquanto os seus colegas do sexo masculino puderam continuar a trabalhar quase sem interrupção, embora seus trabalhos literários estejam hoje, em grande parte, esquecidos.⁴³

No Pós-Guerra, a transcendência do espírito, da arte, da moral – bons costumes – eram temas que se opunham àquela realidade desprezível para Alfred Döblin, Thomas Mann, Elisabeth Langgässer, Hermann Broch, dentre outros, que preferiram dar lugar, em sua literatura – diferente de escritores mais jovens – ao mítico, à transcendência religiosa, ao sonho e ao fantástico, em que o diabo e o demoníaco aparecem como alegorias para os acontecimentos mórbidos daqueles dias, (BARNER, 1994, p. 37), são alegorias essas que conectam as obras cronologicamente à história do terceiro Reich.

A transcendência como movimento na literatura já havia sido iniciada pelos escritores da *Innere Emigration* (Emigração Interna), cuja temática não feria os ditames do nacional-socialismo nazista, que dentre outros temas, abordavam a vida simples, o retorno à natureza,

42 Informação disponível em: <http://www.casastefanzweig.org/sec_vida.php>. Acesso em: 19 set. 2014.

43 Cf. o texto-fonte: Selbst für Autorinnen wie Mitterer oder Zemann, die nicht in der Emigration gewesen sind, gestaltet sich die Rückkehr ins literarische Leben schwierig, verzögert sich um ein bis zwei Jahrzehnte, während ihr männliche Kollegen quasi ohne Unterbrechung weiterarbeiten können, obwohl auch ihre literarischen Werke heute meist vergessen sind.

Deus e fatos históricos mais antigos.

O termo *Innere Emigration* denomina os escritores – em grande parte se tornaram religiosos convertidos durante a guerra – que permaneceram na Alemanha ocupada pelos nazistas e, em alguns casos, eram apenas tolerados, enquanto em outros casos, proibidos de escrever e de publicar (Ibid., p. 38). O termo *Innere Emigration* foi cunhado, já em 1933, por Frank Thieß para designar a atitude de escritores alemães, remanescentes da Alemanha nazista após 1933. (BAUMANN; OBERLE, 1985, p. 226). Os escritores da *Innere Emigration* – artistas, de modo geral, assim denominados – eram muitas vezes escritores que

[...] queriam abandonar aquele ambiente dominado pelos marrons no início do Terceiro Reich, partiam para terras estrangeiras sem dinheiro, sem condições de se comunicar em uma língua estrangeira, sem relações no exterior. Para depois, com vergonha e desespero rastejar, por assim dizer, de volta ao Reich. Porque não se era judeu. (MAYER, 1997, p. 165).⁴⁴

A maioria das obras publicadas logo após a capitulação, já havia sido concebida durante a guerra, de modo que foram essas obras – incluindo os textos da *Innere Emigration* –, as primeiras de autores alemães publicados na Alemanha ocupada pelos aliados;

[...] os diagnósticos literários da época que, após 1945, se apresentaram na forma de transcendência no horizonte do mítico, utópico, religioso-visionário, aprofundam seu tema na gênese psíquica, o relacionam, em termos teológicos ultrapassados, às condições da cura da alma, [...]. Não raramente, pagam o preço da percepção confusa da realidade política, para eles algo meramente superficial.[...] Isso se dá de outro modo nos diários, relatos e memórias [...].⁴⁵ (BARNER, 1994, p. 50).⁴⁶

Os diários produzidos, naqueles dias, trazem, sobretudo, relatos das vivências em campos de concentração, em prisões de guerra, o retorno à terra natal, mas são também relatos sobre os momentos Pré-Guerra, como fugas, expulsões e perseguições da Alemanha nazista. Esses relatos, diários produzidos e publicados por escritores profissionais, (Ibid., p. 50), introduziram um novo gênero literário naquele país, uma mistura do documentário com a

44 Cf. o texto-fonte: [...] deutsche Künstler oder Schriftsteller bei Anbruch des Dritten Reiches die braune Umwelt verlassen wollten, ins Ausland gingen ohne Geld, ohne Sprachkenntnisse, ohne Beziehungen. Um dann in verzweifelter Scham gleichsam wieder zurückzukriechen ins Reich. Weil man kein Jude war.

45 A exemplo, cita-se o relato *Eine Frau in Berlin*, Uma mulher em Berlim. Relatos de uma mulher anônima sobre os acontecimentos na Berlim ocupada pelos russos logo após a capitulação. v. <<http://uit.no/Content/317299/2Po%CC%88tzech.pdf>>. Os relatos do diário de uma anônima foram adaptados no filme *Anonyma – Eine Frau in Berlin*, de 2008 dirigido por Max Färberböck. v. <<http://www.imdb.com/title/tt1035730/>>.

46 Cf. o texto-fonte: [...] Die literarischen Diagnosen der Zeit, die nach 1945 als Spielformen des Transzendierens im Horizont des Mythischen, Utopischen, Religiös-Visionären gestellt werden, vertiefen ihren Gegenstand in die psychische Genese, beziehen ihn, altertümlich theologisch gesprochen, auf die Bedingungen des Seelenheils, [...] Sie zahlen dafür nicht selten den Preis ungenauer Wahrnehmung der für sie nur oberflächlichen politischen Realität.[...] Das ist in Tagebüchern, Berichten, Erinnerungen anders [...]

ficção. (Ibid., p. 52).

Nos primeiros anos do Pós-Guerra, muitos escritores desejavam recuperar o tempo que lhes fora tirado entre 1933 e 1945. Pois, durante todos esses anos

[...] não tinham tido tempo para familiarizar-se com Joyce; não conheciam Hemingway nem Faulkner nem Apollinaire, nem Eluard nem García Lorca nem Auden e não tinham nunca ouvido falar de Kafka. Com o reatamento das relações literárias internacionais esperava-se outra renovação da literatura alemã (CARPEAUX, 2013, p. 248).

A renovação da literatura alemã se deu, principalmente, através do grupo literário denominado *Die Gruppe 47* (o Grupo 47), do qual Ingeborg Bachmann fez parte desde 1952. O início do grupo se deu por iniciativa de Hans Werner Richter, que então pretendia apenas manter coesos os ex-colaboradores da revista *Der Ruf* (O Chamado) (BARNER, 1994, p. 17).

A revista literária *Der Ruf* havia sido, originalmente, parte do programa de reeducação dos aliados, mais precisamente dos EUA que, desde 1943, tinham selecionado, reunido e doutrinado prisioneiros alemães, membros da *Wehrmacht*, mas de convicções anti-fascistas, mantidos em campos de prisioneiros nos EUA – o termo *Wehrmacht* denomina o conjunto das forças armadas da Alemanha durante o Terceiro Reich, entre os anos de 1935 a 1945. Esses escritores prisioneiros anti-fascistas deveriam desempenhar um papel central no plano político e jornalístico da reconstrução da Alemanha após o fim da guerra. A revista *Der Ruf*, publicada por Curt Vinz, surgiu em março de 1945, na prisão de guerra de Fort Kearny, era distribuída entre os soldados alemães, mantidos em várias prisões nos EUA, como parte do programa de desnazificação e reeducação (COFFALA et.al, 1997, p. 189).

Em 1946, Curt Vinz recebeu em Munique uma licença norte-americana para fundar essa revista democrática na Alemanha. *Der Ruf* teve sua primeira edição nesse país em 15 de agosto de 1946; a revista também estampava, na capa, o subtítulo *Unabhängige Blätter der jungen Generation* (Folhas independentes da geração jovem), o adjetivo 'independente' refere-se, segundo Barner (1994, p. 14), à distância que a revista pretenda manter em relação aos poderes aliados.

A revista publicava análises sobre a situação financeira local, a realidade de então, fazia questionamentos sobre a noção de verdade, a perda da ilusão, a economia, a educação e seus métodos (Ibid., p. 14). Os escritores colaboradores da revista eram os mesmos que haviam voltado há pouco do *front*, como ex-soldados, ou então, retornados de prisões de guerra dos poderes aliados: Günter Eich, Hocke, Kolbenhoff, Krolow, Horst Lange, Schnurre e ainda Alfred Andersh e Richter, que foram os primeiros redatores da *Der Ruf*, entre outros. Richter e

Andersh haviam sido colaboradores da revista, ainda nos EUA, enquanto eram prisioneiros de guerra neste país.

Um ano depois da primeira publicação da *Der Ruf* na Alemanha, em 1947, o comando militar norte-americano solicitou a Curt Vinz a substituição dos redatores Andersh e Richter, com a ameaça de retirar a licença da revista, em função do posicionamento político assumido pela *Der Ruf* em favor de um socialismo humano (*humanen Sozialismus*) para a Europa, e da socialização do monopólio das empresas. Em abril do mesmo ano, a revista foi assumida pelo novo redator Erich Kuby (Ibid., p. 16).

Em setembro de 1947, alguns escritores ex-colaboradores da revista *Der Ruf*, se reuniram no extremo sul da Alemanha, junto à fronteira com a Áustria, a convite da poetisa Ilse Schneider-Lengyel, em sua casa localizada nas proximidades da cidade de Allgäu. Esse evento informal, que reuniu 17 escritores e escritoras, foi o impulso para a fundação do *Gruppe 47*. Estes escritores que se reuniram nesse primeiro encontro,

Walter Kolbenhoff, Heinz Ulrich, Wolfdietrich Schnurre, Heinz Friedrich e outros, eram mais ou menos desconhecidos, eram novatos, sua revista *Ruf* não existia mais para eles, não havia mais vida literária [...]; os poetas mais velhos, sobretudo os representantes conservadores da *Innere Emigration*, os rejeitavam. Eles queriam preencher esse vácuo literário com uma nova literatura. Queriam assumir responsabilidades, colaborar para uma nova Europa sem frases vazias e ser livres. Não faziam qualquer tipo de juízo sobre a política de reeducação americana. Tornaram-se amigos e eram confidentes, em função das experiências semelhantes que haviam tido no Terceiro Reich e na guerra (RICHTER, 1997, p. 16).⁴⁷

Os escritores e poetas pertencentes ao grupo denominado *Innere Emigration*, mas também Thomas Mann e Herman Hesse dominavam o mercado editorial e o espírito cultural nos anos do Pós-Guerra, inclusive na década de 50. Os jovens escritores do *Gruppe 47*, por sua vez, nadando contra a maré tentavam engendrar o seu próprio espaço no meio literário alemão. (COFALLA et.al., 1997, p. 190). Sua literatura era considerada literatura engajada: antifascista, antimilitarista, democrática e não conformista. (Ibid., p. 193).

Ingeborg Bachmann, por exemplo, teria relacionado seus poemas e peças radiofônicas ao conceito 'literatura engajada'; O *Gruppe 47* reunia “muitos intelectuais, que se consideravam oposição a determinados fenômenos políticos e culturais da era do milagre

47 Cf. o texto-fonte: Diese Schriftsteller Walter Kolbenhoff, Heinz Ulrich, Wolfdietrich Schnurre, Heinz Friedrich u.a. waren mehr oder weniger unbekannt, sie waren Neulinge, ihr „Ruf“ existierte für sie nicht mehr, kein literarisches Leben, keine Hauptstadt, die alten Dichter, vor allem die Konservativen Vertreter der „inneren Emigration“, lehnten sie ab. Dieses literarische Vakuum wollten sie mit einer neuen Literatur füllen. Sie wollten Verantwortung übernehmen, an einem jungen Europa ohne Phrasen mitarbeiten und frei sein. Von der amerikanischen Umerziehungspolitik hielten sie nichts. Sie freundeten sich untereinander an und vertrauten sich, da ähnliche Erfahrungen im Dritten Reich und im Krieg sie geprägt hatten.

econômico”⁴⁸ (Ibid., p. 193-194).

Segundo Hans Werner Richter (*apud* BARNER, 1994, p. 17), o interesse do *Gruppe 47*, no primeiro encontro, era político jornalístico. Os componentes eram, ainda com Richter, jornalistas politicamente engajados com ambições literárias. A motivação do primeiro encontro era a preparação da primeira edição da Revista *Skorpion* (Escorpião), “conversar a respeito da revista, discutir textos que poderiam ser publicados, lê-los e debater.”⁴⁹ (RICHTER, 1997, p. 16). Franz Wischnewski – artista plástico que fazia o *layout* da revista *Der Ruf* – e Hans Werner Richter foram os idealizadores da Revista *Skorpion*, logo após ele e Andersch terem sido convidados a se demitir do cargo de redatores da revista *Der Ruf*.

A revista *Der Skorpion*, todavia, nunca foi publicada. O governo militar norte-americano recusou a licença para H.W. Richter; a justificativa da recusa fora o niilismo expressado nos textos da versão teste entregue aos aliados. (Ibid., p. 23).

Duas semanas após o primeiro encontro, o grupo recebia seu nome oficial e permanente, sugerido por Hans Georg Brenner: *Die Gruppe 47*, que reuniria escritores e escritoras uma ou duas vezes ao ano, convidados por Hans Werner Richter, que estipulava data e local do encontro.

O Prêmio Literário do Grupo 47 começou a ser oferecido em 1950, quando a empresa norte-americana *Coward McCann Company*, por iniciativa de Franz Joseph Schneider, ofereceu 1.000DM (Marco alemão), como estímulo ao grupo informal de escritores. (Ibid., p. 35). Günter Eich foi o primeiro a ser agraciado com o prêmio. Mais tarde, o prêmio foi oferecido por diversas editoras e transmissoras de rádio, com organização de H.W. Richter. Em seus 17 anos de atividade o Grupo 47 ofereceu 10 prêmios, cujos valores variavam entre 1.000DM e 7.000DM. Após uma década, o Prêmio Literário do Grupo 47 se tornara o prêmio literário mais conceituado na Alemanha, em função da importância alcançada pelo grupo no país, *status* que concedeu a seus congressos uma grande reputação; seus eventos eram considerados tão significativos quanto as feiras de livros, estes eram então os eventos literários mais importantes do país (COFALLA et.al., 1997, p. 196).

Segundo Hollander, (1997, p. 31), teria havido, na literatura alemã, apenas um outro evento literário que se assemelha ao *Gruppe 47*: um grupo de poetas, pintores, críticos da arte,

48 Cf. o texto-fonte: In der Gruppe 47 kamen Intellektuelle zusammen, die sich als oppositionell verstanden gegenüber bestimmten politischen und kulturellen Erscheinungen der Wirtschaftswunderzeit.

49 Cf. o texto-fonte: Man wollte über die Zeitschrift reden, die Beiträge besprechen, sie vorlesen und diskutieren.

músicos e jornalistas – denominado *Tunnel über der Spree* (Túnel sobre o Spree)⁵⁰,– se reuniam, atraídos por Theodor Fontane, em Berlim. O grupo iniciou suas atividades em dezembro de 1827 e permaneceu ativo até 1898. Fontane esteve ligado ao grupo entre 1844 e 1865.

Um dos paralelos entre o *Gruppe 47* e o *Tunnel über der Spree* teria sido o estatuto: mal tinha algo que pudesse ser denominado de estatuto e o *Gruppe 47* não tinha sequer um estatuto. Mas havia uma regra no *Gruppe 47*: não eram permitidos textos que expressassem antissemitismo, tampouco ideologias nazistas (KAISER, 1997, p. 55). Em ambos os grupos, liam-se os textos, que eram rigorosamente criticados, sem que os críticos precisassem se preocupar com regras de etiqueta, a franqueza era característica exigida nas críticas. Em ambos os grupos lia-se e ouvia-se textos de escritores de grande valor literário – como Günter Eich, Heinrich Böll, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Günter Grass, Uwe Johnson, Ernst Schnabel e outros –, como também textos de escritores considerados medianos ou que produziam textos sem valor.

Outro paralelo teria sido o fascínio dos colaboradores pelas figuras centrais de cada grupo: Hans Werner Richter e Theodor Fontane – este esteve ativo no grupo por apenas 10 anos, em que publicizou, pela primeira, vez suas Baladas. Segundo Hollander, (1997, p. 31), o grupo *Tunnel über der Spree* teria apenas existido – tido valor – durante os anos de participação ativa de Fontane.

O *Gruppe 47* propiciava o encontro entre amigos, entre pessoas que compartilhavam memórias e posturas políticas. “Eram encontros de pessoas, a proximidade entre eles em função de suas experiências políticas no Terceiro Reich, o interesse por qualidade literária, livre de ambições pessoais. A maioria se manteve cética em relação à restauração, [...]”⁵¹ (RICHTER, 1997, p. 58. Esse ceticismo se relacionava a posturas políticas na Alemanha relacionadas ao milagre econômico, por exemplo.

Havia muitas vivências e interesses em comum, como explica Milo Dor:

Sou muito grato a Hans, por ele ter me aproximado de seus amigos alemães, holandeses e poloneses, que se tornaram minha família, com o passar do tempo. [...] eles formavam uma minoria em vias de desaparecer. Em resumo, nos mantínhamos unidos, o que era evidente no *Mortos em férias*⁵², que sobreviveram por puro acaso a uma das maiores catástrofes da humanidade. Nos

50 O rio Die Spree, que atravessa a cidade de Berlim, é um afluente do rio Havel situado no leste da Alemanha.

51 Cf. o texto-fonte: Es waren die menschlichen Begegnungen, die Nähe aufgrund ihrer politischen Erfahrungen im Dritten Reich, ihr Interesse an literarischer Qualität ohne persönlichen Ehrgeiz. Die meisten blieben skeptisch gegenüber der Restauration, [...]

52 Título do romance-documentário *Tote auf Urlaub*, do escritor austríaco Milo Dor – publicado em 1952.

mantínhamos unidos sobretudo contra os fósseis intelectuais do assim chamado Terceiro Reich, que ainda tentavam ter domínio sobre a vida pública.⁵³ (DOR, 1997, p. 43)

Kafka e Hemingway seriam os nomes de escritores mais citados como aqueles que marcaram influência no grupo, que angariara grande prestígio no mundo literário alemão, pois a “prosa de língua alemã dos anos 40 e 50 foi, em grande medida, definida através do *Gruppe 47*, pelo Realismo e pelo *Neuanfang* (Novo início) por eles proclamado.”⁵⁴ (SCHMID-BORTENSCHLAGER, 2009, p. 154). A celebridade do grupo e sua respectiva crítica aos textos, lidos em seus encontros semestrais ou anuais, determinavam o tipo de recepção – positiva ou negativa – dos escritores no meio literário e editorial da Alemanha, automaticamente também da Suíça e da Áustria (WELLERSHOFF, 1997, p. 151).

No encontro de outubro de 1957, em seu décimo aniversário, o grupo fez também um balanço sobre suas atividades. A fragmentação do grupo aumentava porque parte dos escritores adotava o Realismo como estilo, enquanto outros aderiam ao Formalismo. O grupo perdera sua função, na opinião de Joachim Kaiser (apud RICHTER, 1997, p. 56), pois escritores proeminentes liam nos congressos do grupo com muita frequência textos já publicados.

A partir desse ano, H.W. Richter organizou apenas um encontro anual. Richter se ocupava, então, prioritariamente, da organização do comitê contra o armamento atômico⁵⁵ (*Komitee gegen Atomrüstung*), o qual fundou em abril de 1958, em Munique, e para o qual foi nomeado presidente (RICHTER, 1997, p. 71).

Em 1965, Hans Werner Richter não desejava mais organizar os encontros, estava desapontado com a ausência de alguns colaboradores importantes do grupo – Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll, Günter Eich, Wolfgang Hildesheimer, Uwe Johnson, Siegfried Lenz, Wolfdietrich Schnurre, Martin Walser e outros –, no encontro da Suécia que se dera no ano anterior. Mas, por insistência de Klaus Rochler, o *Gruppe 47* novamente se reuniu, dessa vez, na zona oeste de Berlim.

53 Cf. o texto-fonte: Ich war Hans sehr dankbar, daß er mich mit seinen deutschen, holländischen und polnischen Freunden zusammengebracht hatte, die mit der Zeit zu meiner großen Familie geworden waren. [...] sie bildeten eine verschwindende Minderheit, im großen und ganzen hielten wir alle zusammen, was unter den 'Toten auf Urlaub', die durch puren Zufall eine der größten Katastrophen der Menschheit überlebt hatten, selbstverständlich war, wir hielten vo allem zusammen gegenüber den intellektuellen Fossilien aus dem sogenannten Dritten Reich, die im öffentlichen Leben noch immer tonangebend zu sein versuchten.

54 Cf. o texto-fonte: Die deutschsprachige Prosa der 40er und 50er Jahre ist weitgehend durch die Gruppe 47 und den von ihr proklamierten Realismus und Neuanfang bestimmt.

55 Informações a respeito em: <<http://protest-muenchen.sub-bavaria.de/schlagwoerter/2742>>. Acesso em: 04 out. 2014.

Há anos, o grupo já vinha sendo alvo de críticas por parte de intelectuais, que se sentiam excluídos desse meio literário. Nos últimos anos da década de 60, os escritores do *Gruppe 47* não eram mais jovens, já eram pessoas de meia idade e sua literatura não era mais revolucionária, já pendia mais para o *establishment* político. Estudantes de esquerda os atacavam denominando-os de burgueses, estetizantes e indiferentes. Muitos desses estudantes fizeram uma manifestação em frente ao prédio sede do último congresso do *Gruppe 47*, em 1967, na cidade de Waischenfeld, na Baviera alemã. Um ano antes o grupo havia se reunido em Princeton e presenciado manifestações contrárias à guerra do Vietnã. Esse tema também contribuiu para a cesura do grupo, em função das diferentes opiniões dos participantes a esse respeito. Hans Werner Richter desejava então começar do zero, com apenas 25 integrantes, mas sua indisposição e sua pouca energia para tal, fizeram-no mudar de ideia (COFALLA et.al., 1997, p. 198).

Três gerações vivenciaram, [...] o Grupo 47. Sobre a transformação do grupo nos intensos 20 anos de atividade, não são necessárias explicações. Esse sempre foi um motivo que alimentava a vontade de Hans Werner Richter de acabar com o grupo e seus congressos, em diferentes fases, já muito antes de 1967 [...] ⁵⁶ (RICHTER, 1997, p. 9).

Na Áustria, os escritores e as escritoras jovens tendiam a grupos informais, como é o caso das reuniões que se davam no *Café Raimund*, em Viena. O mentor desses encontros fora o jornalista Hans Weigel, exilado na Suíça em 1938 – anticomunista severo – que propiciou a primeira publicação para escritores jovens em sua série antológica *Stimmen der Gegenwart* (Vozes da contemporaneidade), entre os anos de 1951 a 1956. Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Milo Dor, Jeannie Ebner, Reinhard Federmann, Herbert Haushofer, Hertha Kräftner e Friederike Mayröcker faziam parte desse grupo de jovens escritores presentes nos encontros e que tinham seus textos publicados por Weigel (KRIEGLEDER, 2011, p. 432-434).

Schmid-Bortenschlager, (2009, p. 142), nos informa que os gêneros dos textos novos surgidos, então na Áustria, logo após o fim da guerra, correspondiam aos meios disponíveis para publicação. Eram textos de curta extensão, sobretudo peças radiofônicas, poemas e a *short stories* – gênero importado pelo poder aliado norte-americano e com forte influência de Kafka nos escritores que aderiram a este último gênero –, que podiam ser publicados em

56 Cf. o texto-fonte: Drei Generationen hat die Gruppe 47 hintereinander und gleichzeitig erlebt. Daß die Gruppe sich in 20 sehr aktiven Jahren wandelte, bedarf keiner Erklärung. Dies war immer wieder ein Grund für Hans Werner Richter, sie und den Turnus ihrer Tagungen in verschiedenen Phasen schon früher als 1967 beenden zu wollen [...]

jornais, em revistas e transmitidos via rádio. Entre os escritores mais destacados nesses gêneros estão novamente Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann e Marlen Haushofer, Kräfftner, Ferra-Mikura, Erner, Braun-Prager e Valencak (Ibid., p. 149).

Otto Basil reabriu a revista literária *Plan* em outubro de 1945 e encerrou as atividades da revista no início de 1948, em parte por falta de apoio oficial. A revista havia sido proibida pelos nazistas em função de sua oposição ao regime nacional-socialista. Depois da reabertura, publicava-se na revista muitos textos estrangeiros, sobretudo do Surrealismo, que era temática central nos grupos informais (KRIEGLEDER, 2011, p. 434-435). Nos anos de publicação a revista imprimiu 18 cadernos literários, publicando textos de autores jovens e importantes no meio literário de língua alemã como Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Milo Dor, entre outros (FLORY, 2010, p. 94). Autores considerados jovens eram aqueles que não haviam publicado antes do nacional-socialismo e do Austro-fascismo (SCHMID-BORTENSCHLAGER, 2009, p. 144).

No meio literário austríaco também havia “lugar para uma vanguarda estética e uma literatura crítica, que procuravam dar expressão ao passado recente por caminhos diversos.” (FLORY, 2010, p. 94). Mas, ainda com Flory, (op.cit., p. 95), não houve recepção na Áustria para essa vanguarda literária e enfim, para “articular a importância estética e social dessa literatura com seu desprezo interno – instigado pelos que controlavam o sistema literário, da vertente anterior – era preciso fazer o caminho mais longo, saindo da Áustria.” (Ibid., p. 95).

Viena era então a cidade onde a vida literária florescia, escritores a povoavam para depois deixá-la novamente, trocando-a pela Alemanha ou por algum outro país europeu. (SCHMID-BORTENSCHLAGER, 2009, p. 146).

O fato de não ter havido uma cena literária nova de grande proporção na Áustria, no imediato Pós-Guerra – como se deu na Alemanha Ocidental com a *Junge Generation* e o *Gruppe 47* – está relacionado às inimizades pessoais entre os escritores que iniciaram sua carreira na década de 30 e que ao fim da guerra reuniram jovens escritores, oferecendo-lhes empregos em revistas e em jornais; também tentaram influenciá-los com a tradição literária moderna daqueles dias. Schmid-Bortenschlager, (op.cit., p. 143), lista alguns desses autores: Hans Weigel, Otto Basil, Hermann Hakel, Ernst Fischer e, num momento posterior, Ernst Schönwiese, na radiodifusão. O grupo literário de vanguarda *Wiener Gruppe* (Grupo de Viena), formado por jovens escritores nascidos na década de trinta, que não foram soldados na guerra, começou a se organizar apenas em 1957 (KRIEGLEDER, 2011, p. 435).

Na Alemanha, muitos escritores da nova geração trabalharam intensamente, durante a década de 1950, para a radiodifusão. A partir de 1948, a reforma monetária propiciaria um *boom* nesse meio de comunicação, que teve um considerável aumento no número de peças radiofônicas produzidas nesses anos. Günter Eich, por exemplo, – que recebeu, em 1953, o Prêmio dos Cegos de Guerra para Peça Radiofônica – trabalhou quase só para a radiodifusão na década de cinquenta. De modo geral, nessa década, quase todos os escritores e as escritoras da geração jovem – também na Áustria – escreviam peças para a transmissão via rádio, que se tornou importante fonte de renda para muitos desses escritores (BANNER, 1994, p. 93).

Schnell, (1992, p. 553), assinala que depois de Günter Eich, os escritores e escritoras de língua alemã de maior destaque na radiodifusão na década de cinquenta são Wolfgang Hildesheimer, Friedrich Dürrenmatt, Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Walter Jens, Heinrich Böll, Wolfgang Weyrauch e Dieter Wellershoff.

Na Áustria, a radiodifusão também alcançou o grande público na década de cinquenta. A escassez de material e de mão de obra em outras mídias, possibilitou que o entretenimento e os noticiários se concentrassem na rádio (SCHMID-BORTENSCHLAGER, 2009, p. 152). Outro motivo do uso massivo desse meio de comunicação foram os baixos preços dos aparelhos de recepção para a população. “A importância da propaganda no nacional-socialismo fez com que praticamente toda casa disponibilizasse de um *Volksempfänger*⁵⁷ ou um outro aparelho de áudio de melhor qualidade” (Idem.).⁵⁸ A rádio *Rot-Weiß-Rot*, por exemplo, transmitia grande número de peças radiofônicas; entre seus colaboradores austríacos de maior destaque estão Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Milo Dor, Reinhard Federmann, Gerhard Fritsch, Fritz Habeck e Harald Zusanek.

A radiodifusão na Alemanha e sua programação já era tema de discussão de muitos intelectuais alemães desde o início da década de 20. Bertold Brecht, um dos principais expoentes na discussão sobre a radiodifusão, idealizava a democratização desse meio de comunicação e sugeria que a radiodifusão, como meio de comunicação de massa, fosse

57 *Volksempfänger*, receptor popular, é a denominação dada a aparelhos de transmissão de rádio subsidiados pelo governo nazista. O subsídio do governo implicou na obrigação de fabricação em série desses aparelhos, do mesmo modelo, por todos fabricantes de aparelhos de transmissão de rádio. Os preços desses aparelhos eram inferiores aos demais aparelhos já existentes no mercado. O aparelho começou a ser fabricado meses após a tomada de poder dos nacional-socialistas em 1933. Em 1939, já haviam sido vendidos mais de 2,7 milhões desses aparelhos. Em 1938, o *Kleinempfänger*, pequeno receptor, foi lançado e em pouco tempo recebia o apelido de *Goebbelschauze*, focinho de Goebbel. Fonte disponível em: <<https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/alltagsleben/volksempfaenger>> e em: <<http://www.Oldradio.world.de/volksd.htm>>. Acesso em: 20 set. 2014.

58 Cf. o texto-fonte: Die Bedeutung der Propaganda im Nationalsozialismus hat dazu geführt, dass in praktisch jedem Haushalt ein „Volksempfänger“ oder ein anderes, besseres Radio vorhanden war.“

voltada ao interesse do público.

[...] Brecht foi um dos primeiros pensadores a perceber o papel estratégico do então novo veículo (radiodifusão) e em especial, um dos precursores na identificação das imensas potencialidades de comunicação do rádio – tanto as técnicas quanto as que derivam da sua função social (ZUCULOTO, 2005, p. 01).

Influenciado pelo trabalho de Erwin Piscator no teatro, Brecht via a radiodifusão como veículo de comunicação e não de distribuição (BRECHT *apud* FREDERICO, 2010, p. 38). Brecht desejava um ouvinte ativo e especialista desse meio de atuação, idealizava o ouvinte como aquele que também ensina e não apenas é ensinado; que não fosse apenas receptor, mas que também enviasse mensagens. Sua teoria sobre a radiodifusão é parte de seu conceito de revolução cultural; Brecht via a arte e os meios de comunicação como meios de “intervenção direta na transformação social.” (Ibid., p. 43).

Parte do trabalho sobre a teoria do rádio de Brecht, teve influência ou participação direta de Walter Benjamin. Este verifica que os modos de produção da arte seriam alterados pela técnica e que o receptor da arte não seria aquele que contempla a arte, mas sim aquele que a consome e com ela se entretém. Para ele, a crítica cultural não estaria a serviço da contemplação ou reflexão estética, mas a serviço da economia que, através da nova cultura, impediria às massas o acesso a seus direitos (BEHRENS, 2011, p. 119). O uso democrático da radiodifusão seria um modo de modificar a relação existente entre rádio e ouvinte. O ouvinte poderia fazer uso da tecnologia de radiodifusão para dialogar sobre seus problemas, narrar sua história e reivindicar seus direitos. Walter Benjamin vê na radiodifusão um campo para experimentos, vê um laboratório, (Ibid., p. 119), no qual as relações sociais podem ser modificadas. Segundo Behrens, (op.cit., p. 126), Benjamin não analisa a radiodifusão apenas como meio técnico, mas também analisa as implicações pedagógicas que esse meio propiciaria e, como Brecht, vê a radiodifusão como espaço propício ao diálogo.

Nos anos do Pós-Guerra, seriam as *features*⁵⁹ que propiciariam essa inovação concebida por Brecht e Benjamin para a radiodifusão. Alfred Andersch, Axel Eggebrecht, Helmut Heißenbüttel e Schnabel colocaram em prática as ideias de Brecht e empreenderam discussões, na radiodifusão, a respeito de problemas sociais, no âmbito político, cultural, tecnológico e científico (SCHNELL, 1992, p. 552).

Com intenção de propiciar o diálogo com o ouvinte e a participação ativa deste, Ernst

59 *Features* é o termo empregado para definir um gênero de programa não-ficcional uma mistura de reportagem, comentários ou de diálogos. Fonte: <<http://www.duden.de/rechtschreibung/Feature>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

Schnabel – escritor e pioneiro das *Radio features*⁶⁰– convidou a população, através da emissora *Nordwestdeutschen Rundfunk* (Rádio do Noroeste da Alemanha), a contribuir com as suas *Hörspiel-Feature* (*Feature*-Peça Radiofônica), que seriam transmitidas nessa rádio, em 1947, ano em que os poderes aliados começavam a diminuir a censura nas áreas ocupadas. Para proporcionar a cooperação dos ouvintes, Schnabel pediu que estes lhe escrevessem cartas narrando os acontecimentos ocorridos no dia 29 de Janeiro. Schnabel recebeu 35.000 cartas (narrações, confidências e confissões). Três anos mais tarde, 1950, quando repetiu o experimento, recebeu 80.000 cartas (SCHWITZKE, 1963, p. 205-206).

O gênero peça radiofônica – que também teve seu *boom* na produção e nas transmissões na radiodifusão nos últimos anos da década de 1940 – tem seu início no ano de 1924. A primeira peça radiofônica europeia *Danger*, de Richard Hughes, foi transmitida em janeiro de 1924 pela transmissora BBC, em Londres (DÖHL, 1994, p. 02). Na Alemanha, a primeira peça radiofônica com o título *Anke* foi escrita em 1923 por F.A. Tiburtius, mas nunca foi transmitida (SCHWITZKE, 1963, p. 36). A peça radiofônica *Zauberei auf dem Sender* (Feitiço sobre o emissor) de Hans Flesch foi a primeira a ser transmitida, em outubro de 1924 pela rádio *Frankfurter Sender* (Emissora de Frankfurt) – Hans Flesch era meio judeu, foi preso pelos nazistas e permaneceu por muito tempo em um campo de concentração, mais tarde desapareceu quando foi soldado da *Volkssturm* – milícia nacional criada por Hitler em outubro de 1944 (Ibid., p. 26).

Peças radiofônicas de relevância literária começam a aparecer em 1929, ano início da primeira florescência do gênero, na Alemanha, que durou até o ano de 1936 (Ibid., p. 36 e 58). No ano da produção de seu texto *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte* (A peça radiofônica. Dramaturgia e história) de 1963, Schwitzke (op.cit., p. 77) informa sobre a inexistência de peças radiofônicas soviéticas, e também sobre a inexistência de peças radiofônicas nazistas. Würfel (1978, p. 03) reforça a afirmação de Schwitzke, com a afirmação de que houve uma brecha de quase 10 anos na produção e transmissão desse gênero literário, durante o regime nacional-socialista.

Barner, (1994, p. 90), também noticia a respeito: a “peça radiofônica, após 1933 não submetida completamente à ideologia nazista [...], teve de ceder durante os tempos de guerra às reportagens com relatos do *front* ou ao entretenimento *diversionista*”⁶¹, pois o partido nacional-socialista se apropriara por completo da radiodifusão, durante os 12 anos de

60 A *Radio-feature* alemã foi baseada no modelo inglês, é um misto de peça radiofônica, documentário, reportagem e comentário.

ocupação nazista na Alemanha.

As rádios *Sender Hamburg des NWDR* e *Nordwestdeutsche Rundfunk NWDR* – esta última organizada por Hugh Greene segundo o modelo da BBC inglesa, mais tarde dirigida por Ernst Schnabel e Heinz Schwitzke – e a rádio *Sender Stuttgart des Süddeutschen Rundfunks* – dirigida por Gerhard Prager – transmitiram, entretanto, sem grande demora após a capitulação, as mais importantes produções novas do gênero peça radiofônica. A presença de Heinz Schwitzke – autor e redator alemão – na NWDR, nomeado em 1951, foi impulso para o sucesso das peças radiofônicas na década de 50 (BARNER, 1994, p. 244). Já entre 1950 e 1952 produziu-se 600 peças radiofônicas por ano (SCHNEIDER, 2003, p. 3). Barner, (op.cit., p. 244), informa que nenhuma “outra forma artística podia, nos anos cinquenta, atrair um público tão vasto e tão fiel.”⁶²

Já em 1947, em Hamburgo e a seguir em Munique, em 1950, se deu a entrega do primeiro prêmio para peças radiofônicas, que contemplava a originalidade da peça vencedora, o prêmio foi nomeado *Original-Hörspiele* (Peças Radiofônicas Originais) (BANNER, 1994, p. 93). Um ano mais tarde, a mesma emissora lançou a programação *Hörspiele der Zeit* (Peças Radiofônicas Contemporâneas) em que peças radiofônicas escritas naquela época eram transmitidas. Em 1950, na transmissora de Stuttgart, deu-se a transmissão da primeira série temática de peças radiofônicas, no programa intitulado *Pioniere des Hörspiels* (Pioneiros da Peça Radiofônica), com peças do próprio arquivo da emissora. No mesmo ano, a rádio *Süddeutscher Rundfunk* começa a publicar anualmente, com organização de Gerhard Prager, livros com publicações das peças radiofônicas de maior destaque. No prefácio do livro de 1951, lê-se, segundo Barner (op.cit., p. 244), que no estado de Baden-Württemberg 440.000 ouvintes escutam programas de transmissão de peças radiofônicas, no mínimo duas vezes por semana. Em 1951, deu-se início à entrega anual do prêmio *Hörspielpreis der Kriegsblinden* (Prêmio dos Cegos de Guerra para Peça Radiofônica), o mais importante prêmio do gênero até os dias de hoje para os escritores de peças radiofônicas (WÜRFEL, 1978, p. 05).

O trabalho realizado pelo Departamento Cultural, já após poucos anos depois da guerra, conduziu a peça radiofônica e as *features* político-literárias do *Nachtstudio*⁶³ a um nível elevado. As peças radiofônicas de Günter Eich eram

61 Cf. o texto-fonte: Das Hörspiel, in der Zeit nach 1933 nicht durchweg manifester Nazi-Ideologie unterworfen [...], hatte während der Kriegszeit der Front-Berichterstattung oder ablenkender Unterhaltung weichen müssen.

62 Cf. o texto-fonte: Keine andere Kunstform konnte in den fünfziger Jahren ein so breites und treues Publikum an sich ziehen.

63 *Nachtstudio* – Estúdio Noturno – um programa de rádio da transmissora *Bayerischen Rundfunk* (BR). A primeira transmissão se deu em 10 de dezembro de 1948.

famosas, o Prêmio dos Cegos de Guerra para Peça Radiofônica muito cobiçado e famoso⁶⁴ (RICHTER, 1997, p. 52).

Os temas abordados pelos escritores que criavam peças radiofônicas no Pós-Guerra, até o ano de 1951, se ocupavam principalmente

com a busca desesperada por um lugar, em sentido amplo, depois da laceração da Europa pelo nacional-socialismo e pela guerra, e com o medo de sua continuidade, de proporções muito maiores sugeridas pelo bombardeio atômico em Hiroshima e Nagasaki⁶⁵ (BARNER, 1994, p. 92).

A tendência dos escritores de peças radiofônicas tradicionais na década de cinquenta, entretanto, é a crítica à linguagem – como em Günter Eich, Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger e Wolfgang Hildesheimer (BARNER, 1995, p. 245). Mas, de modo geral, os escritores de peças radiofônicas desta década teriam abordado principalmente a vida privada e suas relações.

Há pobres e ricos, privilegiados e desfavorecidos, poderosos e fracos, desempregados e bem sucedidos – mas entre eles, nesse momento, apenas os conflitos privados têm importância, não os conflitos sociais. Em geral, os autores dos anos cinquenta evitam o olhar para a conjuntura econômica e trabalhista, sobre o estado democrático e seus órgãos. Eles ainda têm em mente, sobretudo, os violentos aparelhos de poder do Terceiro Reich, cujos efeitos colaterais presumem sentir. Muitos consideram extravagante a oposição ao aparato do milagre econômico – [...]⁶⁶ (BANNER, 1994, p. 245)

E a vida exterior à interioridade individual – sentimentos e pensamentos individuais – fora considerado como um mundo de ruídos banais. Havia um estímulo geral pelo uso de uma linguagem acessível a milhares, dialetos e modos de fala específicos de um extrato social, e a estrutura do drama ainda era tomada como modelo para a organização das cenas e dos diálogos. (Ibid., p. 245).

Os escritores de peças radiofônicas tradicionais, todavia, escolhiam dissidentes e fugitivos como heróis de suas obras. Aclamavam o inconformismo como moralidade central e

64 Cf. o texto-fonte: Die Arbeit, die die Kulturabteilung der Sender schon wenige Jahre nach dem Krieg leisteten, brachte das Hörspiel und die politisch-literarischen Features der Nachtstudios auf ein hohes Niveau. Günter Eichs Hörspiele waren berühmt, der „Hörspielpreis der Kriegsblinden“ sehr begehrt und bekannt.

65 Cf. o texto-fonte:[...] standen im Zeichen [...] der verzweifelten Ortsuch in mehrfachem Sinne nach der Zerschlagung Europas durch den Nationalsozialismus wie durch den Krieg und der Angst vor dessen Fortsetzung in dem größeren Umfang, den die Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki andeuteten.

66 Cf. o texto-fonte: Es gibt Arme und Reiche, Begünstigte und Benachteiligte, Mächtige und Ohnmächtige, Arbeitslose und Arrivierte – doch spielen vorerst nur die privaten, nicht die sozialen Konflikte zwischen ihnen eine Rolle. Und, zugegeben, generell vermeiden die Autoren der fünfziger Jahre den Blick auf Wirtschafts- und Arbeitswelt, auf den demokratischen Staat und seine Organe. Sie haben eher noch den gewalttätigen Herrschaftsapparat des Dritten Reichs im Sinn, dessen Nachwirkung sie zu verspüren meinen. Bei vielen ist die Opposition zum Pomp des Wirtschaftswunders auffällig – [...].

a ação principal se desenrolava nas vias de experiências extremas. Essa repetição dos temas e das personagens, pergunta Barner (1994, p. 247), não seria a marca da reação a uma condição social, em que a surdez e o torpor deveriam ser superados?

Grande parte dos escritores participavam ativamente das discussões que envolviam conflitos políticos na Alemanha; a primeira grande controvérsia surgiu com a possibilidade de rearmamento do país, que já vinha se delineando desde 1947, cujo pano de fundo seria a intensificação da Guerra Fria nesse mesmo ano – o agravamento do conflito entre a antiga União Soviética e os EUA teve como impulso o bloqueio de Berlim no verão de 1948, uma das primeiras crises graves da Guerra Fria. O debate sobre o tema se intensificou no ano de 1949, por ocasião da fundação do *Amt für Militärischen Sicherheit*, Ministério de segurança militar – em janeiro de 1949 – e quando, alguns meses depois da formação do primeiro governo da República Federal da Alemanha (Alemanha Ocidental) – em setembro de 1949 – o primeiro chanceler Adenauer já iniciava suas sondagens a respeito da possibilidade da criação de forças armadas no oeste alemão (Ibid., p. 26). Barner (1994, p. 26) informa que essa questão já se havia se manifestado

[...] nos jornais e na radiodifusão desde o início da crise da Coreia (junho de 1950) com o receio de um novo conflito militar mundial. De modo explícito e enfaticamente, o rearmamento e o perigo de guerra foram apresentados na literatura do início dos anos cinquenta, por Ingeborg Bachmann no poema *Alle Tage*, Todos os Dias, e por Andersch (em seu conto autobiográfico) *Die Kirschen der Freiheit*, As cerejas da liberdade⁶⁷, (e o primeiro romance), *Tauben im Gras*, Pombas na relva, de Wolfgang Koeppens, (de sua Trilogia da derrota/do fracasso) *Trilogie des Scheiterns*.⁶⁸

Nos anos de 1950 e 1951 inúmeros escritores também se envolveram com a discussão a respeito das zonas leste e oeste na Alemanha; solicitaram a reunificação aos governantes enviando manifestos, por eles assinados, endereçados para Adenauer (Ibid., p. 27). As diferenças ideológicas dos ocupantes do leste e do oeste, gerariam novos conflitos que, nas palavras de Barner, (1994, p.97), “[...] rangia sobre as cabeças dos alemães, também se infiltrava nas cabeças e ajudava a extinguir a memória de seu próprio passado [...]”⁶⁹

A Alemanha reconstruía o país entre a aflição sobre seu passado mais recente e a aflição

67 Carpeaux, (2013, p. 242-243), considera algumas páginas do livro “As cerejas da liberdade” de Andersch, mencionado por Barner, como as “mais sublimes e mais comoventes que existem na prosa alemã.”

68 Cf. o texto-fonte: [...] in den Zeitungen und im Hörfunk vermischte sich diese Frage schon seit Beginn der Koreakrise (Juni 1950) mit Befürchtungen um einen neuen militärischen Weltkonflikt. Auffällig explizit benannt wurden Wiederaufrüstung und Kriegsgefahr auch in der Literatur der beginnenden fünfziger Jahre, von Ingeborg Bachmanns Gedicht “Alle Tage” über Andersch *Die Kirschen der Freiheit* bis zu Koeppens *Tauben im Gras*.

69 [...] der neue Konflikt zwischen Ost und West, der über die Köpfe der Deutschen hinwegknirschte, auch in die Köpfe hineindrängte und die Erinnerung an die eigene Vergangenheit auszulöschen half [...]

de ser o centro da disputa das potências protagonistas das Guerra Fria.

2.1.1 Desnazificação

As primeiras iniciativas dos aliados, logo após a capitulação da Alemanha nazista em 8 de maio de 1945, se deram em função da necessidade de reeducação, democratização e desnazificação em solo alemão e austríaco. Em ambos países, as bibliotecas públicas e privadas foram 'faxinadas' de obras com teor nazista, militarista e racista, cuja publicação e venda não seriam mais permitidas pelas forças aliadas (BARNER, 1994, p. 6).

A Áustria foi o primeiro país a ser invadido pelos nazistas – 170.000 cidadãos austríacos foram assassinados durante a Segunda Guerra Mundial e 1,5 milhões de refugiados estavam espalhados pelo país em 1945 – e também foi, ao final da guerra, dividido em quatro zonas distintas pelos poderes aliados – França, Inglaterra, USA e União Soviética (KRIEGLER, 2011, p. 426).

A desnazificação e a reeducação nesse país foi efetivada dentro dos moldes do Josefismo⁷⁰, pelo governo provisório chefiado pelo chanceler Karl Renner – em parte sob pressão dos aliados e em parte sob pressão dos partidos participantes do governo provisório, instituído nos últimos dias de abril de 1945, (Ibid., p. 427). Em 1955, com o Tratado de Independência da Áustria, os aliados se retiraram do país.

Martins (2005, p. 281) assinala que o tratamento dado à Áustria pelos aliados, fora distinto daquele dado à Alemanha, pois

[...] enquanto no ano de 1945 o olhar dos países aliados se concentrou na Alemanha, exigindo ações de responsabilização pelo genocídio, a Áustria ressuscitada escondeu-se, [...], no "mito da primeira vítima" reforçado pela Declaração de Moscovo de 1 de Novembro de 1943 que reconheceu "a Áustria [como] o primeiro país livre vítima do ataque de Hitler, ao ser anexada em 15 de Março de 1938". Ao reconhecer a Áustria como país invadido, a "Declaração de Moscovo" fundamentou, no Pós-Guerra, um tratamento diferenciado em relação à Alemanha, por parte das forças aliadas. Consequentemente, os caminhos seguidos por alemães e austríacos, depois da "Hora Zero", foram diferentes.

O programa de desnazificação foi encerrado na Áustria em 1949 e, segundo Schmid-Bortenschlager (2009, p. 141), era levado a sério nos primeiros meses após a capitulação da

70 Teoria política introduzida durante o reinado de José II – nascido em Viena em 1741, falecido em 1790 foi imperador do Sacro Império Romano-Germânico entre 1765 e 1790. Possuía os títulos de rei da Boêmia e da Hungria e de Arquiduque da Áustria, de 1780 a 1790.

Alemanha nazista.

Nas escolas substituiu-se professores – em algumas escolas da Alemanha mais da metade dos professores eram membros do partido nazista – e modificou-se os conteúdos disciplinares. Para os alunos alemães foram disponibilizados livros de autores clássicos como Lessing, Goethe, Schiller, Keller, Meyer, Storm, Fontane e de autores da *Innere Emigration*, como Bergengruen, Carossa e Ernst Wiechert. Na Áustria, lia-se nas aulas de literatura, nesse imediato Pós-Guerra, os clássicos austríacos Franz Grillparzer, Karl Bruckner e Adalbert Stifter e a literatura tradicional da Primeira República Austríaca.⁷¹

Já nos primeiros dias de junho de 1945, abriu-se as portas da primeira escola na Alemanha democrática na cidade de Aachen, uma das primeiras cidades do oeste alemão a ser ocupada pelos aliados, em seguida sob ocupação norte-americana (BARNER, 1994, p. 7).

Na Alemanha, o *Information Control Division* elaborou um programa de controle e fiscalização dos serviços de informação – jornais, revistas, livros, cartazes, radiodifusão, televisão, músicas, ópera, teatro e outros entretenimentos públicos –, para eliminar a influência do nazismo e do militarismo desses meios de comunicação, pois a doutrina nazista *Kunstpolitik*, que tinha como ideal “fazer a arte servir à política e fazer a política servir à arte”⁷² havia sido implementada rigorosamente no Terceiro Reich pelo Ministério da Propaganda nazista. O controle dos serviços de informação não incluiu correio, telégrafo e telefone ou mensagens transportadas por esses meios de comunicação (OMGUS, p. 4-5).

A missão a curto prazo era facilitar a ocupação militar na Alemanha e o controle do sistema de informações, com a proibição imediata de todos os serviços de informação e a criação de outros serviços para auxílio do comando militar dos aliados. A missão, a longo prazo, era expurgar qualquer influência do nazismo e do militarismo que os meios de comunicação pudessem propagar, como também, expurgar o nazismo e o militarismo daquela sociedade, por fim, restabelecendo os meios de comunicação livres da influência do nazismo e do militarismo (Ibid., p. 6-7).

71 A Primeira República Austríaca foi criada após da primeira guerra mundial em 1918, quando o país se separou do Império Austro-Húngaro. Sua constituição foi criada em 1920, revisada em 1929. A I República deixou de existir com a anexação do país à Alemanha nazista em 1938 (MARTINS, 2005, p. 281). Alguns historiadores consideram o ano de 1934 como fim da Primeira República Austríaca, que se tornou então federação. “A Primeira República se estende de 1918 a 1934, ano que marca o início do Austrofascismo, na onda dos totalitarismos de direita que chegam ao poder em boa parte da Europa ao longo dos anos 30.” (FLORY, 2010, p. 93)

72 Cf. o texto-fonte: “to make art serve politics and to make politics serve art.”. Fonte: History of the Information Control Division. OMGUS, Office of Military Government, United States, 1944 to June 30, 1946. Editado por Erwin J. Warkentin. P. 04. Disponível em: <http://www.erwinlist.com/Files/HistoryI.pdf>. Acesso em: 12 set. 2014.

Os serviços de informação criados pelos aliados foram dirigidos no início unicamente por alemães antinazistas, escolhidos pelos poderes aliados. Gradualmente, o controle dos meios de comunicação não seria mais necessário. O processo passou por três etapas: na primeira etapa houve controle dos textos antes de qualquer publicação, posteriormente o controle seria feito nos textos já publicados, e, por fim, removeu-se definitivamente todas as restrições e controles sobre publicações (Ibid., p. 8). O fim das restrições se deu em maio de 1949, com o cancelamento da censura e da exigência de licenças.

Entretanto, a manutenção dos *Information Centers* ou então sua transformação em *Amerika-Häuser* (Casas-América) informam de que o fim das restrições aos meios de comunicações não marcaram, segundo Barner (1994, p. 22), o fim da política literária dos aliados do oeste alemão.

Em 1946, o *Information Control Division* iniciou um programa de traduções, como incentivo à consciência democrática. Foram traduzidas sobretudo obras biográficas de presidentes norte-americanos, ciência política, livros históricos e autores como T.S.Eliot, Wolfe, Hemingway e Faulkner (BARNER, 1994, p. 7) – cujos textos, sobretudo de Hemingway e Faulkner, influenciaram os jovens escritores alemães na literatura do imediato Pós-Guerra (Ibid., p. 37). A União Soviética também incentivou a publicação de traduções, sobretudo de autores do Realismo Socialista, como Gorki, Majakowski, Mikhail Sholokhov e Ostrovski e permitia a publicação de autores simpáticos à causa comunista, como Bertold Brecht, Anna Seghers, Arnold Zweig e outros. Na zona ocupada pela França publicou-se traduções de Cocteau, Gide, Giraudoux, Camus e Sarte. Os ingleses disponibilizaram traduções de Greene, Huxley e Mansfield.

De modo geral, com o objetivo de democratização publicou-se, logo após 1945, literatura inglesa, norte-americana, francesa e soviética de autores proibidos ou desconhecidos na Alemanha nazista. Isso se deu no teatro, impressão de livros e na radiodifusão (Ibid., p. 90). Autores clássicos de língua alemã, como os já citados acima e ainda outros da República de Weimar como Thomas Mann – Nobel de Literatura em 1929 –, Hermann Hesse – Nobel de Literatura em 1946 –, e Alfred Döblin – chefe da cultura na zona francesa, também tiveram suas obras disponibilizadas na Alemanha democrática (Ibid., p. 8).

Diferente do que aconteceu na Alemanha em função da devastação causada pela guerra nesse país, na Áustria houve extensa produção de livros entre 1945 e 1947, o teatro era muito frequentado, pois logo após o fim da guerra a demanda por cultura e arte reavivou-se com

muita força (SCHMID-BORTENSCHLAGER, 2009, p. 140). Mas, esse *boom* editorial teve seu fim em 1947, com a reforma monetária que trouxe a queda da inflação na Áustria, mas que aumentou significativamente os preços dos livros a nível internacional. Isso causou, por exemplo, a retirada da *Bermann-Fischer-Verlag* de Viena; a editora então limitou seus trabalhos à sua sede em Frankfurt (KRIEGLEDER, 2011, p. 432).

No imediato Pós-Guerra, reabriram-se editoras na Áustria, orientadas e financiadas pelos poderes aliados, como é o caso da *Globus-Verlag* – ignorada completamente pelo público – controlada pela União Soviética, que também controlava o jornal *Volksstimme* (Voz popular) e o teatro *Theater Neue Scala*. Os demais teatros, jornais, rádios e editoras eram orientados e muitas vezes financiados pelos EUA, França e Inglaterra (SCHMID-BORTENSCHLAGER, 2009, p. 141).

Cultura e arte foram temas de larga discussão nesse país e para isso os aliados contribuíram ao oferecer espaços para a organização de centros culturais, *Kulturzentren*, e também ao fornecer o material necessário. Os aliados favoreciam os debates a respeito da tradição da literatura moderna daqueles dias e apresentavam a literatura internacional contemporânea de então. Os aliados também publicavam autores modernos estrangeiros e escritores do expressionismo, também em função do grande interesse do público por obras internacionais proibidas durante o regime nazista (Ibid., p. 141).

Em 1948, ano em que o plano Marshall foi posto em prática em sincronia com a reforma monetária, houve grande expansão do sistema editorial na Alemanha com o surgimento de novas editoras, ressurgimento de clubes do livro, amplificação da imprensa e reestruturação de organizações literárias, como a Academia Alemã de Língua e Poesia, entre outras (BARNER, 1994, p. 26).

Na Áustria, as organizações literárias também tiveram grande importância na reestruturação da literatura. A exemplo, já em 1945 fundou-se o *Verband demokratischer Schriftsteller und Journalisten* (Associação de escritores e jornalistas democráticos); a *Österreichische Kulturvereinigung* (Associação Cultural Austríaca), com tendência cristã-conservadora; e em 1946 a P.E.N-Club, *Poets Essayists Novelists* (SCHMID-BORTENSCHLAGER, 2009, p. 145).

A radiodifusão também foi alvo de mudanças por parte dos aliados, em função do uso massivo da radiodifusão pelos nazistas, que mantiveram o total controle desse meio pelo Estado e o usava quase que exclusivamente para propagandas – para disseminar a ideologia

nazista no terceiro Reich. Na Alemanha, os aliados fundaram transmissoras isoladas em cada zona ocupada e as organizaram segundo modelos político-culturais diferentes. Como os jornais, editoras e qualquer outro meio de comunicação, as radiodifusoras também precisavam de licenças dos poderes aliados para que pudessem funcionar. A independência das estações de rádios alemãs, em relação a essas normas, passou por um processo de alguns anos para se efetivar lentamente entre os anos de 1948 e 1956 (BANNER, 1994, p. 90).

Nos primeiros anos do Pós-Guerra, os teatros e cinemas estavam em grande parte destruídos, sua reconstrução com custos consideravelmente altos restringia o acesso à arte por esses meios. Em contrapartida, o investimento relativamente baixo para a reconstrução da radiodifusão possibilitou a disponibilidade desse meio e as produções nesse meio de comunicação, que pode atender à necessidade de revitalização cultural e o despertar do grande desejo por arte, no imediato Pós-Guerra (WÜRFFEL, 1978, p. 04).

Na Áustria, esse meio de comunicação também esteve sob monitoramento dos aliados nos primeiros anos após 1945: a União Soviética apoiou a *RAVAG (Radio Verkehrs AG)*, que fazia rivalidade à *Rot-Weiß-Rot*, apoiada pelos EUA, que não impusera censuras à essa transmissora e transmitia massivamente arte e cultura estadunidense (KRIEGLEDER, 2011, p. 440).

Apesar da forte reestruturação, a vida literária na Alemanha sofreu modificações em função da crescente separação das zonas leste e oeste. A reforma monetária em junho de 1948 criou um impasse entre os aliados da zona ocidental e a URSS: a União Soviética não aceitou os termos da França, EUA e Inglaterra e fez a sua própria reforma monetária na zona leste e com isso dificultou consideravelmente a comunicação literária entre as duas zonas. Livros e sobretudo revistas, como *Frankfurter Hefte*, *Aufbau*, *Ost und West*, *Die Wandlung*, *Die Gegenwart* já não transitavam de uma zona à outra e as viagens já começavam a ser inibidas (BARNER, 1994, p. 19).

2.1.2 A Guerra Fria

A Guerra Fria começou a ser tema e motivo de aflição no mundo logo a partir dos primeiros anos após o fim da Segunda Guerra Mundial (RIBERA, 2012, p. 88). Para alguns autores, porém, nos informa Biagi (2001, p. 69), a Guerra Fria teria começado no ano de 1917, ano em que se formou o primeiro estado comunista no mundo. Como é o caso de Ribera

(op.cit., p. 101) que atribui o início da Guerra Fria à uma “tripla confrontação: entre duas superpotências, entre dois sistemas e entre duas ideologias”, que teria se iniciado no “ano do triunfo da Revolução Russa”. O autor acrescenta que “em se tratando da confrontação entre a União Soviética e os Estados Unidos [...] a confrontação própria da Guerra Fria, na realidade, instalou-se na história em 1917, quase trinta anos antes da criação da expressão que a designa e se começar a falar dela” (RIBERA, 2012, p. 101).

Biagi (2001, p. 69), por sua vez, aborda a questão de outro modo. Baseando sua análise em Castoriadis⁷³, cita indiretamente a seguinte afirmação deste autor: “apenas podemos falar de alguma coisa quando ela for inventada e instituída imaginariamente” e conclui que “nesse sentido, a Guerra Fria não começou em 1917, pois sequer havia sido inventada ou instituída.”

Na perspectiva apresentada por Biagi (op.cit., p. 69) a Guerra Fria teria sido consequência de uma série de eventos, relacionados à postura de potências mundiais logo após 1917; ano em que

[...] a criação de um estado comunista assustou as grandes potências mundiais da época e fez que elas iniciassem uma política de confronto e de contenção perante o novo regime, [...]. Como tais perspectivas pareciam que iriam repetir-se, a União Soviética impôs seu domínio na Europa Oriental e em partes da Ásia, criando a sua “esfera” de influência, pressionando a Alemanha e o Japão e preparando-se para uma inevitável guerra mundial no futuro. [...], foram questões relacionadas com as políticas da Primeira Guerra Mundial, do entreguerras e Segunda Guerra Mundial que “criaram” a Guerra Fria. As superpotências estabeleceram, portanto, “esferas” de influência para sua segurança e domínio. Tanto uma potência quanto a outra tentavam impor a sua presença e influência dentro das suas “esferas” e, ao fazê-lo, procuraram dividir o mundo do Pós-Guerra entre si.

Hein (2008, p. 8) traz a afirmação do autor David Horowitz de que a real causa da “descontinuidade na cooperação entre Estados Unidos e URSS teria sido o lançamento da bomba atômica sobre Hiroshima”, fato que teria estimulado a concorrência de escala internacional. Essa bomba havia sido criada secretamente pelos EUA e pela Inglaterra para “empregá-la contra a Alemanha, mas os nazis se renderam antes que estivesse pronta” (GADDIS, 2006, p. 24). O início dos trabalhos para a criação das duas primeiras bombas atômicas se deu em 1942, quando Roosevelt organizou um grupo de trabalho que criaria as bombas lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki (PESSOA F., 2005, p. 6).

Stalin manifestou-se indignado com o uso da bomba sobre Hiroshima: “Um teste no deserto era uma coisa, usar realmente a arma era outra. 'A guerra é uma barbárie, mas usar a

73 Cf. as referências do autor: CASTORIADIS, Cornélius. Diante da Guerra - V. 1: As Realidades. São Paulo, Brasiliense, 1982 / _____. A Instituição Imaginária da Sociedade. 3 ed, São Paulo, Paz e Terra, 1982.

bomba atômica é superbarbárie,' reclamou Stalin ao saber da destruição de Hiroshima” (GADDIS, 2006, p. 24).

Gaddis (op.cit., p. 17) assinala que a Guerra Fria se deu em grande parte como resultado do fracasso nas negociações dos aliados vitoriosos na Segunda Guerra Mundial. Segundo o autor “cada um dos vitoriosos procurava ter o máximo de influência no mundo de Pós-Guerra”, mas não conseguiram conciliar seus “objetivos políticos divergentes”.

Essa última informação é reforçada também por Ribera (2012, p. 89), segundo o qual havia uma grande desconfiança mútua entre as potências vencedoras na Segunda Guerra Mundial, apesar de sua aliança contra a Alemanha nazista e dos acordos nas conferências em Teerã, Moscou, Potsdam e Ialta. Pessoa Filho, (2005, p. 6-7), enumera algumas das principais decisões tomadas pelos aliados, nessas conferências:

Na Conferência de Teerã (28/11/1943), Stalin, Churchill e Roosevelt decidiram pelo desembarque na Normandia, efetivado em 06 de junho do ano seguinte e conhecido como o Dia D [...]. Na Conferência de Ialta (04/02/1945), esses mesmos líderes resolveram que a Alemanha seria dividida entre os EUA, a URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas), a França e a Inglaterra. Decidiram ainda que os criminosos nazistas seriam julgados pelo Tribunal de Nuremberg, principalmente pelo extermínio de 6 milhões de judeus [...]. Na última conferência, Potsdam (17/07/1945), na Alemanha, os líderes dos EUA, URSS, Inglaterra e França decidiram pela aplicação dos cinco D's à Alemanha: desmilitarização, democratização, desnazificação, descentralização e desindustrialização.

Sobre o primeiro grande atrito entre Estados Unidos e URSS, Ribera (2012, p. 89-90) informa que

O primeiro atrito resultou da partilha da Alemanha ocupada em quatro zonas, cada uma administrada respectivamente pelos exércitos norte-americano, britânico, francês e soviético. Berlim, a capital, foi igualmente dividida em quatro setores. Logo as três potências ocidentais começaram unilateralmente a tomar iniciativas no sentido de unificar suas zonas de ocupação e preparar a devolução da soberania ao povo alemão, segundo um esquema de democracia liberal e de livre mercado. Era algo não previsto nos pactos dos aliados para o Pós-Guerra e que excluía a zona sob controle russo. Ao surgimento de uma nova moeda, o marco alemão, de circulação comum nas três zonas ocidentais, os russos responderam impulsionando outra moeda para o setor oriental. Após a realização de eleições na parte ocidental, que culminaram na criação da República Federal da Alemanha, RFA, em maio de 1949, os russos contestaram proclamando, em outubro do mesmo ano, a República Democrática Alemã, RDA.

A separação da Alemanha ocidental em três partes foi uma surpresa para os líderes soviéticos; os EUA e Inglaterra, porém, temiam que a unificação pudesse facilitar uma dominação da URSS. Para Stalin “a formação de uma Alemanha separada parecia confirmar

seu pior temor de que esta 'nova' Alemanha estava sendo 'construída' como um estado forte para enfrentar a União Soviética” (BIAGI, 2001, p. 75).

Gaddis (2006, p. 21) assinala, entretanto, que Stalin teria aceitado a divisão em quatro partes, provavelmente “por acreditar que o governo marxista-leninista que planejava implantar na Alemanha oriental funcionaria como 'imã' para alemães nas zonas ocidentais de ocupação, levando-os a escolherem líderes que acabariam por unificar todo o país sob controle soviético.” Ao perceber que havia alimentado esperanças enganosas, Stalin propôs em 1952, sem alcançar êxito a “reunificação em troca de neutralização” (Ibid., p. 101).

A decisiva demarcação da bipolaridade entre as políticas dos Estados Unidos e da URSS – nações que logo em seguida iriam ser, por décadas, as protagonistas da Guerra Fria –, deuse, por fim, com o discurso do ex-chanceler britânico Winston Churchill – em Fulton, no Missouri – que, nesse momento, cunhou o termo “cortina de ferro” para designar o Leste Europeu, a URSS, inimiga da Europa Ocidental e dos Estados Unidos (BIAGI, 2001, p. 71). Nesse discurso Winston Churchill fez o primeiro “reconhecimento formal da hegemonia norte-americana na Europa Ocidental” (Idem.)

Nesse famoso discurso, Churchill acusou a União Soviética de nação expansionista e pediu para que os Estados Unidos assumissem seu papel de defensor da democracia, tendo a Grã-Bretanha apenas como aliada, sem poder tomar maiores iniciativas. [...] Uma das consequências mais importantes do discurso de Churchill em Fulton foi que ele fez com que a Guerra Fria começasse a ganhar uma linguagem própria – e a linguagem é a maneira básica de se configurar um imaginário. (BIAGI, 2001, p. 71)

Esse discurso seria o primeiro passo na formação de um imaginário internacional sobre os Estados Unidos e também sobre a União Soviética. O segundo evento que consolidaria a hegemonia norte-americana seria o pronunciamento ao Congresso norte-americano de Truman, em 12 de março de 1947, “pedindo verbas adicionais para ajudar os dois países nos seus esforços de guerra contra as forças comunistas” (Ibid., p. 72). Os dois países em questão, a Turquia e a Grécia, sofriam naquele momento com a guerra civil. “Era um discurso cheio de imagens fortes – eis como o governo Truman trabalhava com o imaginário, procurando adesões à sua causa, ou seja, a luta contra o comunismo. A utilização do imaginário nessas circunstâncias é essencial” (Ibid., p. 73).

Segundo Biagi (2001, p. 73) as guerras civis nesses países e o discurso de Truman trariam o argumento decisivo para “legitimar a presença 'protetora e esperançosa' norte-americana na Europa, naquilo que ficou conhecido como a Doutrina Truman.”

O Plano Marshall foi a primeira ação da Doutrina Truman, que teve como finalidade

“recuperar economicamente os países destruídos pela guerra” (Idem.).

O plano deveria beneficiar todas as nações que lutaram na Segunda Guerra Mundial, inclusive a União Soviética. Os soviéticos montaram um grupo de estudos para analisar a viabilidade da ajuda norte-americana na economia soviética e, como resultado desses estudos, o grupo chegou à conclusão de que esse plano nada mais era do que uma iniciativa de dominação econômica e política por parte dos Estados Unidos do que propriamente uma simples ajuda econômica. Existia um medo, da parte soviética, de que o Plano Marshall fosse uma iniciativa para se criar um bloco americano europeu ocidental dirigido contra a União Soviética e os países da Europa Oriental.

A URSS recusou a oferta do Plano Marshall, “qualificando-a de instrumento da hegemonia estadunidense” (RIBERA, 2012, p. 90) e também

[...] faria pressão para que nenhum outro país do Leste Europeu o aceitasse. Após a retirada soviética das discussões sobre o Plano Marshall, Stalin criou o KOMINFORM (Comitê ou Agência de Informação dos Partidos Comunistas e Operários), que seria constituído pelos partidos comunistas do Leste europeu, além dos partidos italiano e francês. Os soviéticos também começaram a construir o seu discurso dentro da lógica da Guerra Fria, mas atribuindo aos Estados Unidos o papel de “inimigo”. Era a “reação” soviética aos ataques norte-americanos – a Guerra Fria começou a ganhar uma linguagem também no lado soviético (BIAGI, 2001, p. 74).

O Plano Marshall atendia ainda ao projeto de evitar a expansão do comunismo. Os EUA temiam que os europeus fossem levados a eleger comunistas em seus governos se houvesse “o perigo de fome, pobreza e desespero” (GADDIS, 2006, p. 300). A suposição dos norte-americanos, era de que somente “fome e povo desmoralizado, [...] levariam os comunistas ao poder. [...] a recuperação econômica e o resgate da autoconfiança levariam tempo, e, enquanto isso, estavam acontecendo eleições” (Ibid., p. 154). Essa constatação ocasionou interferências da parte do governo estadunidense em eleições em alguns países; como na Itália, por exemplo, nas eleições de abril de 1948, o Partido Comunista financiado pelo URSS tinha grande expressividade nas intenções de voto. Para reverter a situação, a CIA (Agência Central de Inteligência), com incentivo do Departamento do Estado, “arranjou financiamento secreto para os democratas cristãos e outros partidos não-comunistas italianos [...] Essas iniciativas improvisadas deram certo e os comunistas italianos foram derrotados” (Ibid., p. 155). Segundo Hobsbawn (1995, p. 235), os “EUA planejaram intervir militarmente se os comunistas vencessem as eleições de 1948 na Itália.”

Em 1948, a URSS fez um bloqueio em Berlim, impedindo que mantimentos e matérias-primas, enviados pela zona ocidental, entrassem na parte ocidental da cidade, localizada em meio ao território ocupado pelos soviéticos (RIBERA, 2012, p. 90). De acordo com Gaddis (2006, p. 32), a intenção de Stalin era forçar a desocupação da França, Inglaterra e EUA da

parte ocidental de Berlim ou ainda desestabilizar a consolidação desses países em suas respectivas zonas.

De junho de 1948 a maio de 1949 os Estados Unidos mantiveram uma ponte aérea sem precedentes, que transportava diariamente mais de setecentas toneladas de provisões a fim de impedir que a RDA absorvesse Berlim inteira. Finalmente foi negociado o acesso ferroviário e rodoviário à Berlim Ocidental. Numa parte da cidade funcionava o socialismo, na outra, o capitalismo. Na parte ocidental da urbe havia a sociedade de consumo e altos salários, enquanto na outra havia preços baixos subvencionados pelo Estado e serviços, como saúde e educação, gratuitos.

Uma pessoa podia trabalhar do lado ocidental com um alto salário e residir no oriental pagando um aluguel irrisório por sua casa. Era insustentável. Novos atritos em 1961 levariam as autoridades do Leste a levantar um muro de separação, que se constituiria no máximo símbolo da Guerra Fria e da divisão mundial em dois blocos. As rivalidades em solo alemão logo se estenderam ao resto da Europa (RIBERA, 2012, p. 90).

Em abril de 1949, promoveu-se, da parte dos EUA, a formação da OTAN – Organização do Tratado do Atlântico Norte (NATO em inglês), “aliança militar contra o expansionismo soviético” (Ibid., p. 90). A resposta soviética a essa iniciativa foi denominada de Pacto de Varsóvia, organização do bloco militar comandado por Moscou.

A disputa entre as duas potências rivais na Guerra Fria foi marcada sobretudo pela corrida armamentista, iniciada já na década de 40, momento em que ambas as nações rivalizavam na construção de bombas atômicas. No que tange as primeiras bombas atômicas, Gaddis, (2006, p. 50), informa que

[...] aquelas bombas foram produzidas segundo um velho e familiar conjunto de premissas: se funcionassem, seriam empregadas. Poucas das milhares de pessoas empregadas no Projeto Manhattan durante a guerra viam seu trabalho como diferente do projeto e produção de armas convencionais. Bombas atômicas eram feitas para serem lançadas tão logo ficassem prontas, em qualquer alvo inimigo que ainda restasse. A tecnologia podia ter mudado, mas o hábito humano de escalar a violência não.

Os norte-americanos não tiveram o monopólio das bombas atômicas pelo tempo que desejavam, que seria de seis a oito anos (GADDIS, 2006, p. 33). Entre 1945 e 1947, os EUA e a URSS faziam estudos para a produção da bomba atômica, mas “a maioria deles indicou que, apesar da superioridade de fogo norte-americana, a bomba atômica não iria produzir efeitos militares significativos no caso de uma invasão na própria União Soviética” (BIAGI, 2001, p. 88).

Biagi (op.cit., p. 88) informa que os soviéticos já conheciam as pesquisas desenvolvidas pelos EUA para a fabricação das bombas atômicas, no projeto de pesquisa denominado Projeto Manhattan. Aproximadamente, no ano de 1943, a URSS teria começado suas próprias

pesquisas para desenvolver a sua própria bomba atômica, mas o impacto das bombas no Japão teria forçado Stalin a perceber a imprescindibilidade da bomba atômica soviética.

Stalin, então, priorizou o projeto atômico soviético e destinou recursos praticamente ilimitados para a construção da bomba, apesar da situação econômica do país estar caótica. Com tal orientação, mais a presença de cientistas de grande capacidade intelectual (como Andriêi Sákharov e do cientista-chefe do projeto atômico soviético, Igor Kurchatov), além da eficiência da sua espionagem (que forneceu dados precisos sobre o “Projeto Manhattan”), os soviéticos aceleraram a construção da sua bomba atômica, que foi testada em com sucesso em 29 de agosto de 1949 (BIAGI, 2001, p. 88).

A construção da bomba atômica soviética alarmou o governo Truman, que se sentiu forçado a considerar necessária a “expansão de suas forças convencionais, talvez desdobrando parte delas em caráter permanente na Europa, contingência não prevista no Tratado do Atlântico Norte” (GADDIS, 2006, p. 34). Além disso, teria de fabricar mais bombas atômicas para vencer a URSS quantitativamente e por fim, uma medida mais drástica: desenvolver a superbomba, “bomba termonuclear ou 'de hidrogênio' na terminologia atual – que seria no mínimo mil vezes mais potente do que as armas que tinham devastado Hiroshima e Nagasaki” (Ibid., p. 34).

Em outubro de 1949, deu-se a vitória dos comunistas na revolução chinesa, acontecimento que dava dimensão internacional à ideologia da URSS e fazia do planeta palco da Guerra Fria (RIBERA, 2012, p. 90). Entre os anos de 1950 e 1953 houve uma real ameaça de uma terceira guerra mundial por causa do conflito armado na península da Coreia. Os EUA apoiavam a República da Coreia que controlava a região sul, a região norte controlada pela República Democrática de Coreia teve apoio indireto da União Soviética – a URSS solicitou o apoio da China, pois não queria se envolver diretamente em uma guerra contra os EUA (GADDIS, 2006, p. 47-48). O comandante das forças norte-americanas Douglas MacArthur era favorável ao emprego de bombas atômicas contra a Coreia do Norte, mas Truman, contrário a esse medida, afastou-o do comando e preferiu abrir negociações,

[...] os Estados Unidos encetaram conversações com a China e a URSS buscando uma solução de compromisso na Coreia, a qual deu resultado em 1953. Ao final adotou-se o modelo alemão: a península acabou dividida em duas partes, com o paralelo 38 como fronteira, ficando o Norte comunista e o Sul, sob tutela norte-americana, como parte do “mundo livre” (RIBERA, 2012, p. 91).

A península havia sido 'acidentalmente' invadida por tropas norte-americanas e soviéticas, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando os EUA faziam seu caminho pelo sul da Coreia em direção às ilhas japonesas e a União Soviética, a caminho da

Manchúria, percebeu que a porta estava aberta para a região norte da península. As tropas norte-americanas e as soviéticas se retiraram da península, das respectivas zonas, em 1948-1949, mas “não houve acordo sobre quem governaria o país, que continuou dividido” (GADDIS, 2006, p. 39).

Gaddis (op.cit., p. 48) conclui que o “único resultado decisivo da guerra foi o precedente que criou: o de que poderia haver um conflito sangrento e prolongado entre nações que possuíam armas nucleares – e que elas poderiam preferir não usá-las.”

Mas os EUA, no governo de Truman, usavam a bomba para chantagear o adversário geopolítico e ideológico, com o intuito de produzir “uma atitude um pouco mais conciliatória por parte da URSS” (Ibid., p. 25).

Na primeira década do Pós-Guerra, havia uma preparação de ambos os protagonistas para a guerra, ambos pretendiam vencer em caso de uma terceira guerra mundial (RIBERA, 2012, p. 101). Foram anos marcados por conflitos 'quentes' no mundo inteiro: além da guerra da Coreia, Israel esteve envolvido em conflitos armados com seus vizinhos, a partir de 1948; Índia e Paquistão tiveram seu primeiro conflito armado nos anos de 1947-1948 (GADDIS, 2006, p. 253). Em fevereiro de 1948, os comunistas tomaram o poder na antiga Checoslováquia que, era até então o “único país europeu oriental que seguia com um governo democrático” (Ibid., p. 31). Houve ainda, a revolução nacionalista no Egito, que depôs o rei Farouk em 1952 (Ibid., p. 121).

“Tanto pelo Tratado do Atlântico Norte de 1945, quanto pelo Tratado Sino-Soviético de 1950, as superpotências tinham procurado tranquilizar potências menores” (GADDIS, 2006, p. 136), mas não obtiveram grande sucesso. O conflito envolvendo os franceses e a Indochina se agravou em 1954 (p. 125); a China investia na produção de uma bomba atômica já no ano de 1955 (p. 132); a França governada por Charles de Gaulle testara a sua primeira bomba atômica em 1960 e, em 1966, retirou sua cooperação da OTAN (p. 133-134); a URSS usou de força militar para subjugar uma dissensão na Hungria em 1956; os EUA “executaram operações clandestinas no Irã em 1953, na Guatemala em 1954 e tentaram fazer o mesmo em Cuba em 1961 e no Chile uma década mais tarde” (Ibid., p. 153). “Os britânicos conseguiram bombas próprias em 1952, por ironia com o objetivo de afrouxar sua dependência dos EUA” (HOBSBAWN, 1995, p. 233). Afinal, “as relações entre soviéticos e americanos no final dos anos 60 e início dos 70 foram muito menos voláteis do que durante as duas primeiras décadas da Guerra Fria, quando os confrontos surgiam quase anualmente” (GADDIS, 2006, p. 189).

Para Hein (2008, p. 16) a Guerra Fria gerou

[...] uma cultura política particular, cuja tendência é alimentar este próprio conflito. Entretanto, é interessante notar como as nações do mundo são chamadas a participar, lado a lado, do conflito. A inserção no conflito passa a fazer parte da definição da identidade internacional destas nações.

Por um lado, as bombas atômicas e as superbombas eram, entre outros armamentos, armas verdadeiramente políticas, que ofereciam certa liberdade e poder de persuasão, de dominação para quem as usava como ameaça; por outro lado, eram um fator de resignação para um país ameaçado. Gaddis (2006, p. 48) assinala a terrível ameaça que as bombas atômicas representavam para o mundo:

O totalitarismo de forma alguma era a única coisa que o mundo tinha a temer quando o conflito global chegou ao fim em 1945. As próprias armas que levaram à capitulação japonesa – as bombas atômicas americanas realmente lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki – motivaram tanta preocupação quanto causaram contentamento, pois se agora uma única bomba era capaz de arrasas uma cidade inteira, o que podia implicar isso para futuras guerras? (GADDIS, 2006, p. 48).

Aos poucos as ameaças de lançamentos de bombas atômicas diminuíram, mas isso se deu depois de um longo processo iniciado por Truman, que “depois de agosto de 1945, tinha a capacidade, com uma simples ordem, de provocar mais morte e destruição do que qualquer outro indivíduo jamais fora capaz de causar em toda a história” (Ibid., p. 53). Mas foi Truman que admitira, em 1949, que apenas a ameaça da bomba atômica evitara a dominação dos comunistas na Europa (Ibid., p. 53).

Nesse mesmo ano, o teste da bomba atômica soviética impulsionou Truman a construir a bomba termonuclear, a superbomba (Ibid., p. 58). A URSS já vinha fazendo pesquisas para a produção da superbomba desde 1946, enfim o primeiro teste norte-americano

[...] com uma bomba de hidrogênio obliterou uma ilha do Pacífico, em 1º novembro de 1952. O primeiro teste soviético seguiu-se num deserto da Ásia central, em 12 de agosto de 1953. Ambas as explosões cegaram e incineraram pássaros nos céus da região. E isso, ruim como foi para os pássaros, acabou sendo um pequeno mas bom sinal de esperança para a humanidade (GADDIS, 2006, p. 59-60).

Os observadores norte-americanos e soviéticos ficaram impressionados com o que viram e “confirmaram o que os projetistas termonucleares já suspeitavam: não poderia haver emprego racional na guerra de uma arma com uma tal potência” (Ibid., p. 60). Mas, Truman deixou o governo no primeiro mês de 1953 e Stalin faleceu dois meses depois. Os novos dirigentes ainda tinham “o pesadelo da responsabilidade nuclear” em seus governos (Ibid., p. 60).

A primeira bomba termonuclear dos soviéticos lançada por avião foi testada em 1955, “quando já tinham bombardeiros de longo alcance capazes de alcançar objetivos americanos” (Ibid., p. 65). A bomba de hidrogênio norte-americana testada um ano antes no Pacífico, em março de 1954, “escapou do controle” (Ibid., p. 61)

A potência acabou sendo de quinze megatons, três vezes mais do que os cinco planejados, ou 750 vezes a potência da bomba atômica de Hiroshima. A explosão espalhou a precipitação radioativa por centenas de milhas no sentido do vento, contaminando um barco pesqueiro japonês e matando um membro de sua tripulação. Resíduos menos perigosos dispararam detectores de radiação mundo afora. A questão criou um dilema radical para a guerra nuclear: se uma única explosão termonuclear podia ter efeitos ecológicos mundiais, quais seriam as consequências do emprego de dezenas, centenas e até milhares de armas nucleares? (GADDIS, 2006, p. 61).

Apenas em 1958, Khrushchev – então líder do governo soviético – assinou uma “moratória unilateral de tais experiências – com astucioso senso de oportunidade, pois os americanos estavam para começar uma nova série de testes nucleares” (Ibid., p. 67). Mas ao final dos anos 50, os EUA haviam instalado mísseis apontados para a União Soviética, na Inglaterra, Itália e na Turquia (Ibid., p. 73). Em 1962 Khrushchev enviou para Cuba mísseis que seriam apontados para os EUA (Ibid., p. 72). E entre 1957 e 1961, Khrushchev ameaçava o “Ocidente com o aniquilamento nuclear” (Ibid., p. 67). A disputa entre as duas potências e as ameaças recíprocas iriam culminar com a construção do muro de Berlim em 1961.

Gaddis (2006, p. 80) conclui que a Guerra Fria “não foi apenas uma rivalidade geopolítica ou uma corrida de armas nucleares; [...] Estava em questão algo quase tão relevante quanto a sobrevivência humana.”

2.1.2.1 A Corrida Espacial

Em agosto de 1957, a União Soviética teve êxito nos testes de seu “primeiro míssil balístico intercontinental do mundo e, em 4 de outubro, utilizou outro desses mísseis para pôr em órbita o *Sputnik*, primeiro satélite artificial da Terra” (GADDIS, 2006, p. 65). Melo e Winter (2007, p. 38) assinalam que o *Sputnik* fora o marco da exploração do espaço pelo homem, mas também iniciou uma acirrada e longa competição tecnológica pela conquista do espaço entre os EUA e a antiga União Soviética.

Em novembro de 1957, a URSS lançou o segundo *Sputnik*, com a cadela Laika a bordo, e poucos meses depois, em 31 de janeiro de 1958, os EUA também lançaram o seu primeiro

satélite (CARLEIAL, 1999, p. 22).

A URSS novamente teve maior êxito na corrida espacial ao lançar a primeira nave espacial tripulada em 12 de abril de 1961. A famosa frase “a Terra é azul”, foi proferida pelo russo Yuri Alekseyevich Gagarin, primeiro homem a viajar para fora do planeta terra (MELO; WINTER, 2007, p. 44). “Após o vôo histórico, Gagarin se tornou herói soviético e viajou por todo o mundo visitando 27 países como símbolo da capacidade tecnológica do regime socialista” (Ibid., p. 45). Em 05 de maio de 1961, Alan Bartlett Shepard Jr. iria ser o primeiro homem a ocupar uma nave espacial lançada pelo governo norte-americano (Ibid., p. 46), iniciando assim a reviravolta na disputa pelo espaço, que seria a partir do final da década de 1960 de domínio norte-americano.

Os soviéticos também foram pioneiros ao enviar a primeira mulher ao espaço. Valentina Vladimirovna Tereshkova iniciou seu treinamento em fevereiro de 1962 e no dia 16 de junho de 1963 “ela subiu ao espaço e pilotou a nave Vostok 6, permanecendo em órbita por 2 dias, 22 horas e 50 minutos (Ibid., p. 48).

Os satélites enviados ao espaço, nesse período, tinham como principal objetivo a espionagem militar (Ibid., p. 51). Mas já no ano de 1960 os EUA já enviavam satélites de aplicação civil, os meteorológicos e os de comunicação (Ibid., p. 51-52).

No dia 21 de dezembro de 1968, a nave norte-americana Apollo 8 foi lançada com três tripulantes, Frank Borman, James Lovell e William Anders, para realizarem com sucesso a missão de orbitarem a lua (MACAU, 2007, p. 111-112). “A Apollo 8 permaneceu em órbita da Lua por cerca de 20 horas. Os astronautas se tornaram os primeiros homens a verem o lado “oculto” da Lua” (Ibid., p. 114).

E, finalmente, no dia 16 de julho de 1969, “a grande epopéia do homem começava. A Apollo 11 levantava vôo da base de lançamento 39 do Cabo Kennedy em direção a Lua, levando aqueles que iriam se transformar nos primeiros homens a pisarem na Lua” (Ibid., p. 116). A nave foi ocupada pelos cosmonautas Neil Armstrong, Michael Collins e Edwin Aldrin. E no dia 20 de julho de 1969,

[...] a humanidade finalmente testemunhava a realização de um sonho acalentado desde tempos imemoriais. Cerca de seis horas mais tarde, milhões de pessoas em todo o mundo pararam para assistir pela televisão e “ao vivo” a escotilha da nave se abrir para a saída de Armstrong, que se tornaria o primeiro homem a pisar na superfície lunar. Ao tocar o solo, ele pronunciou a seguinte frase: “Este foi um pequeno passo para o homem, mas um gigantesco salto para a humanidade” (MACAU, 2007, p. 75).

Melo e Winter (2007, p. 11-13) traçam o histórico do sonho da humanidade em viajar

pelo espaço e assinalam que Isaac Newton já vislumbrava a possibilidade de uma nave orbitar o planeta Terra:

O físico, matemático e astrônomo inglês, Sir Isaac Newton (1642-1727), que introduziu a Lei da Gravitação Universal, também afirmou que um objeto poderia se manter em órbita da Terra, assim como os planetas se mantêm em órbita do Sol, se a velocidade for suficiente para vencer a atração gravitacional da Terra. Ele previu que a resistência do ar atmosférico sobre o objeto reduziria sua velocidade ao longo do tempo. A genialidade de Newton permitiu a ele ainda supor que em altitudes mais elevadas, onde a atmosfera é mais rarefeita e oferece menor resistência, o objeto poderia permanecer em órbita da Terra por longos períodos. Todavia, para chegar até lá, seria preciso desenvolver foguetes capazes de levar esses objetos (os atuais satélites) às altitudes mais elevadas (MELO; WINTER, 2007, p. 13).

Segundo Melo e Winter (2007, p. 14) Newton teria fornecido as condições primárias para o desenvolvimento “teórico da Astronáutica”. Mas, para que a viagem para o espaço fosse possível seria necessário o desenvolvimento da Astronáutica, o que se deu no “final do século XIX e início do século XX” (Ibid., p. 14). A Astronáutica é a ciência

[...] que estuda os aspectos da locomoção no espaço, o que inclui as tecnologias que envolvem a construção dos foguetes, o cálculo das órbitas dos satélites e das trajetórias das sondas espaciais, os meios de transmissão e recepção de sinais entre a Terra e as naves, as técnicas de pouso em outros corpos celestes e muitas outras atividades relacionadas ao tema (MELO; WINTER, 2007, p. 14).

O russo “Konstantin Eduardovich Tsiolkovsky (1857-1935), o americano Robert Hutchings Goddard (1882-1945) e o romeno de ascendência alemã Hermann Julius Oberth (1894-1989)” (Ibid., p. 15) foram os três mais significativos pesquisadores, na teoria e na prática, sobre os foguetes e a Astronáutica, “ao que tudo indica, eles nunca se encontraram, e nenhum deles sabia em que os outros dois trabalhavam. Mesmo assim, eles chegaram a resultados muito semelhantes (Ibid., p. 15).

O livro “Os Foguetes no Espaço Interplanetário”, escrito por Oberth em 1923 inspirou o jovem alemão Wernher Magnus Maximilian von Braun (1912-1977), (Ibid., p. 16), que mais tarde, em 1932, começou a trabalhar com Oberth ao assinar um contrato com o exército alemão, para o qual deveria desenvolver foguetes militares.

Em 1934, após se doutorar em Física com uma tese sobre foguetes de combustível líquido, von Braun passou a integrar uma grande equipe de cientistas e técnicos para o desenvolvimento de foguetes para o exército alemão. Dentre os vários projetos desenvolvidos pela equipe de von Braun, o principal deles foi o primeiro foguete/missil balístico conhecido como V2 (*Vergeltungswaffe 2*, que significa “arma de represália”, em alemão), lançado em 1942, e que tornou-se uma poderosa arma do exército nazista durante o fim da Segunda Guerra Mundial. Em 14 de março de 1944, von Braun foi preso pela Gestapo por ter declarado que o V2 poderia ser usado para viagens ao espaço. Era esperado que ele dissesse que ele permitiria a vitória da Alemanha

na guerra. Porém, o sucesso do programa dependia de von Braun e, por isso, ele acabou solto [...] (MELO; WINTER, 2007, p. 17).

Com a chegada do exército norte-americano na Alemanha em 1945, Von Braun e sua equipe se renderam ao exército estadunidense e, nos últimos meses deste ano, o cientista, acompanhado por 200 integrantes de sua equipe alemã, mudou-se para os EUA onde mais tarde iria desenvolver foguetes neste país (Ibid., p. 18).

Esses mesmos cientistas foram extremamente importantes para o desenvolvimento do programa de foguetes e mísseis balísticos norte-americanos. Assim, pouco tempo depois, em 1950, os EUA lançaram os primeiros foguetes Bumper, derivados das V2 alemãs. Em 1 de fevereiro de 1956, foi criada a Agência de Mísseis Balísticos do Exército dos Estados Unidos (ABMA, ou Army Ballistic Missile Agency), com a missão de desenvolver mísseis nucleares balísticos para o exército americano. Aglutinados nessa agência estavam os cabeças que criaram a V2, como Wernher von Braun e Hermann Oberth entre outros. von Braun e sua equipe trabalharam em inúmeros projetos para as forças armadas norte-americanas e para a NASA, inclusive nos foguetes Saturno, do Projeto Apollo, que acabou levando o homem à Lua (MELO; WINTER, 2007, p. 18).

Melo e Winter (2007, p. 19) informam que os russos também teriam obtido segredos da tecnologia desenvolvida por Von Braun e sua equipe na Alemanha nazista:

Os soviéticos também conseguiram inúmeros documentos científicos durante o final da Segunda Guerra Mundial, o que lhes permitiu alavancar seus programas de mísseis e foguetes espaciais. Porém, os méritos soviéticos, assim como dos norte-americanos, não se devem apenas às contribuições obtidas dos alemães, mas também ao trabalho de muitos outros cientistas. Entre eles o principal destaque foi o engenheiro Sergei Pavlovitch Korolev (1907-1966) (MELO; WINTER, 2007, p. 19).

O alemão Von Braun nos EUA e o russo Korolev na antiga União Soviética alimentavam o sonho de colocar um satélite em órbita terrestre muito antes de 1957. O cientista russo, por sua vez, trabalhou, a partir do ano de 1946, “simultaneamente no desenvolvimento de mísseis nucleares balísticos e foguetes capazes de levar cargas (satélites) ao espaço” (Ibid., p. 19). O fruto desse trabalho foi “o Semiorka, [...], um foguete de dois estágios, não superpostos, mas em feixe, capaz de colocar até 1300kg em órbitas baixas” (Idem.). “o Semiorka apresentou excelentes resultados e, em 1956, a Academia de Ciência da URSS decidiu usá-lo para o lançamento de um satélite artificial, o Sputnik 1” (Idem.).

Esses fatos, apresentados nesse último capítulo, serão abordados novamente no capítulo a seguir, no qual apresento uma análise das peças radiofônicas *Ein Geschäft mit Träumen* e *Der gute Gott von Manhattan*. Como se verá adiante, em ambas as peças radiofônicas há cenas claramente relacionadas à Corrida Armamentista e à Corrida Espacial.

3 SONHOS, AMOR, TEMPO E A PERSPECTIVA HISTÓRICA NA PEÇA RADIOFÔNICA *UMA LOJA DE SONHOS (EIN GESCHÄFT MIT TRÄUMEN)*

Um título, duas narrativas, duas perspectivas e uma escritora. As duas perspectivas são dadas por narradores diferentes: terceira pessoa e primeira pessoa. Ambas narrativas são lineares e, em certa medida, descrevem os mesmos eventos. A peça radiofônica, com título *Ein Geschäft mit Träumen* (Uma loja de sonhos), foi transmitida pela radiodifusora *Rot-Weiß-Rot* de Viena, em fevereiro de 1952. O conto, com o mesmo título *Ein Geschäft mit Träumen*, foi transmitido uma única vez pela rádio NWDR Hannover, em novembro de 1952, e impresso pela primeira vez em 1978, pela editora Piper Verlag.⁷⁴

Na peça radiofônica, o narrador descreve horas da vida da personagem Laurenz, que, após o trabalho percorre as ruas do comércio de uma cidade grande e, involuntariamente, entra em uma loja. O narrador não expressa empatia, tampouco simpatia ou antipatia pelas personagens da peça. Mantém distanciamento e mostra indiferença em tom incisivo. Em contrapartida, a narração do conto, em primeira pessoa, é marcada por um tom acalorado, que busca proximidade com o leitor. As ações apresentadas nessa narrativa indicam que a perspectiva são da personagem Laurenz, que seria o narrador, protagonista dos respectivos eventos apresentados na peça radiofônica, com título idêntico.

Alguns eventos narrados em ambas as obras se assemelham ou são idênticos. O tempo verbal utilizado e a perspectiva apresentada são, entretanto, os diferenciais marcantes nas narrativas. Na peça radiofônica os eventos se dão no presente, enquanto já se tornaram passado no conto. Apenas um sonho é, em parte, descrito no conto: o sonho que agrada a Laurenz, o último sonho, em que Anna lhe estende os braços. O nome Anna aparece nessa narrativa, mas não há informações sobre a personagem como também não há informações sobre os demais sonhos, há apenas menção a estes. Não há, tampouco, referência às demais personagens da peça radiofônica.

O conto pode ser analisado como a continuidade da narrativa apresentada na peça radiofônica mas, a partir da perspectiva da própria personagem central da peça, Laurenz. Nessa narrativa, o narrador apresenta o processo do qual surge um homem renovado, sem temores e amadurecido pela responsabilidade de sua recente e espantosa decisão: esquecer o relógio e seus compromissos. A indiferença para com os ponteiros do relógio e o interesse do

74 BACHMANN, Ingeborg. Ein Geschäft mit Träumen In: _____. **Ingeborg Bachmann Werke 2**: München: Piper Verlag, 2010. P. 41-47. Organizadores da coletânea: Christine Koschel, Inge von Weidenbaum e Clemens Münster.

narrador em uma nova relação com o tempo são descobertos pelo leitor com surpresa quando percebe o tom de alívio, de certa leveza na descrição sobre o abandono de si para si mesmo. O narrador informa que tomara para si muito tempo e agora lhe era dado mais tempo, por um período de tempo incerto⁷⁵, depois que foi demitido. A última frase do conto soa um tanto irônica: “Tempo, para que?”⁷⁶

A peça radiofônica apresenta a personagem Laurenz como um indivíduo apático, aparentemente sem relações sociais, servil, indiferente, sem grandes ambições, que vive seu cotidiano maquinalmente, com hábitos precisos. É sempre o primeiro a chegar ao escritório e o último a sair mas, apesar disso e de sua competência, sua presença é pouco notada pelos colegas e pelo chefe. Mas no final de tarde, que antecede a noite em que a personagem sonha, o chefe lembra de seu empregado:

Diretor geral – Então, ele está sempre aqui! Por que ele está “sempre à disposição”? Não gosto que pessoas que demonstrem estar “sempre à disposição”. E não é conveniente estar “sempre à disposição”. Não me causa boa impressão. Para mim, o que conta, é apenas o desempenho... apenas o desempenho!⁷⁷

A incoerência do diretor geral é nítida. Pouco antes se aborrecera porque alguns funcionários haviam saído do trabalho antes das seis horas. Afinal, ordena que Laurenz saia pontualmente. Depois de fechar o escritório, este anda na rua e a atravessa com o sinal vermelho. Um guarda chama sua atenção e Mandl o aborda no outro lado da rua. Ambos andam juntos e, pela primeira vez, para espanto de Mandl, mantém uma conversa: “Estou até surpreso, que se possa conversar com o senhor”, ao que Laurenz retruca: “Oh, estou sempre aberto para uma conversa...”⁷⁸ Laurenz parece hesitante ao falar. Quem domina a conversa é Mandl, que expõe sua dúvida sobre o que seria um presente adequado para sua esposa. Laurenz não consegue ajudar, apesar da insistência de seu colega de trabalho.

Enquanto Mandl entra em uma loja para comprar o presente, Laurenz prefere esperar na rua. Mas, impelido por sua curiosidade, observa a vitrine de uma loja e, por fim, entra para ver melhor as mercadorias – ação que lhe causa espanto sobre si mesmo. Vejamos o diálogo

75 Cf. o texto-fonte: Ich hatte mir eben zuviel Zeit genommen, und nun wurde mir noch einmal Zeit auf lange Zeit geschenkt. (BACHMANN Werke 2, 2010, p. 47)

76 Cf. o texto-fonte: Zeit wofür? (BACHMANN Werke 2, 2010, p. 47)

77 Cf. o texto-fonte: GENERALDIREKTOR So, er ist immer da! Was macht er „immer da“. Ich habe es nicht gern, wenn mir Leute beweisen, daß sie „immer da“ sind. Es ist aufdringlich, „immer da“ zu sein. Damit kann man mir nicht imponieren. Bei mir zählt nur die Leistung... nur die Leistung! (BACHMANN, 2007, p. 11)

78 Cf. o texto-fonte: MANDL [...] Ich bin ganz erstaunt, daß Sie überhaupt für ein Gespräch zu haben sind. LAURENZ Oh, ich bin schon für ein Gespräch zu.... (BACHMANN, 2007, p. 17)

inicial de Laurenz com o vendedor:

Laurenz – Com licença, por favor... **Vendedor** – Sim? **Laurenz** – O senhor trabalha aqui? **Vendedor** – Pois não? **Laurenz** – Sua vitrine está mal iluminada. Hm, o senhor já está fechando a loja? **Vendedor** – Não, na verdade estou abrindo agora. Mas entre por favor. Em que posso lhe servir? **Laurenz** – Obrigado. Só dei uma olhada em sua vitrine quando passei, aí na frente... Estou esperando um conhecido meu, que pode a qualquer momento... Ele está na boutique em frente... Entrei porque não consigo ver direito o que o senhor pôs na vitrine. Fiquei um pouco curioso. Desculpe, mas não consigo imaginar o que tem naqueles pacotes, ali, ali, essas coisas no papel transparente. A luz é muito ruim.⁷⁹

O vendedor é reservado (*reserviert*)⁸⁰, não tenta induzir Laurenz a comprar sua mercadoria, destoando do comportamento apresentado pelos vendedores da rua, entre os quais Laurenz e Mandl caminhavam.

O desconcerto de Laurenz, que tenta sair da loja de sonhos, mostra um homem afastado do mundo do comércio, das lojas, do consumo. Ainda na rua com Mandl, comenta: “Nunca faço compras.” Mas tenta logo adequar sua frase ao contexto do colega: “Quero dizer, nunca compro essas coisas. Não sou casado...”⁸¹ Na loja de sonhos, Laurenz, cada vez mais indeciso, reafirma sua inaptidão para as compras: “Não, isso não é realmente necessário. Não queria comprar nada, afinal. Aliás não quero nada... Isto está além das minhas condições financeiras.”⁸²

Sua vida regrada, inclusive na alimentação, apesar de poder economizar para uma viagem no inverno, aparentemente, também é causa da ausência de vida social da personagem, de um envolvimento amoroso ou de um casamento. Laurenz expõe abertamente sua situação: “Não sei se o senhor sabe que agora já fazem seis anos que trabalho na empresa. Só agora recebi aumento, mas acho que recebo até menos... por causa dos impostos... mas o que sobra, economizo para o inverno.”⁸³ Também é retraído quando o assunto é amor. Não se

79 Cf. o texto-fonte: LAURENZ Verzeihen Sie, bitte... VERKÄUFER Ja? LAURENZ Gehören Sie zu diesem Laden? VERKÄUFER Ja, bitte? LAURENZ Ihr Schaufenster ist schlecht beleuchtet. Hm, schließen Sie schon? VERKÄUFER Nein, ich öffne eigentlich erst. Aber treten Sie ein. Womit kann ich Ihnen dienen. LAURENZ Danke. Ich habe mir eigentlich nur im Vorübergehen Ihr Fenster angesehen. Ich warte auf einen Bekannten, der jeden Augenblick...Er ist in dem Modegeschäft, dort vorn...es ist nur, weil ich nicht recht sehen kann, was Sie hier eigentlich im Schaufenster haben. Es war nur eine Art Neugier. Verzeihen Sie, aber ich kann mir nicht denken, was in diesen Paketen ist, da, da, diese Dinge in dem durchsichtigen Papier. Das Licht ist so schlecht. (BACHMANN, 2007, p. 20)

80 (BACHMANN, 2007, p. 20)

81 Cf. o texto-fonte: LAURENZ Ich kaufe nie ein, ich meine, solche Dinge kaufe ich nie ein. Ich bin nicht verheiratet... (BACHMANN, 2007, p. 16)

82 Cf. o texto-fonte: LAURENZ Nein, das ist wirklich nicht notwendig. Ich wollte eigentlich nichts kaufen, ich will überhaupt nichts... das ginge über meine Verhältnisse. (BACHMANN, 2007, p. 20)

83 LAURENZ Ich weiß nicht, ob Sie wissen daß ich jetzt schon sechs Jahre bei der Firma bin. Ich habe erst jetzt eine Gehaltserhöhung bekommen, aber ich glaube, ich bekomme jetzt weniger heraus...das ist eine Steuersache...aber was bleibt, das spare ich für den Winter. (BACHMANN, 2007, p. 16)

dispõe a falar sobre o tema, como também se recusa a ajudar Mandl a escolher um presente para uma mulher – a esposa deste – alegando como pretexto sua inexperiência no assunto.

Laurenz sai da loja de sonhos, pedindo desculpas por sua curiosidade e volta a andar na rua. Mas algo na rua o deixa agitado, com a respiração pesada. Correndo, ele volta à loja. Depois de um diálogo um tanto atípico sobre uma música ou um zunido que apenas Laurenz ouve, este se senta numa cadeira para ver a mercadoria oferecida naquela loja. O vendedor “com tom que expressa estar fazendo algo corriqueiro”⁸⁴ induz Laurenz ao sono, ou a um transe em que Laurenz vivencia três sonhos.

A personagem acorda assustada do primeiro sonho, acorda no momento em que o vendedor acende a luz, quando Laurenz grita “piedade”.⁸⁵ No sonho, ele experienciara, ao lado de Mandl e Anna – seus colegas de trabalho – um ataque a bomba executado pelo diretor geral da empresa em que trabalha, este aparece no sonho como comandante de um grupo, aparentemente de soldados, e ataca os três fugitivos Laurenz, Anna e Mandl, que tentam buscar refúgio em um túnel.

Sua ansiedade por vivenciar o segundo sonho se torna em riso constrangido quando acorda, fato que o leva a desejar ainda a vivência de um terceiro sonho. No sonho que segue ao primeiro, Laurenz é diretor geral do “grupo empresarial Laurenz & Laurenz Transglobal”⁸⁶, o qual assumiu e fez prosperar. O desprezo que demonstra no sonho por seu chefe, o diretor geral da empresa em que trabalha, é acompanhado de um despotismo desmedido:

Curve-se ao dizer isso, ou escorraço você daqui como um cão. O senhor ainda não esqueceu que um dia foi diretor geral, não é? Diretor geral de um grupo empresarial ridículo, que assumi. O que é que estou dizendo? Que fiz prosperar até se tornar gigante, até se tornar uma organização de dimensão mundial, nunca vista antes. Curve-se.⁸⁷

Nesse segundo sonho, Mandl, Anna e o diretor geral, novamente, aparecem em seu sonho, mas agora sob seu comando e sua tirania.

O que é marcante nesse sonho é o desejo, daquele que sonha, de dominação sobre o mundo e de conquistar a lua. Sua tirania desmedida submete Madl, Anna e o diretor geral à condição de meros criados obedientes e temerosos. O amor e a dedicação que Anna

84 Cf. o texto-fonte: sachlich, fast gewohnheitsmäßig (BACHMANN, 2007, p. 23)

85 Cf. o texto-fonte: Erbarmen! (BACHMANN, 2007, p. 25)

86 Cf. o texto-fonte: Laurenz & Laurenz Transglobe Konzerns (BACHMANN, 2007, p. 29)

87 Cf. o texto-fonte: [...] sagen Sie das gefälligst mit einer tiefen Verbeugung. Oder ich jage Sie davon wie einen Hund. Was, Sie haben wohl noch immer nicht vergessen, daß Sie einmal Generaldirektor waren. Generaldirektor eines lächerlichen Konzerns, den ich übernommen, was sage ich, hinaufgeführt, zu einer der gigantischsten, einer noch nie dagewesenen weltumspannenden Organisation gemacht habe. Verbeugen Sie sich. (BACHMANN, 2007, p. 30)

docilmente lhe dedica apenas lhe sensibiliza enquanto manifestação de sua devoção servil e incondicional. No sonho, o tirano declara guerra ao mundo, mas, pouco depois, Laurenz acorda surpreso: “não, realmente não quero esse sonho...muito engraçado...só posso ficar surpreso. Não... não é, de modo algum, assim tão engraçado...”⁸⁸

O terceiro sonho é interrompido pelo vendedor, que acende as luzes e comenta: “Imagino que o senhor já viu o suficiente agora.” Contrariado, Laurenz exige que lhe deixe continuar a vivenciar o sonho: “Por que o senhor acendeu a luz? Quero ver o sonho até o fim. É meu sonho, é a Anna, que conheço do escritório...”⁸⁹

Anna é o centro desse sonho. Não há qualquer indício na peça de que, em estado vígil, a secretária tenha sentimentos amorosos por Laurenz, ou vice-versa. Apenas no sonho se manifesta esse amor, talvez oculto por Laurenz ou talvez oculto para o próprio Laurenz. No sonho, a moça desdenha de seu amor. Ela parte em um navio e o abandona suplicante em terra firme. Laurenz prevê a catástrofe, a tempestade que se aproxima, mas fascinada com o navio e a viagem, deprecia esse amor e prefere partir. O navio vai a pique e Laurenz vai encontrá-la no fundo do mar, onde declaram amor recíproco.

Ao acordar, Laurenz decide comprar esse sonho, mas, para sua surpresa, ele não pode ser pago com dinheiro, apenas com tempo. Ao saber do horário, sete e meia da manhã, corre para o trabalho, onde chega com 11 minutos de atraso. Ofegante e desconcertado, entra abruptamente na sala, onde Anna conversa com Mandl. Sem conseguir participar da conversa, Laurenz apenas responde maquinalmente às frases que lhe são dirigidas:

Anna – Os lenços de seda no Ferez são mesmo um encanto... a propósito, Laurenz, o chefe está lhe aguardando com certa urgência. **Laurenz** – Sim?
Anna – [...] No Ferez, parecem saídos de um sonho... [...] **Diretor Geral** – Laurenz, onde é que o senhor anda afinal! **Laurenz** – Sim, já estou indo Senhor Diretor Geral.⁹⁰

As últimas frases da peça revelam um Laurenz arrancado definitivamente de seus sonhos por seu chefe.

88 Cf. o texto-fonte: [...] nein, eigentlich möchte ich diesen Traum doch lieber nicht...Sehr lustig... ich kann mich nur wundern. Nein...gar so lustig ist das eigentlich aber doch nicht... (BACHMANN, 2007, p. 32-33)

89 Cf. o texto-fonte: VERKÄUFER Jetzt müssen Sie doch schon genug gesehen haben. LAURENZ Warum drehen Sie jetzt das Licht an. Ich möchte den Traum zu Ende sehen. Es ist mein Traum, es ist Anna, ich kenne sie vom Büro... (BACHMANN, 2007, p. 38)

90 Cf. o texto-fonte: ANNA Diese Seidentücher beim Ferez, die sind ja entzückend... übrigens, Laurenz, Sie sollen sofort zum Chef kommen. LAURENZ Ja? ANNA [...] Beim Ferez, die sind ja traumhaft... [...] GENERALDIREKTOR Laurenz, wo bleiben Sie denn! LAURENZ Ja, ich komme schon, Herr Generaldirektor. (BACHMANN, 2007, p. 44)

3.1 OS SONHOS

Para Kast (2010, p. 35), o sonho seria um processo criativo,

[...] algo que nos traz à tona estes mundos oníricos, que nos são profundamente familiar. Não são apenas simples memórias que havíamos esquecido, imagens culturais que um dia já foram vistas por nós. Por vezes até se trata disso, mas é através dessas memórias, dessas experiências que são criados cenários oníricos sempre novos, mundos oníricos novos e únicos, que parecem estabelecer uma ligação entre si.

Esse modo de entender o sonho se aproxima da concepção de sonho de Carl G. Jung, para quem, “[...] os sonhos estimulam os processos de imaginação, despertam representações, que possuem uma dinâmica própria e são capazes de pôr ideias enrijecidas em movimento” (*apud* KAST, 2010, p. 53).

Segundo Kast (*op.cit.*, p. 35), o mundo do sonho seria um mundo particular – apenas daquele que sonha o sonho – e está entrelaçado com o mundo do estado desperto, pois “liga os aspectos de nossa personalidade à nossa história do passado e do futuro” (*Ibid.*, p. 37). Aspectos da personalidade desconhecidos em estado consciente manifestam-se durante o sonho (*Ibid.*, p. 35), permitindo que essa realidade desconhecida se torne consciente, possibilitando assim o questionamento a respeito de “determinados comportamentos e estimulando novas perspectivas” (*Ibid.*, p. 40).

Jung (2000, p. 114) considera o inconsciente como “a matriz dos sonhos”. Este teria um “funcionamento independente” em relação ao consciente. Esse modo de funcionamento foi designado por Jung de “autonomia do inconsciente”, cuja força não obedeceria à vontade consciente e “muitas vezes se opõe, até mesmo muito fortemente, às intenções da consciência.” (*Ibid.*, p. 114).

Para Jung (1980, p. 122) cada sonho seria “um mensageiro do inconsciente, que deve revelar-nos os segredos escondidos pela consciência [...]”.

Os sonhos, portanto, nos comunicam, numa linguagem figurada — isto é, por meio de representações sensoriais e imaginosas — pensamentos, julgamentos, concepções, diretrizes, tendências, etc, que se achavam em estado de inconsciência, por terem sido recalçados ou simplesmente ignorados. Mas por se tratar de conteúdos do inconsciente e porque o sonho é a resultante de processos inconscientes, ele oferece-nos justamente uma representação dos conteúdos inconscientes, não de todos, mas apenas de alguns, daqueles que foram reunidos e selecionados associativamente em função do estado momentâneo da consciência (JUNG, 2000, p. 93).

Ainda com Jung (2000, p. 115), os sonhos trariam “recordações, reflexões; relembram

acontecimentos vividos outrora; despertam coisas que dormiam no seio da nossa personalidade, e revelam traços inconscientes nas suas relações com o meio ambiente.”

Kast (2010, p. 176) assinala que, além do sonho, que ocorre durante o sono, há também o sonho diurno, que seria, mais exatamente, uma fantasia intensa no estado vígil. Nesse tipo de sonho, temos consciência de que fantasiamos e também temos condições de “desligá-lo”, quando assim o desejamos.

Outro tipo de sonho em que o consciente é de alguma maneira ativo é o sonho lúcido, “quando possuímos consciência, durante o sonho, de estarmos sonhando” (Ibid., p. 191). Nesse tipo de sonho, o sonhador pode tomar decisões que estão mais de acordo com o seu estado desperto (Ibid., p. 191).

Os sonhos apresentados na peça radiofônica *Ein Geschäft mit Träumen* são sonhos fictícios, ou seja, foram elaborados por uma vontade consciente. Sobre esse tipo de sonhos, os sonhos literários, Steinhoff (2008, p. 24) nos informa de que são uma invenção determinada pela vontade consciente do autor ou da autora; e a intenção, nesse caso, seria a qualidade que diferencia os sonhos literários dos sonhos reais, pois “o sonho real, geralmente, não é intencional”⁹¹ (Idem.).

Os sonhos da personagem Laurenz são apresentados como parte do inconsciente desta personagem que, notavelmente, não tem conhecimento consciente da existência de tais forças afetivas de seu ser. O conhecimento sobre desejos e medos que a povoam se dá à personagem no instante em que os vivencia, momento em que também são revelados para nós como narrativa, aos leitores e às leitoras.

Os sonhos de Laurenz são a principal fonte de informação a respeito da personagem, pois seu dia a dia, sua história pessoal é pouco iluminada na peça de Bachmann. Alguns minutos de seu cotidiano no trabalho e outros poucos minutos logo após o fim do expediente, além dos sonhos e de algumas frases informativas da própria personagem, é tudo o que se pode saber sobre a personagem. Steinhoff (op.cit., p. 28) chama atenção para o fato de que nos sonhos literários não há informações sobre a vida do sonhador – história de vida, associações feitas pelo próprio sonhador –, enquanto na vida real esses elementos da memória estão presentes, mais ou menos conscientes, naquele que sonha. Steinhoff (Idem.) ainda nos lembra de que os sonhos reais se tornam narrativa depois de serem sonhados, enquanto os sonhos literários são em si mesmos narrativa.

91 Cf. o texto-fonte: Der reale Traum ist normalerweise nicht intentional.

Ao analisar os sonhos da personagem Laurenz na peça radiofônica *Uma loja de sonhos*, Steinhoff (2008), entretanto, expõe em sua obra, produto de sua pesquisa, percepções fundamentadas nos estudos de Carl Jung sobre os sonhos. Ao se considerar a personagem como representação dos cidadãos que vivenciaram como adultos os primeiros anos do Pós-Guerra e os primeiros anos da década de 1950, como também a direta relação das obras de Ingeborg Bachmann com o contexto histórico de sua contemporaneidade, optou-se por fundamentar a análise da personagem Laurenz nos estudos de Carl Jung, corroborando assim com a perspectiva de Steinhoff, quanto à fundamentação teórica da pesquisa sobre os sonhos apresentados por Bachmann, na peça radiofônica *Uma loja de sonhos*.

As vivências da personagem Laurenz, no estado vígil mas, sobretudo, no inconsciente, seriam então experiências e características da humanidade de uma época. Os três sonhos teriam a função de expressar problemas cruciais do cidadão – talvez alemão, austríaco ou ocidental –, possivelmente dos cidadãos do mundo inteiro, nos primeiros anos após o fim da Segunda Guerra Mundial e o início da década de 1950.

3.2 OS SONHOS DE LAURENZ

Laurenz está sentado em uma cadeira oferecida pelo vendedor da loja de sonhos, a luz é apagada por este que, em seguida, induz a personagem a um tipo de transe, a um mergulho em seu inconsciente com as seguintes palavras:

O senhor sente que está em águas profundas e, mesmo, assim consegue ficar de olhos abertos – e diante de seus olhos o senhor vê duas cores, prateado e vermelho; as bandeiras azuis do sonho ondulam em seu sono. Largura, altura e profundidade desapareceram e o senhor não percebe mais o espaço – e o tempo para e, mesmo assim, passa mais rápido, tão rápido como se estivesse correndo em direção ao seu próprio fim, como se precisasse alcançar o seu objetivo.⁹²

Steinhoff (2008, pg. 68) analisa essas primeiras imagens como um primeiro sonho de Laurenz. Pois a água seria, de acordo com Jung (*apud* STEINHOFF, 2008, p. 68), um símbolo para o inconsciente, uma imagem arquetípica.⁹³

92 Cf. o texto-fonte: Ihnen ist, als seien Sie in tiefes Wasser geraten und könnten dennoch die Augen offen halten – und Silber und Rot ist vor Ihren Augen, und die blauen Fahnen des Traums wehen in Ihrem Schlaf. Breite, Höhe und Tiefe sind ausgelöst, und Sie fassen den Raum nicht mehr – und die Zeit steht still und geht doch schneller, so schnell, als ginge sie ihrem Ende entgegen, als müßte sie ihr Ziel erreichen. (BACHMANN, 2007, p. 23)

93 Citação de Jung da obra: JUNG, Carl Gustav. **Traumsymbole des Individuationsprozesses**. In: _____. *Gesammelte Werke*, Bd. 12. Olten, Freiburg: Walter-Verlag, 1972. P. 59-260. (p. 68)

Mas Laurenz acorda logo, “sem medo”, e comenta com o vendedor: “Há excesso de luz para meus olhos e excesso de sonho para meu despertar e para meu sono. Excesso.”

Ao que o vendedor responde: “É demais para uma só vez. É melhor que o senhor olhe cada sonho separadamente. Olhe para a esquerda, comece lá embaixo, é um sonho pequeno. É melhor que o senhor comece pelos sonhos pequenos... de outro modo será difícil para o senhor escolher.”⁹⁴

Jung (Idem.) diferencia sonhos pequenos de sonhos grandes. Estes últimos teriam, entre outras características, imagens arquetípicas, enquanto os sonhos pequenos abarcariam imagens da esfera pessoal.

A frase do vendedor “É melhor que o senhor comece pelos sonhos pequenos...” indicaria, para Steinhoff (op.cit., p. 68), que esse primeiro momento de mergulho no inconsciente seria um sonho grande, por expressar uma imagem arquetípica: a água profunda. Os três sonhos seguintes seriam para Steinhoff (op.cit., p. 69) sonhos pequenos por expressarem imagens da esfera pessoal de Laurenz. Na versão da peça radiofônica *Ein Geschäft mit Träumen* traduzida e abordada neste trabalho, há especificamente as notificações: I. Traum, II. Traum, III. Traum⁹⁵, traduzidos como 1º sonho, 2º sonho e 3º sonho. Isso indicaria, nessa versão, que essa fala do vendedor seria uma indução ao sono de Laurenz. Apesar de Laurenz imergir nesse momento em seu inconsciente, guiado pelo vendedor, essa primeira expressão imagética do inconsciente da personagem não será abordada, neste trabalho, como sonho de Laurenz.

Em sua obra *Poetologie des Traumes Ingeborg Bachmanns*⁹⁶, Steinhoff (op.cit., p. 55) nos apresenta a interpretação de Irmela Schneider e Andre Kresimon a respeito da obra de Bachmann em questão. Schneider e Kresimon analisam a loja de sonhos como representação de um cinema, pois Laurenz entra na loja à noite, horário em que os cinemas abririam suas portas para os clientes – Laurenz pergunta: “Hm, o senhor já está fechando a loja?”⁹⁷ ao que o vendedor responde “Não, na verdade estou abrindo agora.” Os filmes exibidos seriam, nessa

94 Cf. o texto-fonte: LAURENZ *ohne Furcht* Es ist zuviel Licht für meine Augen und zuviel Traum für mein Wachen und Schlafen. Es ist viel zu viel. VERKÄUFER *sachlich* Es ist zuviel auf einmal. Sie sehen sich am besten einen Traum nach dem anderen an. Schauen Sie nach links, fangen Sie dort unten an, es ist ein kleiner Traum. Sie fangen am besten mit den kleinen Träumen an...sonst wird Ihnen die Wahl schwer werden. (BACHMANN, 2007, p. 23)

95 Cf. o texto-fonte nas páginas 23, 26 e 33 (BACHMANN, 2007). Essa mesma indicação 'I. Traum, II. Traum, III. Traum' é feita na versão: BACHMANN, Ingeborg. *Ein Geschäft mit Träumen* In: _____. **Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen**. München: Piper Verlag, 2010. P. 177-216.

96 *Poetologie do sonho de Ingeborg Bachmann*.

97 Cf. o texto-fonte: LAURENZ Hm, Schließen Sie schon? VERKÄUFER Nein, ich öffne eigentlich erst. (BACHMANN, 2007, p. 20)

análise, substitutos dos sonhos em nossa sociedade moderna. A mudança dos filmes de uma sessão a outra corresponderia à série de sonhos de Laurenz e, também, outro indicativo de que os sonhos podem ser substituídos por filmes. Schneider e Kresimon (*apud* STEINHOFF, 2008, p. 84) consideram essa peça radiofônica, como também o conto homônimo, uma crítica à fábrica de sonhos de Hollywood. Essa análise indicaria, segundo Steinhoff (*op.cit.*, p. 56), que Bachmann teria caracterizado a loja de sonhos como ambiente de manipulação, que criaria um bem-estar ilusório naqueles que o frequentam.

Mas Steinhoff (*op.cit.*, p. 56) se esquivava dessa interpretação. Ela analisa a poeira na loja, a má iluminação da vitrine e o fato de que Laurenz era o único cliente, como indícios que contrariariam a análise de Schneider e Kresimon. Em uma sociedade consumista como a apresentada por Bachmann, na peça radiofônica, um cinema estaria lotado e conseqüentemente não haveria poeira, tampouco má iluminação. Steinhoff (2008, p. 56) conclui que a “denominação 'loja' evoca associações, que não são supridas e, portanto, contribui, por contraste, para enfatizar o caráter não-econômico da loja.”⁹⁸

Vejamos uma fala da personagem Laurenz:

Está tão escuro. Talvez seja mesmo o som da poeira que estou ouvindo. Parece que a loja não vai bem. Por que o senhor não limpa esse lugar e não providencia que haja mais luz aqui dentro? O senhor não tem, nem mesmo, um lustre para suas lâmpadas. E moscas – tão tarde no outono. Tão tarde no outono, não deveria ter moscas.⁹⁹

A loja está escura, está suja, há moscas. A frase de Laurenz sobre a ausência de um lustre mostra uma arrumação um tanto precária. O pagamento pelos sonhos não pode ser feito em dinheiro, mas com tempo. O preço do sonho escolhido por Laurenz custaria um mês de tempo – tempo de que Laurenz não dispõe por causa do seu trabalho e por, supostamente, não querer abrir mão de suas férias de inverno. Corroborando aqui com a análise de Steinhoff, esses detalhes mostram que não se trata de um ambiente comercial frequentado por clientes em uma sociedade de consumo. Laurenz constata que “a loja não vai bem”, esse fato indica que a loja de sonhos seria um lugar à margem da sociedade de consumo, que oferece algo pouco sedutor e pouco apreciado nesse ambiente apresentado na peça radiofônica de Bachmann. Os vendedores que oferecem seus produtos aos transeuntes, em uma rua comercial na qual Mandl e Laurenz andam após o fim do expediente, são certamente indícios

98 Cf.o texto-fonte: Die Bezeichnung „Geschäft“ weckt Assoziationen, die nicht erfüllt werden, und dient folglich eher dazu, per Kontrast den außerökonomischen Charakter des Ladens zu unterstreichen.

99 Cf. o texto-fonte: Es ist so dümmrig. Vielleicht ist es wirklich Staub, was mir in den Ohren klingt. Das Geschäft scheint nicht gut zu gehen. Warum sorgen Sie nicht dafür, daß es sauberer und heller hier herinnen ist? Nicht einmal einen Schirm haben Sie für Ihre Lampe. Und Fliegen – so spät im Herbst. So spät im Herbst gibt es doch gar keine Fliegen mehr. (BACHMANN, 2007, p. 22)

de que se trata de uma sociedade, em que o comércio e o consumo tem grande importância. A ênfase que Bachmann dá às vozes dos vendedores e das vendedoras não é certamente uma escolha aleatória nessa peça, em que as únicas cenas ao ar livre acontecem em uma rua comercial, movimentada.

Quanto à ambientação das cenas, Ingeborg Bachmann situa a peça radiofônica *Uma loja de sonhos* em uma cidade movimentada. Vejamos uma das indicações de ruídos e sons para ambientar as cenas, feitas pela escritora “*Ruído: as rodas macias dos carros em uma rua grande e larga, como a rua Kärntnerstrasse.*”¹⁰⁰ Apesar da escritora mencionar uma avenida famosa e movimentada de Viena, há apenas a indicação de que os ruídos devem ser *como* na rua Kärntnerstraße. Mas há a indicação de lugares específicos na fala da personagem Anna e também na fala da personagem Guarda de trânsito: “**Anna** – Não olhei para o relógio. Apenas ouvi os sinos da Igreja Franciscana.”¹⁰¹, “**Guarda de trânsito** – Na praça Estephano... Se o senhor dobrar a segunda rua à esquerda... e manter à direita.”¹⁰² Nessas falas, há a indicação direta de duas cidades, Stuttgart na Alemanha e Viena na Áustria. Ingeborg Bachmann trabalhava em Viena em 1952, na rádio *Rot-weiß-rot* – então sob tutela dos norte-americanos – onde trabalhou entre 1951-1953 e transmitiu-se a peça radiofônica *Uma loja de sonhos* em fevereiro de 1952. O conto, com o mesmo título, foi transmitido pela rádio NWDR Hannover¹⁰³ – localizada na Alemanha, na região ocupada pela Inglaterra – em novembro de 1952. Com base nessas informações, conclui-se que não seja possível restringir a ambientação das cenas apresentadas a um local específico, como a Alemanha ou a Áustria. Apesar de ambos os países terem sido ocupados pelas forças aliadas vitoriosas da Segunda Guerra Mundial e o fato de que a Alemanha tenha sido a origem de inúmeros conflitos entre as grandes potências mundiais daquelas décadas, considera-se que seja mais adequado analisar os sonhos da personagem Laurenz como apresentação de questões mais amplas em sentido geográfico, relacionando a personagem Laurenz a acontecimentos oriundos da Guerra

100 Cf. o texto-fonte: *Geräusch: die weiche Räder von Autos auf einer großen, breiten Straße, etwa Kärntnerstraße.* (BACHMANN, 2007, p. 14) A rua Kärntnerstraße é uma das mais famosas avenidas em Viena. Fonte disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%A4rntner_Stra%C3%9Fe>. Acesso em: 04 dez. 2014.

101 Cf. o texto-fonte: ANNA Ich habe nicht auf die Uhr gesehen; ich habe nur die Glocken von der Franziskanerkirche gehört.(BACHMANN, 2007, p. 10). A igreja *Franziskanerkirche* é uma igreja evangélica localizada em Stuttgart (Estugarda), é a maior cidade do estado Baden-Württemberg na Alemanha. Fonte disponível em: <<http://www.stuttgart.de/item/show/21578>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

102 Cf. o texto-fonte: Am Stephansplatz...wenn S' die zweite Straße links gehen...und dann rechts halten. (BACHMANN, 2007, p. 43). A praça ou o largo Estephano tem sua localização no centro de Viena. Fonte disponível em: <[http://de.wikipedia.org/wiki/Stephansplatz_\(Wien\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Stephansplatz_(Wien))>. Acesso em: 04 dez. 2014.

103 Nordwetdeutsche Rundfunk (Rádio do Noroeste da Alemanha).

Fria, cujos conflitos se alastraram por muitos países até o ano de 1991.

3.2.1 O primeiro sonho

Kast (2010, p. 119) nos informa que os sonhos “representam a realidade da vida do sonhador ou da sonhadora de modo simbólico [...]” e “que a função dos sonhos consiste [...] em processar experiências difíceis.” Essa explanação abarca perfeitamente o primeiro sonho da personagem Laurenz, que vivencia, nesse sonho, situações de forte estresse, modo de sentir este que, aparentemente, preenche a afetividade do sonhador em estado vígil.

Steinhoff (2008, p. 69) aponta a íntima relação dos sonhos com o ambiente social de Laurenz, essa relação é mais clara nos dois primeiros sonhos, em que Anna, Mandl, o diretor geral e o próprio Laurenz estão presentes nas cenas oníricas. Mas, apenas Ana está presente no terceiro sonho, em que há também a presença de um marinheiro e há a menção de Ana ao capitão do navio.

Todas essas personagens podem ser analisadas como representações de pessoas reais ou de projeções da personagem Laurenz.¹⁰⁴ Neste trabalho, considera-se Anna, Mandl e o diretor geral como representações das pessoas reais com quem a personagem Laurenz trabalha. Mais especificamente, considera-se – na análise do primeiro sonho – essas imagens visuais e afetivas como impressões do sonhador a respeito de sua relação com as demais personagens da peça radiofônica e de como se sente em relação a elas. A seguinte citação de Jung, pode contribuir para a compreensão dessa perspectiva: “No sentido mais restrito todos nós sonhamos *não a partir de nós mesmos*, mas a partir daquilo que *existe entre nós e o outro*.”¹⁰⁵ (*apud* KAST, 2010, p. 195).

Nessa perspectiva haveria um sentimento de coleguismo ou até mesmo de amizade da parte de Laurenz para com Mandl e Anna. Em contrapartida, a relação com o chefe seria marcada pela arbitrariedade e por uma sensibilidade grosseira por parte deste.

Steinhoff (op.cit., p. 69-70) evidencia algumas características da personagem central

Na cena da perseguição, a sensação, de Laurenz, de estar sendo açoitado se articula, sensação que jaz em seu caráter moral exagerado relacionado ao

104 Essa diferenciação se dá em função de dois tipos de interpretações de sonhos: “A interpretação em nível do sujeito – a maioria parece percebê-lo dessa forma – conduz ao autoconhecimento. [...] A interpretação em nível do objeto significa aceitarmos que as pessoas presentes no sonho estão relacionadas com as pessoas reais ou eventualmente com as projeções que fazemos nelas.” (KAST, 2010, p. 209)

105 Citação extraída da obra: JUNG, Carl Gustav. **Brief an Dr James Kirsch vom 29/09/1934. Briefe I.** Olten: Walter Verlag, 1972, pg. 146.

trabalho, e à ausência de ociosidade. O bombardeio do diretor geral evidencia que ele considera seu chefe autoritário e que este tem uma influência destrutiva e ameaçadora em sua vida. O sonho também apresenta Laurenz como alguém desorientado. Ora ele quer se locomover “para cima do túnel”, ora “em frente do túnel” e, finalmente, escapar “através do túnel”, quando ele sequer consegue localizar nitidamente o túnel. “Lá está o túnel, aqui, não, ali, não, aí...” Nessa procura desorientada por um “abrigo” torna-se evidente uma profunda desorientação e desamparo.¹⁰⁶

Steinhoff (2008, p. 69) ainda assinala que o primeiro sonho expõe a situação de Laurenz na sociedade em que está inserido: “Todos os aspectos negativos dessa existência aparentemente feliz, experimentam nesse sonho uma representação dramatizada, densa e acentuada.”¹⁰⁷ A análise feita por Steinhoff pode ser aqui corroborada com a afirmação de Kast (2010, p. 248), para quem os sonhos, muitas vezes “revelam como *somos* e não apenas como gostaríamos de ser.”

Steinhoff (2008, p. 69) comenta sobre a “qualidade educativa do sonho”¹⁰⁸, qualidade que possibilitaria ao sonhador Laurenz o conhecimento das forças que o compõem – em sua relação com as demais personagens e, com isso, delinear alternativas, que favoreceriam o processo de individuação.

Na perspectiva de Jung, o processo de individuação está relacionado à formação de um “ego forte e confiável, com o qual o indivíduo se [estabelece] no mundo” (*apud* HALL, 2007, p. 19), para que possa se “relacionar com as outras pessoas e com a cultura coletiva em que o indivíduo existe” (Idem.). De acordo com os estudos Jung (*apud* HALL, 2007, p. 25), esse processo possibilitaria que uma pessoa tenha condições de conscientemente e “deliberadamente compreender e desenvolver as potencialidades individuais inatas de sua psique.” O aspecto significativo desse processo seria a percepção das próprias potencialidades, se elas são fiéis à personalidade ou se meramente cedem ou se identificam com “papéis culturais coletivos” (HALL, 2007, p. 25).

Os sonhos tem função importante nesse processo, eles são “um solilóquio emocional e cognitivo, uma mensagem de nossas próprias profundezas que não compreendemos

106 Cf. o texto-fonte: Im Bild der Verfolgung artikuliert sich Laurenz' inneres Gejagtsein, welches seinem übersteigerten Arbeitsethos und fehlenden Müßiggang zugrundeliegt. Durch den geträumten Bombenangriff des Generaldirektors wird offensichtlich, daß er seinen Vorgesetzten als übermächtig empfindet und daß dieser einen zerstörerischen und bedrohlichen Einfluß auf sein Leben hat. Der Traum führt Laurenz zudem als jemanden vor, der sich nicht zurechtfindet. Mal will er „über den Tunnel“, mal „vor den Tunnel“ und schließlich „durch den Tunnel“ flüchten, wobei er den Tunnel selbst nicht klar lokalisieren kann: „Da ist der Tunnel, hier, nein dort, nein, da.“ In dieser verwirrten Suchen nach „Deckung“ wird eine tiefe Orientierungs- und Hilflosigkeit offenbar.

107 Cf. o texto-fonte: Alle negativen Aspekte dieser scheinbar zufriedenen Existenz erfahren in diesem Traum eine komprimierte, dramatisierte und zugespitzte Darstellung. (STEINHOFF, 2008, p. 69)

108 Cf. o texto-fonte: „erzieherischen Qualität des Traumes“ (STEINHOFF, 2008, p. 69)

facilmente. Os sonhos são importantes para o projeto do cuidado de si e da permanente autocriação” (KAST, 2010, p. 248).

Vejamos o que acontece no primeiro sonho: O sonho começa com um ruído, “um trem em movimento, às vezes mais próximo outras vezes mais afastado, com mais frequência está próximo demais, a ponto de causar medo”¹⁰⁹

Esse trecho está em itálico no texto em alemão, pois trata-se de uma indicação de sons e ruídos, feita por Ingeborg Bachmann, para a ambientação da cena que segue. A ação não é descrita na peça radiofônica, o leitor ou o ouvinte se informa sobre as ações ocorridas através dos diálogos das personagens e das indicações de sons e ruídos; no caso de uma gravação de áudio, também através dos próprios sons que acompanham os diálogos. O mesmo se dá nos outros dois sonhos da personagem Laurenz.

Nesse sonho, o diálogo começa com a fala de Laurenz: “Senhor, meu amigo!! Senhor Mandl!! Amigo!! Mandl!! Mais rápido, mais rápido!”¹¹⁰ Essa primeira frase da personagem central seria, segundo Steinhoff (2008, p. 70), indício de um impedimento na comunicação das personagens Anna, Mandl e Laurenz:

O sonho também demonstra, claramente, as dificuldades de comunicação e de relacionamento. Mandl, Laurenz e Anna não conversam um com o outro em seu diálogo, apenas tomam palavras da fala dos demais para formular as suas próprias preocupações. Laurenz tenta abordar Mandl de diferentes maneiras: "Sr., meu amigo! Sr. Mandl! Amigo! Mandl!". A combinação 'Amigo Mandl' não acontece. Estas palavras permanecem separadas pela pontuação. Nessa abordagem titubeante “Sr., meu Amigo”, entre distância e proximidade, se manifesta claramente a inibição de Laurenz no contato com outras pessoas.¹¹¹

O tema amor aparece pela primeira vez nesse sonho, mas entende-se aqui o amor de maneira abrangente: amor por um trabalho, estudos, profissão, lazer, esporte, amizade, família e amor sensual. O amor, simbolizado aqui pelo coração, seria o alvo dos ataques a bomba. Vejamos a interpretação de Steinhoff (2008, p. 70):

Para se salvar, propõem afinal que se pare a locomotiva, que é apresentada como uma força nefasta e com velocidade constante, como também propõem que se vá

109 Cf. o texto-fonte: *Geräusch, ein Zug fährt näher, bald etwas entfernter, häufig beängstigend nah.* (BACHMANN, 2007, p. 23)

110 Cf. o texto-fonte: LAURENZ Herr Freund! Herr Mandl! Freund! Mandl! Schneller, schneller! (BACHMANN, 2007, p. 23)

111 Cf. o texto-fonte: Der Traum demonstriert überdies eindringlich die Kommunikations- und Bindungsschwierigkeiten. Mandl, Laurenz und Anna gehen in ihren Dialogen nicht aufeinander ein, sondern greifen lediglich Stichworte aus der Rede des Anderen auf, um ein eigenes Anliegen zu formulieren. Laurenz versucht Mandl auf verschiedene Arten anzusprechen: „Herrr Freund! Herr Mandl! Freund! Mandl!“. Die Kombination 'Freund Mandl' kommt dabei nicht zustande. Diese Wörter bleiben durch Satzzeichen getrennt. In der zwischen Distanz und Nähe schwankenden Anrede „Herr Freund“ manifestiert sich deutlich Laurenz' Kontakthemmung.

“através do túnel”. O coração é o primeiro que deverá tomar a rota de fuga: “O coração através do túnel. Primeiro o coração.” Através da expressão do coração que sangra, tomada literalmente, e transferindo a velocidade do trem para o coração (“Meu coração está sangrando a duzentos quilômetros por hora”) é visível que o coração está particularmente ameaçado como sede do amor e que é ele, especialmente, que se deve salvar.¹¹²

O ataque à bomba e a busca desesperada por um abrigo expõe um desgaste existencial dessa personagem em mais de um sentido. Uma interpretação possível, de acordo com Steinhoff, é de que Laurenz se sente acuado em seu trabalho, onde seu chefe abusa de seu poder como tal. Uma segunda interpretação, apresentada neste trabalho, seria a exposição a uma política mundial determinada pelas ameaças de lançamentos de bombas atômicas e de bombas de hidrogênio; situação perfeitamente cabível ao se verificar o contexto histórico da época, início da década de 1950, em que a peça radiofônica em questão foi escrita e transmitida. Nesse contexto, Laurenz seria a representação do cidadão acuado por causa do terror atômico, nesses primeiros anos após o fim da Segunda Guerra Mundial. Por fim, tanto o chefe quanto as ameaças de uma terceira guerra mundial podem ser causa da angústia e desamparo da personagem.

Hall (2007, p. 62) afirma que a “figura atacante” em sonhos pode ser parte da psiquê do sonhador e “interpretada como querendo uma reação mais agressiva por parte do ego onírico”, e complementa:

A agressão contra o ego onírico pode estar, pois, a serviço de uma finalidade mais profunda – o processo de individuação – que diz respeito ao padrão total de desenvolvimento pessoal durante a vida inteira e se relaciona com qualquer imagem do ego dominante em qualquer fase da vida [...].

Nessa perspectiva, pode-se verificar que Ingeborg Bachmann dá à personagem forças que estariam tentando forçar a criação de alternativas, para escapar de sentimentos opressores e da postura de oprimido – uma alternativa é, afinal, criada durante a resolução do conflito apresentado no terceiro sonho. Uma atitude mais enérgica, uma reação aos ataques da parte do ego onírico, mostraria que a personagem estaria em um processo de compreensão sobre o seu modo de sentir, nos quesitos trabalho e Guerra Fria. E, sobretudo, que estaria tentando delinear uma possível ação de combate à opressão e desamparo sentidas pela personagem em

112 Cf. o texto-fonte: Als Rettung wird schließlich das Aufhalten der Lokomotive, die als ständig vorwärtstreibende, unheilvolle Kraft dargestellt ist, sowie der Weg „durch den Tunnel“ vorgeschlagen. Es ist das Herz, welches diesen Fluchtweg als erstes beschreiten soll: „Das Herz durch den Tunnel. Das Herz zuerst.“ Durch die im Traum wörtlich genommene Redensart des Herzblutens und durch die Übertragung der Zuggeschwindigkeit auf das Herz („Mein Herz blutet mit zweihundert Stundenkilometern“) wir anschaulich, daß vor allem das Herz als symbolischer Sitz der Liebe bedroht ist und daß es dieses vor allem zu retten gilt.

estado vígil.

Gaddis (2006, p. 257) sinaliza alguns aspectos marcantes da Guerra Fria:

[...] os riscos para o futuro de todos; [...] os negativos efeitos ambientais e sobre a saúde resultante dos pesados complexos militar-industriais; a repressão que arruinou a vida de gerações inteiras; e a perda de vidas que tantas vezes a acompanhou.

Hobsbawn (1995, p. 224) também informa sobre a vida dos cidadãos diante do terror da Guerra Fria: “Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares, globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento, e devastar a humanidade.[...] não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária.”

Hein (2008, p. 1) afirma que o conflito ideológico propagou-se “através da mídia, atingiu culturalmente a sociedade e sua conduta” e “inaugurou a era nuclear e a possibilidade de destruição global da humanidade.”

Hobsbawn (1995, p. 26) assinala ainda que o período entre 1947 e 1951 foram os anos em que se deram os conflitos mais intensos entre as duas maiores potências da Guerra Fria:

Provavelmente o período mais explosivo foi aquele entre a enunciaçoão formal de Doutrina Truman, em março de 1947. [...] e em abril de 1951, quando o mesmo presidente americano demitiu o general Douglas MacArthur, comandante das forças americanas na Guerras da Coreia, que levou sua ambiçoão militar longe demais. Esse foi o período em que o medo americano de uma desintegraçoão social ou revoluçoão social nas partes não sovieticas da Eurásia não era de todo fantástico – afinal, em 1949 os comunistas assumiram o poder na China. Por outro lado, os EUA com quem a URSS se defrontava tinham o monopólio das armas nucleares e multiplicavam declaraçoes de anticomunismo militantes e agressivas, enquanto surgiam as primeiras fendas na solidez do bloco sovietico com a saída da Iugoslávia de Tito (1948). Alem disso, de 1949 em diante a China esteve sob um governo que não apenas mergulhou imediatamente numa grande guerra na Coreia, como – ao contrário de todos os outros governos – se dispunha de fato a enfrentar um holocausto nuclear e sobreviver. Qualquer coisa poderia acontecer.

Aparentemente, o mundo estava preparado para qualquer coisa e, com certeza, alarmado com essa 'qualquer coisa'. A mençoão à Guerra Fria, certamente, ainda desperta memórias um tanto assustadoras – relacionadas a expectativas sombrias de futuro, naquelas decadas de terror –, para aqueles que acompanhavam nos noticiários o desenlace das negociaçoes, as ameaças recíprocas dos EUA e URSS e os conflitos armados que se deram naquelas decadas.

Hobsbawn (1995, p. 227) nos informa ainda que os governos norte-americano e sovietico desistiram da guerra quente depois da aquisiçoão de armas nucleares por parte da União Sovietica – impondo assim seu próprio poder de chantagem ou de possíveis ataques ao território norte-americano. Essas condiçoes fizeram da guerra um ato suicida, no entanto,

ambas nações usaram as armas nucleares para fins políticos, para pressionar seu inimigo ideológico. Mas

[...] a própria certeza de que nenhuma das superpotências iria de fato *querer* apertar o botão nuclear tentava os dois lados a usar gestos nucleares para fins de negociação, ou (EUA) para fins de política interna, confiantes em que o outro tampouco queria a guerra. Essa confiança revelou-se justificada, mas ao custo de abalar os nervos de várias gerações.

A apresentação dessas informações sobre a Guerra Fria, sobre a postura das principais partes envolvidas nessa guerra e de como ela criou o medo das bombas no mundo e, sobretudo, como criou o medo em cada ser humano que habitava o planeta naquelas décadas, tem, neste texto, a função de mostrar a relação desse ambiente beligerante real, daquela época, com o ambiente bélico apresentado na peça radiofônica *Uma loja de sonhos*. O cenário apresentado nesse primeiro sonho da peça – e ainda no segundo sonho – é analisado como uma representação da situação real vivenciada pela humanidade e as respectivas consequências na vida individual, sobretudo na primeira década após o fim da Segunda Guerra Mundial.

O possível lançamento de bombas atômicas e das superbombas e o medo geral de que isso pudesse, realmente, se concretizar, naquela época, estariam representados, no primeiro sonho de Laurenz, pelo ataque a bomba feito pela personagem diretor geral. As ações do chefe de Laurenz, no sonho, seriam também uma representação da postura belicosa de governantes envolvidos nos conflitos próprios da Guerra Fria. Pode-se supor que o diretor geral seja a representação de um ditador comunista ou de um presidente norte-americano, ou ainda de algum outro governante ou ditador de algum país em conflito armado naqueles anos. Pode-se considerar, inclusive, que o diretor geral seja a representação do comandante das forças armadas norte-americanas Douglas MacArthur, demitido em 1951, por ser favorável ao emprego de bombas atômicas na guerra contra a Coreia do Norte.

Enfim, o ataque a bomba apresentado no primeiro sonho da peça radiofônica pode igualmente ser analisado como uma referência direta às bombas atômicas lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki, cuja destruição avassaladora, certamente, deixou marcas profundas na memória recente do Pós-Guerra. Essa memória e o respectivo medo de um novo lançamento de equivalente potencial destrutivo ou ainda mais avassalador – com as superbombas – estariam marcados na personagem Laurenz que, na peça, seria a representação do cidadão mundial daqueles anos de grande aflição. Seu modo de vida retraído pode ser analisado como representação das consequências criadas na vida privada, de cada cidadão, pelo terror a que a

humanidade esteve então exposta.

Gaddis (2006, p. 1), na primeira página de seu livro *História da Guerra Fria*, traz uma informação um tanto inquietante: “A individualidade estava sufocada, assim como a lei, ética, criatividade, clareza linguística, honestidade sobre a história e até amor [...]”. E ainda, na última página (p. 258), assinala que a Guerra Fria começou “com uma volta do medo”.

Essa informação, de que o amor estava sufocado nas décadas da Guerra Fria, está em conformidade com a análise feita por Steinhoff (2008, p. 70), que afirma ser o amor – alvo da bomba lançada pelo chefe e representado pelo coração no primeiro sonho da personagem Laurenz –, era simbolicamente alvo do terror armamentista da Guerra Fria. Pode-se, necessariamente, supor que as personagens Laurenz, Anna e Mandl sofriam as consequências da Guerra Fria e do medo de uma terceira guerra mundial diretamente nas suas relações pessoais e, de modo geral, talvez mais gravemente, no amor à sua própria vida e às suas atividades, em geral; essas personagens viveriam em um mundo com expectativas sombrias e assustadoras para o futuro. O medo do ataque, nesse contexto, influenciaria negativamente e profundamente as relações pessoais e os mínimos gestos da vida cotidiana dessas personagens. As constantes ameaças das potências diretamente envolvidas na Guerra Fria incitariam o pânico e o ódio, que tomariam todas as forças individuais e impediriam o cultivo do amor, a autonomia, a liberdade e o desenvolvimento de potencialidades individuais.

3.2.2 O segundo sonho

Para Steinhoff (2008, p. 71), o segundo e o terceiro sonho mostram, claramente, “que no inconsciente do funcionário de escritório há desejos e forças recolhidas, que poderiam se opor à repressão e à ausência de relações pessoais em sua vida.”¹¹³ No segundo sonho, Laurenz é quem decide sobre sua vida, mas também decide sobre a vida das demais personagens, que lhe estão subordinados. Seu poder é, aparentemente, incomensurável. A personagem adota, nesse sonho, uma postura completamente oposta ao que vive cotidianamente em sua vida vígil.

O segundo sonho é iniciado com a fala de três telefonistas. Elas informam aos interlocutores que suas ligações não podem ser transferidas. Quem recusa as ligações é

113 Cf. o texto-fonte: Sie machen deutlich, daß im Unbewußten des Büroangestellten Wünsche und Kräfte lagern, die der Unterdrückung und Beziehungslosigkeit in seinem Leben entgegenwirken könnten.

Laurenz. A isso segue um diálogo entre Laurenz e Anna. Ele lhe dá ordens e ela sussurra respostas de acatamento submisso. Na medida em que novas personagens são introduzidas nas cenas dominadas por Laurenz, sua arbitrariedade e seu despotismo se intensificam, se tornam, por fim, uma declaração de guerra ao mundo, cuja motivação é o tédio do ditador: nessa postura pode-se perceber, na motivação da personagem em declarar guerra – o tédio –, ironia e sarcasmo direcionada ao hábito humano de se fazer guerras.

Uma referência à Guerra Fria, no segundo sonho da peça radiofônica em questão, são as personagens 'tradutores', que deverão traduzir a fala da personagem Laurenz para o idioma russo, o francês, para o inglês e também para o chinês. As frases expressadas por essas quatro personagens não contêm palavras compreensíveis: são fonemas, que devem soar como as línguas indicadas por Ingeborg Bachmann. Vejamos as frases na peça radiofônica:

1º Tradutor – *Copiando em idioma russo – as palavras devem ser escolhidas aleatoriamente, ou então deverá ler-se o texto em português de modo a soar como russo. / Iap krevai gadô kanferiantz setliat cristicie rubieschna transsugentien krupo iessas daivoriemen strescha dérr...*¹¹⁴ **2º Tradutor** – *si non mason erieriación roetetr soitnan carrtê plusant tresución...* / *E mais palavras sem sentido que devem soar como francês...* / **3º Tradutor** – *now well adjustetation in limit well shetation no no preparial as resurch weer...* / *que soe como inglês* / **4º Tradutor** – *ki-wai lun pa pa tai pe mang tungung lao ké tang...* / *Fala-se um pseudo chinês*¹¹⁵

As personagens tradutores são referência direta à China, à então União Soviética, aos EUA e Inglaterra e à França. Nos primeiros anos da década de cinquenta, a Rússia e os EUA seriam os países mais influentes do mundo – e continuariam a sê-lo até o fim da Guerra Fria em 1991. A Inglaterra, a França e a China já eram, nos primeiros anos do Pós-Guerra, nações de grande força política e econômica, também envolvidas na Guerra Fria e estariam envolvidas diretamente nos conflitos frios, ou então, em conflitos quentes da Guerra Fria. A China participou, ao lado da Coreia do Norte, diretamente, da guerra das Coreias e a França estaria, desde 1946, em um conflito armado – que se agravaria em 1954 – na Indochina.

A corrida espacial também é apresentada no segundo sonho da peça radiofônica *Uma loja de sonhos*. Vejamos trechos de falas da personagem Laurenz: “**Laurenz** – [...] Vamos voar. Não, faça com que enviem minha nave privada. Informe o piloto da nave. Onde é que

114 As frases em itálico são orientações da escritora para a gravação em áudio. Os fonemas que representam palavras em pseudo russo foram modificadas na tradução para o português, mas as demais foram mantidas.

115 Cf. o texto-fonte: 1. ÜBERSETZER *russische Sprache kopierend – Die Worte müssen völlig willkürlich gewählt werden, oder der deutsche Text muß auf diese Weise gelesen werden* – nihel pab dsobram njetulawskij dsaboros ionitat dschuldj der der soluscya sotujaskaja.../ 2. ÜBERSETZER *si non mason erjesjatin roetetr...* etc. *Weitere sinnlose Worte, de ans Französische anklingen*. 3. ÜBERSETZER *Now well adjustetation in limit well shettation no no preparial as resurch weer... Ans Englische anklingend*. 4. ÜBERSETZER *K-wai lun pa pa tai pe mang tungung lao Ke Tang ... Ein Pseudochinesisch wird gesprochen*. (BACHMANN, 2007, p. 29-30)

anda esse malcriado?”¹¹⁶, “**Laurenz** [...] Vamos mudar a rota. Hoje, hoje ainda, entendeu senhor piloto, vamos tomar posse da lua.”¹¹⁷ E finalmente o ego onírico declara guerra ao mundo, logo em seguida Laurenz acorda constrangido.

No contexto da Guerra Fria, Macau (2007, p. 76) assinala que a Corrida Espacial era a disputa pelo domínio do espaço e este seria de grande valor estratégico na guerra. Aquele que tivesse o domínio sobre o espaço

[...] demonstraria ao mundo ser o detentor da mais eficiente e refinada tecnologia, que poderia ser empregada nas mais diversas áreas, tanto civis, quanto militares. Seria possível vigiar incessantemente o oponente, interferir em seus movimentos e até mesmo lançar ataques indefensáveis. Por conseguinte, o mundo se curvaria diante daquele que dominasse o espaço e esta seria uma demonstração incontestável de superioridade, consequência maior dos benefícios advindos da escolha ideológica feita pelo vencedor. Daí, a “batalha espacial” era a guerra a ser vencida, o que justificava que se concentrassem todos os meios e recursos, possíveis e impossíveis (MACAU, 2007, p. 76).

Apesar de que o primeiro satélite artificial da Terra tenha sido lançado em 1957, os estudos nessa área já vinham sendo feitos por von Braun muito antes do fim da Segunda Guerra Mundial. Von Braun desenvolvia o foguete balístico V2 para a Alemanha nazista, pensando, também, em seu uso para viagens para o espaço (MELO; WINTER, 2007, p. 17). O russo Korolev também já sonhava em poder fazer foguetes para serem usados em viagens ao espaço, muito antes de 1957. Ele tentou, no final dos anos 40, “eventualmente e sem sucesso, sensibilizar lideranças do governo soviético quanto à importância de satélites artificiais” (Ibid., p. 22). “Desde o início da década de 50, com o desenvolvimento dos foguetes, de aviões para vôos em alta altitude e dos sistemas de monitoramento de sinais vitais via telemetria, vários experimentos foram realizados com seres vivos” (MACAU, 2007, p. 79). Esses experimentos, segundo Macau (op.cit., p. 79), teriam favorecido o desenvolvimento da Medicina Aeroespacial, “uma especialização voltada à ambientação de seres vivos às condições de espaço e suas consequências” (Idem.).

A partir dessas informações, conclui-se que, em 1952, ano em que a peça radiofônica *Uma loja de sonhos* foi escrita e transmitida pela primeira vez, a Corrida Espacial já tomava seu curso e já se delineava o cenário de disputa nessa área entre as duas grandes potências, URSS e EUA, que já haviam firmado a corrida armamentística logo no Pós-Guerra.

Ingeborg Bachmann uniu na personagem despótica o desejo de fazer guerra e o desejo

116 Cf. o texto-fonte: LAURENZ [...] Wir fliegen. Nein, lassen Sie mein Privatrakete kommen, Verständigen Sie den Raketenführer. Wo ist denn dieser Flegel wieder? (BACHMANN, 2007, p. 30)

117 Cf. o texto-fonte: LAURENZ [...] Wir wechseln den Kurs. Wir werden heute, heute noch, haben Sie verstanden Herr Raketenführer, den Mond in Besitz nehmen. (BACHMANN, 2007, p. 30-31)

de tomar posse da lua. Essa personagem, Laurenz, é analisada aqui como a representação de ambas as potências protagonistas da Guerra Fria, que estariam em vias de iniciar a disputa tecnológica para a conquista do espaço. Entretanto, outra representação da personagem Laurenz a ser percebida e apenas intuída – pois isso exigiria uma pesquisa apurada de noticiários, filmes, propagandas, desenhos animados etc. produzidos na época em questão – seria a da participação coletiva no sonho de tomar posse da lua.

A exemplo desse sonho comum, da população de modo geral, de que houvesse a viagem à lua, cita-se o pesquisador von Braun que, em 1955, iniciou uma cooperação com Walt Disney. Este foi “diretor técnico da produção de três filmes sobre exploração espacial para televisão: *Man in Space* (1955), *Man and the moon* (1955) e *Mars and beyond* (1957)” (BORGES, 2013, p. 58). O intuito de von Braun era convencer o governo norte-americano a investir no desenvolvimento de satélites artificiais, para serem lançados na órbita terrestre, e para isso incitou a população norte-americana a comprar o seu próprio sonho e, desse modo, pressionar o governo norte-americano a patrocinar a construção de satélites e foguetes (Ibid., p. 58-59).

A iniciativa de von Braun, com a ajuda de Walt Disney, se deu anos depois da peça radiofônica *Uma loja de sonhos* ter sido escrita, mas vê-se, nesse exemplo, uma possibilidade de analisar a personagem Laurenz como o cidadão que aderiu ao sonho da viagem à lua – além de representar a disputa na Corrida Espacial protagonizada pelos EUA e pela antiga União Soviética.

A segunda personagem interlocutora de Laurenz a entrar em cena é a personagem Mandl. Sua presença é um tanto enigmática na peça, ele é aquele que faz música para o ditador, em um país sem música. Vejamos o diálogo de Anna e Laurenz, que antecede à entrada em cena dessa personagem:

Anna – Não há nenhuma música aqui. A música acabou já faz muito tempo.
Laurenz – Então que se busque música nova agora mesmo. **Anna** – No país inteiro não há mais música. **Laurenz** – Então que se componha uma música nova. Mande vir o músico.¹¹⁸

Mas o músico não é capaz de compor música que agrade o ditador Laurenz, que o expulsa da sala e lança objetos em sua direção.

A música está quase que totalmente ausente nesse sonho, mas quando aparece por um

118 Cf. o texto-fonte: ANNA Es ist keine Musik da. Die Musik ist ausgegangen, schon vor langer Zeit. LAURENZ Dann wird man eben neue Musik holen. ANNA Es gibt keine Musik mehr im ganzen Land. LAURENZ Dann wird eine neue Musik geschrieben. Lassen Sei den Musikanten kommen. (BACHMANN, 2007, p. 27)

breve instante, a sua característica própria de afetar a sensibilidade humana de induzir ou de despertar emoções (SIMÕES, 2006, p. 9) fracassa diante do despotismo.

A música é, entretanto, uma constante em toda a peça radiofônica; ela está presente entre uma cena e outra, nas indicações feitas por Ingeborg Bachmann. Mas, apenas uma única vez Laurenz ouve essa música, quando entra pela segunda vez na loja de sonhos. Laurenz comenta com o vendedor “Que música é essa? O senhor ligou o rádio?” ao que este responde “Não, não tenho rádio. Assim como também não estou ouvindo nenhuma música.”¹¹⁹ Steinhoff (2008, p. 61) analisa essa breve cena como indício de uma disposição de Laurenz de se conectar à sua afetividade ainda inconsciente. “O fato de que apenas ele ouve a música, mas não o vendedor, é mais um sinal de que Laurenz é conduzido a uma viagem em seu próprio inconsciente.”¹²⁰

A música é também um elemento que surge através das vozes de duas sereias, que confirmam o amor de Laurenz e Anna, no fim do terceiro sonho. Elas entoam versos em uma “fala cantada”¹²¹ A última frase da canção entoada pelas sereias “transformados/as, como conchas no mar, / por pérolas, pelo sonho e pela areia”¹²² aponta o sonho como meio para a resolução dos conflitos do sonhador. Essa fala cantada pelas sereias expressaria a decisão de Laurenz em dar definitivamente vazão à futura e efetiva transformação da personagem.

Steinhoff (2008, p. 73-80) faz uma análise apurada da presença das sereias no terceiro sonho da personagem Laurenz. De significativa importância na análise da peça radiofônica em questão, essas figuras mitológicas – entendidas por Jung como arquétipos do inconsciente coletivo e presentes em outra obra importante de Ingeborg Bachmann, no conto *Ondine geht* – não serão, entretanto, analisadas no presente texto. O motivo dessa decisão está relacionada à amplidão do tema e ao foco deste trabalho, que não pode ter esse vasto tema incluído em seu processo de pesquisa.

Retomemos o tema música: a personagem Laurenz cantarola uma canção ao sair de seu trabalho, logo no início da peça radiofônica. Esse cantarolar da personagem em estado vígil informa que a música pode ser um elemento importante na vida dessa personagem. A essa ligação de Laurenz com a música pode se relacionar à afirmação de Simões (2012, p. 3) sobre

119 Cf. o texto-fonte: LAURENZ Was ist das für eine Musik? Haben Sie das Radio eingeschaltet? VERKÄUFER Nein, ich habe kein Radio. Und ich höre auch keine Musik. (BACHMANN, 2007, p. 22)

120 Cf. o texto-fonte: Die Tatsache, daß nur er, nicht aber der Verkäufer die Musik hört, ist ein weiterer Hinweis darauf, daß Laurenz hier zu einer Reise in sein eigenes Unbewußtes angeleitet wird.

121 Cf. o texto-fonte: in einer Art Sprechgesang (BACHMANN, 2007, p. 40)

122 Cf. o texto-fonte: umschlungen, wie Muscheln im Meer, / von Perlen, von Traum und von Sand. (BACHMANN, 2007, p. 40)

a importância da música para a vida humana, a música seria “significativa na promoção do bem-estar mental e físico, pelo impacto que tem ao nível do sistema de recompensa¹²³ [...] e pelo poder que tem face à ativação de circuitos cerebrais, associados ao prazer e à recompensa.¹²⁴”

Wazlawick (2006, p. 30) afirma ser a afetividade despertada pela música aquilo que “influencia a forma como o sujeito significa o mundo que o cerca.” Nessa perspectiva, a canção de Laurenz – “É tempo, é tempo, de correr para a água. Na terra escurece, mas a água é iluminada... É tempo, é tempo...” –, como expressão de uma construção afetiva já presente na personagem, indica que sua postura em relação ao meio em que está imerso e ao seu modo de vida já é, nesse momento, de ruptura. A canção já expressa resoluções de Laurenz. São certamente resoluções resultante de embates, de tendências conflituosas em seu inconsciente e traduzem-se por fim em uma nova relação consigo mesmo através de uma outra maneira de empregar e significar seu tempo, em detrimento de seu trabalho no escritório. Essa transformação é descrita pela personagem em primeira pessoa no conto 'Uma loja de sonhos'. A esse tema, retornar-se-á na análise do terceiro sonho.

Pouco antes de entrar na loja de sonhos Laurenz passa ao lado de um tocador de realejo; a música entoada por este – mais um elemento musical na peça –, teria induzido Laurenz a permanecer na loja de sonhos e também reforçado neste o tema do terceiro sonho, e enfim teria também reforçado a decisiva atitude, apresentada pelo narrador do conto 'Uma loja de sonhos'. A canção do realejo se repete quando Laurenz sai da loja dos sonhos e novamente retorna para o interior da loja; nesse breve instante em que retorna à rua a personagem novamente ouve o realejo. Segue o texto da canção do tocador de realejo:

Entre hoje e amanhã / vem a noite e o sonho / se preocupem com isso não/ se preocupem com isso não/ entre hoje e amanhã / vem a noite e o sonho – Cubro você de nuvens brancas, / Para você, acendo as mais distantes estrelas, / Todo mundo precisa de paz, / se for criança, ou mulher, ou homem, tanto faz.¹²⁵

Além do tocador de realejo, Laurenz é a única personagem que cantarola, que ouve e deseja música na peça radiofônica. Nessa peça, a música existe apenas para essa personagem – como também para o leitor ou para o ouvinte –, e Laurenz é igualmente o único a sonhar. O

123 Ponto de vista dos autores (Blood e Zatorre, 2001 e Krout, 2007), citados por Simões (2012, p. 3)

124 Ponto de vista dos autores (Salimpor, Benovoy, Larcher, Dagher e Zatorre 2011), citados por Simões (2012, p. 3)

125 Cf. o texto-fonte: DREHORGELMANN Zwischen heute und morgen / liegt die Nacht und der Traum, / macht euch drum keine Sorgen, / macht euch drum keine Sorgen, / zwischen heute und morgen liegt die Nacht und der Traum... – Ich decke dich mit weißen Wolken zu, / ich zünd dir die fernsten Sterne an. / Ein jeder Mensch braucht einmal Ruh, / ganz gleich, ob Kind, ob Weib, ob Mann. (BACHMANN, 2007, p. 19)

sonho, o ato de sonhar, na peça radiofônica é aqui analisado como elemento decisivo para uma vida dedicada ao bem estar individual, ao amor dedicado a si mesmo e às atividades que permitem o desenvolvimento de potencialidades individuais. Laurenz é a personagem que expressa e vivencia esses dois diferenciais em relação aos demais personagens: o sonho e a música.

No segundo sonho, Laurenz ditador é o único a desejar a presença da música. Apesar de seu humor arbitrário – que não é afetado ou alterado pela música composta pelo músico Mandl –, por algum motivo ele lembra da música e a deseja. Mandl é músico, mas sua habilidade e sensibilidade musical existem aparentemente apenas em função de Laurenz, apesar deste anulá-las completamente.

A música como criação artística expressa emoções e vai induzir ou despertar emoções naquele ou naquela que a ouve, que a sente (SIMÕES, 2006, p. 9). Com essa afirmação, pode-se supor que o segundo sonho de Laurenz é a expressão de um mundo sem emoções. A própria personagem tirânica se manifesta em relação a seu tédio: “**Laurenz** – [...] Fui tomado por uma onda de tédio e melancolia. Piloto, o que o senhor me diz se eu declarar guerra, só para estimular um pouco o meu ânimo adormecido?”¹²⁶ Até então, Anna e a permissão desta em ser principal alvo das humilhações de Laurenz o mantinham ocupado e afastado do tédio.

Ingeborg Bachmann considera a música arte criadora de liberdade, vejamos: “O que é esse acorde, com a qual a música incomum engendra a seriedade e conduz você para o mundo trágico, e qual é o seu desdobramento, com o qual chama você de volta ao mundo de prazeres joviais? O que é essa cadência, que conduz à liberdade?!”¹²⁷ O mundo dominado pela personagem despótica seria, então, um mundo destituído de emoções e de liberdade.

Mas, o desejo de ouvir música como expressão de um desejo de liberdade é um tanto contraditório nessa personagem porque ela mesma destitui as demais personagens de liberdade, apesar de ser aquela que deseja a liberdade. Mas, a personagem não tem emoções, não tem sentimentos. O desejo de sentir emoções e de liberdade de Laurenz – expressado no segundo sonho através do desejo de ouvir música – seria, então, um pequeno germe afetivo em conflito com os desejos de tirania e o ódio – manifestados no sonho – e também em conflito com o tédio da personagem. Essa pequena semente de desejo busca emoções

126 Cf. o texto-fonte: Eine traurige Langeweile überkommt mich. Herr Raketenführer, was hielten Sie davon, wenn ich, um mein schläfriges Gemüt wieder anzukurbeln, einen Krieg erklärte? (BACHMANN, 2007, p. 32)

127 Cf. o texto-fonte: Was ist dieser Akkord, mit dem die wunderliche Musik Ernst macht und dich in die tragische Welt führt, und was ist seine Auflösung, mit der sie dich zurückholt in die Welt heiterer Genüsse? Was ist diese Kadenz, die ins Freie führt?! (BACHMANN Werke 4, 2010, p. 58)

vivificadoras, sentimentos, música. Emoções e sentimentos que criariam intensidades afetivas na personagem, propiciariam outros modos de sentir, de viver e possibilitariam ainda a fuga do tédio, favoreceriam a liberdade e a amplitude afetiva. A música seria então, nesse contexto, um elemento intensificador e criador de emoções, conseqüentemente de pensamentos e ideias, cuja força vivificaria a conquista de mais autonomia e mais liberdade, próprias ao processo de individuação e trariam à personagem novas possibilidades, colorações e intensidades em sua afetividade.

Um mundo sem música é uma ameaça para Bachmann; ela afirma que “precisamos de música. O fantasma é o mundo silencioso.”¹²⁸ Relacionando essa afirmação de Bachmann ao segundo sonho da personagem Laurenz, pode-se deduzir que esse fantasma está relacionado à guerra, possivelmente ao fantasma criado e deixado pela Segunda Guerra Mundial – pois além do genocídio realizado pelos nazistas, a Alemanha fora também origem dos conflitos entre as potências protagonistas da Guerra Fria. Esse fantasma que estaria pairando sobre o mundo nessa primeira década após a capitulação nazista seria a ameaça de uma terceira guerra mundial e, nesse caso, tratava-se da ameaça do aniquilamento da vida humana no planeta.

Esse fantasma do silêncio, que habita o mundo sem música do segundo sonho – representação de um mundo carregado de ódio e exposto à ameaça do aniquilamento – estaria restringindo ou até mesmo impedindo a multiplicidade afetiva das personagens Anna, Mandl e o diretor geral, que seriam, nesse sonho, a representação da humanidade à mercê da Guerra Fria e da personagem Laurenz, que também pode ser representação dos próprios protagonistas dessa Guerra Fria.

Mas quem seria Laurenz, afinal? A representação de grandes potências ou do cidadão que adere ao sonho vendido por essas potências? Seria a representação de um desejo coletivo? Seria essa personagem a representação do despotismo de um Estado ou do cidadão que sofre as conseqüências da tirania? Não, Laurenz não é uma personagem que meramente representa um dos lados da dicotomia vilão *versus* vítima. Ele envolve ambos os extremos e o que há entre esses extremos. Pois representa as forças políticas e afetivas de uma época exposta ao terror da guerra, possivelmente o cidadão sem poder de decisão, mas também, os protagonistas desse terror.

Seus sonhos apresentam um Laurenz diferente daquele em estado v^ígil. Em seus sonhos ele vivencia forças afetivas, desejos ocultos e ainda medos, temores que aparentemente lhe

128 Cf. o texto-fonte: Wir brauchen Musik. Das Gespenst ist die lautlose Welt. (BACHMANN, Werke 4, 2010, p. 54)

são desconhecidos em estado vígil. Em seu cotidiano, Laurenz é um cidadão calado, que aparentemente não tem voz nem gestos: ele vive seu cotidiano maquinalmente e está exposto a práticas políticas mundiais que o atemorizam, que temporariamente inibem a vivência de uma afetividade ampla e intensa. Como cidadão sem poder de decisão, seria ele, por seus desejos inconscientes – como o desejo de tirania do segundo sonho –, também responsável por essas práticas? Enfim, Laurenz é o cidadão calado e invisível a quem Ingeborg Bachmann, uma escritora, dá voz e visibilidade através da arte.

3.2.3 O terceiro sonho de Laurenz

O sonho escolhido por Laurenz é o terceiro sonho. O sonho em que Anna parte em um navio e o abandona na areia, no limite entre a terra e o mar. Anna parte em um navio chamado “securitas” cujo nome é uma referência direta ao substantivo latino “Securitas, atis” – segurança.¹²⁹ O navio afunda e, logo em seguida, o casal se encontra no fundo do mar e decide então vivenciar o seu amor recíproco.

Para Steinhoff (op.cit., p. 73), o terceiro sonho, como os demais, se opõe radicalmente à verdade cotidiana do protagonista. “Segurança, superficialidade e moderação são aqui respectivamente deslocados por seu contrário. Primeiro, afunda um navio com o aptônimo 'Securitas', depois, as personagens do sonho descem literalmente 'ao fundo' como também 'para a profundidade' e, num terceiro momento, elas vivenciam um amor descomedido, absoluto”.¹³⁰

Corroborando com essa análise, pode-se afirmar que o amor seria para Laurenz, em estado vígil, o descontrole e a perda de sua vida mesurada, à qual é extremamente apegado. A fuga da loja de sonhos para chegar a tempo, ao seu hábito, ao seu trabalho e a sua recusa em pagar o devido valor em tempo pelo sonho demonstram esse apego à sua vida regrada.

Relacionado à vida vígil da personagem, um empecilho se coloca no decorrer desse sonho, quando se manifestam, em Laurenz, forças de controle muito próximas àquelas existentes na vida consciente da personagem. Esse empecilho, entretanto, não impedirá a resolução do conflito, que o sonho expressa. Quando Anna embarca no navio, Laurenz

129 Tradução consultada no Novíssimo Dicionário Latino-Português. Redigido por L. Quicherat e F.R.dos Santos Saraiva. 10 ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000. P. 1078

130 Cf. o texto-fonte: Sicherheit, Oberflächlichkeit und Mäßigung sind hier jeweils durch ihr Gegenteil abgelöst. Erstens sinkt ein Schiff mit dem sprechenden Namen „Securitas“, zweitens gehen die Traumfiguren hier wörtlich „auf den Grund“ sowie „in die Tiefe“, und drittens erfahren sie eine ausufernde, absolute Liebe.

adverte que ela não pode viajar sem passaporte: “Anna, você não trouxe o seu passaporte. Não vão deixar você passar pelo controle de passagens. Você está me ouvindo? Anna, você não pode simplesmente subir no navio. Você precisa primeiro passar por todas as formalidades, Anna.”¹³¹ No sonho, Laurenz ainda se agarra à seu cotidiano, alegando leis, burocracia e formalidades na tentativa de impedir a viagem de Anna.

Os desejos de Anna, no terceiro sonho, expressam desejos ocultos do sonhador, desejos que de alguma maneira se opõem ao modo de vida de Laurenz. Jung (*apud* HALL, 2007, p. 21) observou imagens nos sonhos e no material de fantasia de seus pacientes, imagens essas que são experienciadas como projeções em uma pessoa do sexo oposto, no sonho e na vida real. Essa imagem foi denominada, por Jung, de a *anima* e o *animus*. A *anima* seria a “imagem feminina [...], na psique de um homem” e o *animus* seria a “imagem masculina [...] na psique de uma mulher” (Ibid., p. 21). A função dessas imagens está relacionada à “tarefa de se relacionar com as outras pessoas e com a cultura coletiva em que o indivíduo existe” (Ibid., p. 19). Para que haja mais clareza quanto aos termos *anima* e *animus*, cita-se um exemplo de Hall (*op.cit.*, p. 22):

“Apaixonar-se” é um exemplo clássico de mútua projeção de *animus* e *anima* [...] Durante essa projeção mútua, o sentimento de valor pessoal de um indivíduo é encarecido na presença da pessoa que representa a imagem da alma em forma projetada, [...]. Essa fase projetiva, a identificação inconsciente de uma outra pessoa com a imagem da alma na própria psique de um indivíduo, é sempre limitada no tempo; cessa inevitavelmente, com variáveis graus de animosidade, porque nenhuma pessoa real pode estar de acordo com as fantásticas expectativas que acompanham a imagem projetada da alma. E, com o fim da projeção, a tarefa de estabelecer uma relação genuína com a realidade da outra pessoa se apresenta.

O fascínio exercido pela *anima* e pelo *animus* impeliria aquele que faz a projeção, segundo Hall (*op.cit.*, p. 22), “para modos de ser que ainda não foram integrados” ao consciente. E ainda, “desvia o indivíduo dos modos habituais de funcionamento, desafia-o a ampliar os horizontes e a avançar para uma compreensão mais abrangente de si mesmo” (Idem.). Hall (*op.cit.*, p. 23) ainda explica que “a imagem da *anima* ou do *animus* é uma estrutura inconsciente, ou existe na própria fronteira do inconsciente pessoal e da psique objetiva¹³², ela é essencialmente abstrata e carece das qualidades e matizes sutis de uma pessoa real.”

Anna seria a personagem pessoa real em quem a personagem Laurenz projeta a sua

131 Cf. o texto-fonte: Anna, du hast keinen Paß bei dir. Man wird dich nicht durch die Sperre lassen. Hörst du mich? Anna, du kannst nicht einfach auf das Schiff laufen. Du hast eine Menge von Formalitäten zu erledigen. Anna! (BACHMANN, 2007, p. 34)

132 “A primitiva designação junguiana da psique objetiva foi a de 'inconsciente coletivo'.” (HALL, 2007, p 13)

anima. A vivência do amor entre Laurenz e Anna se dá apenas quando o navio vai a pique e Laurenz sai de seu espaço seguro – a terra firme – e vai de encontro à sua amada no fundo do mar. O mergulho no mar em busca de Anna, porém, mostra a decisão de Laurenz em transformar a sua vida, ancorada na segurança, na terra firme, em hábitos precisos e fixos, modo de vida que seria um empecilho à experiência amorosa da personagem.

Anna parte para o longínquo, que seria também a representação do amor, da paixão desmesurada, que implicaria no abandono da atual vida de Laurenz, de sua rotina, que certamente lhe propicia uma sensação de segurança. O longínquo aparece na frase de Anna: “Não preciso de uma passagem e tenho um visto para o longínquo.”¹³³

A palavra *Unendlichkeit* no texto-fonte – traduzida aqui como 'longínquo' – está relacionada ao irrestrito, ao ilimitado, ao infinito, ao incondicional, à imensidão, à amplitude.¹³⁴ Essas palavras expressam exatamente o que Anna deseja no sonho – lembra-se aqui que Anna representa a projeção que Laurenz faz nessa personagem. O que Anna almeja nesse terceiro sonho está em perfeita oposição a tudo que Laurenz preza em seu dia a dia: comedimento, hábitos precisos, limites, parcimônia. O mesmo se dá quanto à viagem de inverno para as montanhas, o desejo de Anna se recusa a participar desse hábito de Laurenz: “odeio [...] as pessoas que querem viajar para as montanhas.”¹³⁵

O desejo de Anna – que no sonho seria o desejo inconsciente do próprio Laurenz – causador do conflito que se apresenta no terceiro sonho, se opõe à *persona* assumida por Laurenz, denominação de Jung (*apud* HALL, 2007, p. 23) para a “função de relacionamento com o mundo coletivo exterior.” A *persona* seria um papel social reconhecido, como “pai, mãe, marido, esposa, médico, sacerdote, advogado etc” (Idem.). Laurenz apresenta um desequilíbrio em estado vígil quanto a essa função social.

Hall (op.cit., p. 24) assinala que há “casos de funcionamento anômalo da *persona*”, dos quais três se destacam: “(1) desenvolvimento excessivo da *persona*; (2) desenvolvimento inadequado da *persona*; e (3) identificação com a *persona* a tal ponto que o ego se sente equivocadamente idêntico ao papel social primário” (Ibid., p. 24).

Cita-se aqui, a título de exemplo, uma afirmação de Jung (*apud* HALL, 2007, p. 26) em relação ao terceiro caso; Jung “considerou que Hitler e Mussolini exemplificaram tal

133 Cf. o texto-fonte: Ich habe freie Fahrt und ein Visum für die Unendlichkeit. (BACHMANN, 2007, p. 34)

134 Informação disponível em: <<http://www.duden.de/rechtschreibung/Unendlichkeit>>. Acesso em: 19 nov. 2014.

135 Cf. o texto-fonte: ich hasse [...] die Menschen, die in die Berge fahren wollen, sich ein Haus bauen und mir im Garten des Abends die Augen mit Küssen bedecken... (BACHMANN, 2007, p. 37)

identificação com as figuras oriundas do inconsciente coletivo, que esta conduziu a ambos e a nações inteiras à tragédia.”

A extrema dedicação ao trabalho, sugerida pelo horário que chega e sai no escritório, seriam uma indicação de um 'desenvolvimento excessivo da *persona*' da personagem Laurenz, que, aparentemente, vive apenas em função de seu trabalho. Seu trabalho é sua vida. Seus desejos relacionados a essa questão e desejos opostos acarretam no conflito experienciado no terceiro sonho, em que Laurenz, porém, supera o conflito quando, por fim, se lança ao mar para vivenciar seu desejo de amar e de ser amado. Steinhoff (2008, p 74) mostra, baseada em teorias de Jung, que a imersão na água – do sonhador no sonho – indicaria o diálogo entre o inconsciente e o consciente, momento este que ilustra a decisão do sonhador de resolver questões na vida real.

Steinhoff (op.cit., p. 74) acrescenta que

É o próprio "profundo", o próprio inconsciente, no qual Laurenz afunda, e é a "realidade dos problemas amorosos e problemas da vida" que ele encontra lá, na forma de seus próprios desejos ocultos. No sonho, ele aprende a aceitar e a por em prática o seu desejo de amor e desejo de ultrapassar limites. Todavia, Laurenz não consegue levar, para o estado desperto, nada dessa experiência de si mesmo do sonho. O processo de individuação iniciado através do sonho fracassa, no seu caso.¹³⁶

Discorda-se aqui, de Steinhoff, quanto ao fracasso de Laurenz. Como já vimos, o conflito da personagem parece se resolver no sonho quando o sonhador submerge no mar, quando vai de encontro a Anna, a abraça e recebe seus abraços. O mar aqui seria justamente o espaço ocupado por Anna, que representa desejos conflituosos ocultos para o próprio sonhador. A aceitação desses desejos, a entrega a eles demonstra um nível de superação de Laurenz, que se mantinha durante quase todo o sonho em terra firme; curiosamente no limite entre a terra firme e o mar, mas ainda no chão de areia.

Não se sabe se Laurenz está em uma ilha ou no continente, mas deduz-se aqui que ele esteja no continente, em função da representação que lhe dá Ingeborg Bachmann na segunda peça radiofônica *Die Zikaden* (As cigarras), obra em que o continente seria um lugar de prisioneiros. O continente como prisão seria a representação de um modo de vida nas sociedades modernas, a exemplo cita-se: o grande apego ao consumo, a forte presença da mídia nas decisões individuais, o controle moral e a subutilização do tempo (PAUSCH *apud*

136 Cf. o texto-fonte: Es ist das eigene „Untere“, das eigene Unbewußte, in das Laurenz hinabsinkt, und es ist die „Wirklichkeit des Liebes- und Lebensproblems“, die ihm dort in Form seiner verborgenen Sehnsüchte begegnet. Im Traum lernt er, sein unausgelebtes Liebes- und Entgrenzungsverlangen anzunehmen und umzusetzen. Von dieser träumerischen Selbsterfahrung vermag Laurenz jedoch nichts in die Wachwelt hinüberzuretten. Der durch die Träume eingeleitete Individuationsprozeß scheitert in seinem Fall.

RAU, 2011, p. 23-24).

Steinhoff (2008, p. 74) comenta sobre a exigência de Laurenz de continuar a sonhar o terceiro sonho, pois ele é interrompido pelo vendedor: “Pela primeira e única vez, Laurenz se permite tempo e aferra-se a isso, a também ver o final do sonho.”¹³⁷ Analisa-se aqui essa decisão do sonhador em estado vígil, como uma vontade de engendrar mudanças em sua vida, já em curso no consciente. Essa vontade acaba por se concretizar no sonho, de forma simbólica mas, de alguma maneira, afeta sua rotina, quando Laurenz perde a hora e chega atrasado em seu trabalho, por exemplo.

Para Jung (*apud* HALL, 2007, p. 30), os sonhos teriam, também, como função, compensar “as visões limitadas do ego vígil, finalidade em harmonia com a hipótese de processamento de informação da atividade onírica, mas que vai muito além da mera assimilação do novos dados.”

A força dos sonhos, para Jung (*apud* KAST, 2010, p. 119) estaria, entretanto, em uma outra função: na “auto-regulação da psique”. O sonho obrigaria o sonhador a se confrontar com “aspectos negligenciados da própria personalidade, que, entretanto, precisam ser vistos ou também vividos para que haja um bom equilíbrio” (Idem.).

Mas a compensação não se dá imediatamente, ela se dá primeiramente no inconsciente e produz um efeito indireto (JUNG, 1980, p. 99). É o que se verifica em Laurenz, na peça radiofônica, seus sonhos não lhe causam um efeito imediato. Ao acordar, sua surpresa com o horário é tão intensa, o medo do atraso e da bronca do chefe o deixam tão agitado que não lhe resta outra reação que não seja correr para o escritório, à beira do desespero. Um efeito, porém, é apresentado pelo próprio Laurenz como narrador do conto, com o mesmo título 'Uma loja de sonhos'.

O terceiro sonho de Laurenz pode também ser visto como realização de seus desejos, pois ele vivencia sentimentos intensos ausentes em sua vida cotidiana; desejos certamente ocultos mas manifestados nesse sonho. Jung (*op.cit.*, p. 122) comenta sobre essa possibilidade: “Os elementos penosos do conflito são assim de tal modo escondidos ou dissolvidos, que se pode falar de uma realização de desejo; devemos porém acrescentar que os desejos realizados no sonho não parecem ser nossos.”

Mas voltar-se-á, agora, ao conceito de compensação; para Jung (2000, p. 114) a compensação seria “uma confrontação e uma comparação entre diferentes dados ou

137 Cf. o texto-fonte: Zum ersten und einzigen Mal nimmt sich Laurenz Zeit und besteht darauf, auch das Ende des Traumes anzuschauen.

diferentes pontos de vista, da qual resulta um equilíbrio ou uma retificação.” E acrescenta:

Nesta perspectiva existem três possibilidades. Se a atitude consciente a respeito de uma situação dada da vida é fortemente unilateral, o sonho adota um partido oposto. Se a consciência guarda uma posição que se aproxima mais ou menos do centro, o sonho se contenta em exprimir variantes. Se a atitude da consciência é "correta" (adequada), o sonho coincide com esta atitude e lhe sublinha assim as tendências, sem, contudo, perder a autonomia que lhe é própria (JUNG, 2000, p. 114).

Nos dois primeiros sonhos, Laurenz adota a atitude exatamente contrária ao que vive cotidianamente. E embora tenha havido um conflito entre duas tendências, o mesmo se dá no terceiro sonho. A unilateralidade está presente no cotidiano de Laurenz, e o seu modo de vida se expressa nas forças em conflito em todos os três sonhos.

Seguindo as diretrizes de Jung, Hall (2007, p. 31) sinaliza dois modos de compensação:

Em primeiro lugar, o sonho pode compensar distorções temporárias na estrutura do ego, dirigindo o indivíduo a um entendimento mais abrangente das atitudes e ações. [...] Um segundo e mais profundo modo de compensação é aquele em que o sonho, como auto-representação da psique, pode colocar uma estrutura do ego em funcionamento face a face com a necessidade de uma adaptação mais rigorosa ao processo de individuação. [...] A meta da individuação nunca é simplesmente um ajustamento às condições existentes; [...]"

A compensação produz um equilíbrio psíquico e também está a serviço do processo de individuação, “cujos propósitos e interesses não são necessariamente os mesmos do ego vígil, uma vez que a individuação serve mais à integridade potencial da personalidade do que à perfeição de qualquer configuração particular do ego” (Ibid., p. 63).

O ego, na concepção de Jung (*apud* HALL, 2007, p. 152), seria o “complexo central no campo da consciência.”

Para Jung (Ibid., p. 93) o “Si-mesmo” seria o gerador do processo de individuação. O Si-mesmo seria a totalidade da psique e também “originador dos sonhos” (HALL, 2007, p. 64). Hall (*op.cit.*, p. 16) explica o Si-mesmo: ele seria “o centro ordenador, que na realidade coordena o campo psíquico. [...] no plano fenomenológico, o Si-mesmo é virtualmente indistinguível do que a tradição denominou Deus”; “Arquétipo da totalidade e centro regulador da personalidade. É vivenciado como um poder transpessoal que transcende o ego; por exemplo Deus” (Ibid., p. 153); E ainda: “a qualidade centralizadora de toda a psique [...], ao passo que a qualidade centralizadora da consciência (o da esfera pessoal) é o ego” (Ibid., p. 93).

O processo de individuação é um “processo dinâmico; envolve uma mudança constante [...]” (Ibid., p. 37); é um processo que se torna consciente, mas é iniciado pelo Si-mesmo.

Vejamos a explicação de Kast (2010, p. 176): “Os sonhos modificam o nosso pensamento, nossa imaginação, a nossa disposição afetiva. Tendências e processos inconscientes podem se tornar conscientes através de sonhos modificando assim a nossa atitude consciente.”

Nas palavras de Kast (2010, p. 161),

O processo de individuação é, entretanto, igualmente um processo de delimitação, de conquista de mais autonomia e mais liberdade. A delimitação significa por um lado um confronto consciente com a consciência coletiva, com os papéis que exercemos, com as normas.

Para Kast (2010, p. 168) o processo de individuação é “também um conceito do cuidado de si.” Que também envolve “[...] o reconhecimento do divino, de reconhecer o divino em si mesmo” (Ibid., p. 169).

Nessa perspectiva, o cuidado de si seria também o conhecimento sobre si, de suas forças afetivas e seus desejos ocultos. Esse autoconhecimento favoreceria o desenvolvimento das potencialidades e possibilitaria mais autonomia e mais liberdade na relação com o mundo, com a sociedade, a cultura, cujas exigências podem ser avaliadas, compreendidas ou contestadas com apoio em uma maior liberdade e reflexão consciente.

O tempo como moeda valorativa dos sonhos e a própria vivência de seus sonhos, na peça radiofônica *Uma loja de sonhos*, seria aquilo que possibilitaria a Laurenz uma relação mais intensa consigo mesmo; seria o impulso para um maior conhecimento de si mesmo, para o cuidado de si. A compreensão a respeito de suas capacidades afetivas e, também, do obscuro e sombrio que o povoam pode ser alcançada através de outro tipo de relação com o tempo, ou seja, com um novo modo de empregá-lo.

O que seria praticado, realizado no tempo a ser pago para o vendedor não se sabe. Sabe-se que é o tempo que possibilitará que Laurenz leve consigo o sonho, para que possa vivenciá-lo quando e como o desejar e puder. O tempo será moeda que possibilitará a Laurenz novas imagens, novas emoções, sensações, como uma nova relação consigo e com o mundo. É exatamente isso que a personagem busca quando decide recomeçar sua vida ao propiciar a si mesmo uma nova maneira de vivenciar o tempo e o sonho – evento descrito no conto 'Uma loja de sonhos'.

Hall (2007, p. 25) nos lembra que “Jung assinalou a profunda importância e valor ímpar da vida humana”, dado que o processo de individuação “é um conceito central na teoria junguiana” (Idem.) e chama atenção ao fato de que esse processo está ausente “em muitos movimentos modernos de massa, onde o indivíduo é reduzido a uma unidade social, econômica ou militar” (Idem.).

Na peça radiofônica em questão, a personagem Laurenz pode ser analisada como representação do cidadão reduzido a uma unidade meramente social, militar e econômica. Ao analisar essa personagem como representação do cidadão, nos primeiros anos da década de cinquenta, dos países mais diretamente afetados pela Guerra Fria ou apenas da Alemanha e Áustria, pode-se perceber uma crítica social direcionada a essa sociedade, que não estimula o processo de individuação, ou seja, que não estimula a autonomia e a liberdade individuais em função de práticas morais, militares e econômicas, que manteriam os sujeitos limitados também em suas vidas privadas.

Steinhoff (2008, p. 54-55) chama atenção sobre a crítica social presente na obra

É evidente o objetivo de crítica social na peça radiofônica. A vida do protagonista Laurenz é representada como retrato de uma sociedade, que é desmascarada como apática, superficial e anônima. As personagens individuais, representam respectivamente um aspecto deste mundo deficitário. Laurenz encarna uma moral exagerada em relação ao trabalho, que não lhe permite tempo livre; a secretária Anna demonstra, com sua ingênua repetição de chavões das revistas, a estupidificação através da mídia; o comportamento tirânico do diretor geral é testemunha da hierarquização e da exploração. Na interação entre as personagens, especialmente na tentativa fracassada de contato entre Mandl e Laurenz, como também entre Laurenz e Anna, mostra-se a ausência de relações pessoais, que é resultado de uma evidente incapacidade na comunicação interpessoal.¹³⁸

Ingeborg Bachmann, portanto, também cria tendências opostas em Laurenz, quando lhe propicia forças que resultam em tomadas de decisão. Para ilustrar esses opostos tem-se a sua preferência pela loja de sonhos à rua comercial; o retorno à loja e, por fim, o abandono do trabalho – esse último fato é narrado no conto “Uma loja de sonhos”. A força que leva o protagonista a tomar decisões está relacionada ao processo de individuação dessa personagem, que usufrui de certa autonomia e exercita em certa medida a liberdade de decisão sobre a própria existência. Ingebor Bachmann apresenta o amor e a música como os elementos fundamentais para essa transformação da personagem.

138 Cf. o texto-fonte: Offenkundig ist die sozialkritische Stoßrichtung des Hörspiels. Die Lebenswelt des Protagonisten Laurenz ist als Abbild einer Gesellschaft gezeichnet, die deutlich als stumpfsinnig, oberflächlich und anonym entlarvt wird. Die einzelnen Figuren repräsentieren jeweils einen Aspekt dieser defizitären Welt. Laurenz verkörpert eine übertriebene Arbeitsmoral, die keine Freiräume mehr läßt; die Sekretärin Anna demonstriert in ihrem naiven Nachplappern von Illustriertenmeldungen die Verdummung durch die Medien; und das tyrannische Auftreten des Generaldirektors zeugt von Hierarchisierung und Ausbeutung. In der Figureninteraktion, insbesondere in den fehlschlagenden Versuchen der Kontaktaufnahme zwischen Mandl und Laurenz sowie zwischen Laurenz und Anna, zeigt sich eine Beziehungslosigkeit, die aus einer auffälligen Unfähigkeit zur zwischenmenschlichen Kommunikation resultiert.

3.2.3.1 O conto *Uma loja de sonhos*

A semelhança entre os eventos narrados em ambas as narrativas permite, certamente, que se perceba uma relação explícita entre as duas obras. Pode-se pensar o conto como continuidade da peça radiofônica. Mas, apesar das inúmeras semelhanças nas ações, há algumas diferenças as serem notadas:

PR:¹³⁹ 1. A autora situa a personagem no outono. C:¹⁴⁰ 1. A personagem relata que esteve na loja de sonhos em uma noite de verão. PR: 2. O vendedor induz Laurenz ao sono mencionando cores, o desaparecimento da largura, altura e profundidade e sugerindo uma imersão em águas profundas. C: 2. As cores são reveladas por pequenos pacotes, em seguida a personagem diminui o ritmo da respiração, a distância entre a personagem e as coisas é eliminada; largura, altura e profundidade desapareceram e a personagem tem a sensação de mergulhar em águas profundas. PR: 3. Laurenz acorda da indução do vendedor, mas logo atende à sugestão deste, de ver primeiro os sonhos pequenos, para então começar a sonhar. C: 3. O narrador informa que retomou a consciência apenas no momento em que Anna aparece no sonho. PR: 4. O navio vai a pique por causa de uma tempestade. C: 4. Anna, que está no navio, não é ameaçada por nuvens pretas – como ocorre na peça radiofônica –, mas por um grande pássaro preto. PR: 5. Não há menção a bolas douradas na descrição dos sonhos de Laurenz. C: 5. O terceiro sonho é interrompido e a personagem sonha com bolas douradas, em seguida volta ao sonho com Anna. PR: 6. Laurenz decide comprar o terceiro sonho. C: 6. A personagem decide comprar dois sonhos. O sonho em que Anna está no navio e outro não especificado, mas decide, por fim, comprar apenas o sonho com Anna. PR: 7. Laurenz passa a noite na loja de sonhos, acorda tarde e chega no trabalho 11 minutos atrasado. C: 7. Laurenz pede para que o vendedor lhe reserve o sonho, pois ainda irá ponderar sobre o assunto. No escuro da noite, vai para casa, adormece pouco antes da alvorada, acorda tarde demais para chegar pontualmente ao trabalho.

Se o narrador do conto é Laurenz, tem-se – nesta narrativa – algumas informações adicionais a respeito da personagem principal. Sabe-se, por exemplo, que a viagem de inverno às montanhas não é uma verdade de Laurenz. Vejamos:

Naqueles dias, eu economizava rigorosamente a maior parte do meu salário, para poder viajar para as montanhas no inverno – sendo mais preciso, em nenhum momento economizei para ir às montanhas, apenas tinha o cuidado de

139 Abreviação para 'peça radiofônica'. Leia-se 'Na peça radiofônica'.

140 Abreviação para 'conto'. Leia-se 'No conto'.

dizer isso a todos meus amigos. Economizava porque gostava de economizar; trabalhava porque gostava de trabalhar; nunca tive ambições porque gostava de não ter ambições e fazia planos porque me parecia correto fazer planos.¹⁴¹

No conto, tem-se a informação de que o narrador – hipoteticamente Laurenz – tem amigos e que seu modo de vida o agrada, de certo modo. Ambas as informações estão ausentes na peça radiofônica em que se apresenta uma personagem aparentemente sem relações sociais e apegado a um trabalho que, aparentemente, não lhe dá alegrias. O narrador do conto – em uma nova perspectiva – inicia a narrativa com algumas informações a respeito de seu trabalho:

*Eu era o último a sair do prédio à noite; ainda tinha de entregar a chave ao porteiro, e quando já estava no portão, antes de me colocar a caminho de casa, repensava ainda o trabalho feito – precisava me certificar de que todos os documentos estavam arquivados e trancados nas gavetas. E se os prazos e compromissos estavam anotados nas agendas de meus superiores. Às vezes, voltava inquieto e novamente verificava tudo aquilo que estava sob minha responsabilidade. Estava sempre cansado quando chegava em casa. Cansado como as ruas, na poeira das quais automóveis e pessoas se perdiam;*¹⁴²

As frases marcadas em itálico na citação são trechos da narrativa do conto e são também trechos da peça radiofônica, na fala de Laurenz para Anna, que está no navio, nessa narrativa, o tempo verbal empregado é o presente.

No conto, o narrador ainda informa sobre sua estada na loja de sonhos, como entrou na loja quase sem querer, suas poucas horas de sono depois de sair da loja e que acordou tarde, “tarde demais, para poder chegar pontualmente ao trabalho.”¹⁴³ Logo em seguida, comenta:

O dia não queria passar, mesmo que eu tentasse apressá-lo com meus passos acelerados, com minhas mãos agitadas e com meu esforço redobrado para parecer digno diante de todos. Temia não mais poder ser digno de nada e de ninguém, das exigências que me eram imputadas, nem mesmo digno de mim mesmo, nem de estar acordado, nem do sono, se nenhum sonho aflorasse ou eu não coubesse em sonho algum.¹⁴⁴

Nos dias seguintes, após o trabalho, andou às cegas pela cidade. Assustava-se diante de cada loja, pois temia estar novamente em frente àquela loja, que tanto procurava e da qual

141 Cf. o texto-fonte: [...] ich legte damals sehr gewissenhaft den größten Teil meines Einkommens zur Seite, um im Winter in die Berge fahren zu können – genau genommen nicht einmal, um in die Berge zu kommen; ich pflegte das nur allen meinen Freunden zu sagen. Ich sparte, weil mir daran lag zu sparen; ich arbeitete, weil mir daran lag zu arbeiten; ich gönnte mir nichts, weil mir daran lag, mir nichts zu gönnen, und ich machte Pläne, weil es mir richtig schien, Pläne zu haben. (BACHMANN Werke 2, 2010, p. 42)

142 Cf. o texto-fonte: Abends verließ ich immer als letzter das Haus; ich hatte die Schlüssel zum Portier zu geben, und wenn ich im Tor stand, ehe ich mich auf den Heimweg machte, blieb mir noch die getane Arbeit zu überdenken – ich mußte mir vorstellen können, ob alle Schriftstücke abgelegt und in den Laden verschlossen waren, und ob die Termine und Verabredungen auch in den Kalendern meiner Vorgesetzten vermerkt standen. Manchmal ging ich beunruhigt zurück und überprüfte noch einmal alles, wofür mir Verantwortung übertragen war. Immer war ich müde, wenn ich nach Hause ging, müde wie de Straßen, in denen sich Fahrzeuge und Menschen im Staub verloren; (BACHMANN Werke 2, 2010, p. 41)

143 Cf. o texto-fonte: [...] fast zu spät, um noch rechtzeitig an die Arbeit zu kommen. (BACHMANN Werke 2, 2010, p. 46)

fugia. No dia em que decidiu que pagaria pelo sonho, foi até a loja e não a encontrou mais. Foi para casa e, nessa noite, dormiu profundamente, sentiu uma calma que nunca mais o abandonou. Acordou à tarde e deixou-se ficar na cama. E, assim, permaneceu durante semanas. E quando considerou que poderia, talvez, voltar ao trabalho, recebeu uma carta de demissão.

No conto, tem-se um narrador que descreve os momentos decisivos de uma transformação, cujo processo era, aparentemente, imperceptível para a personagem em estado consciente até a noite em que vivencia os sonhos. O abandono do trabalho representa o ápice dessa transfiguração, iniciada em um momento indeterminado. Entretanto, houve um processo prévio, alguns eventos anteriores – narrados na peça radiofônica –, que podem ser vistos como presságios desse desenlace inesperado.

Logo no início da narrativa, na peça radiofônica, Laurenz sai do escritório em que trabalha. Antes de sair, enquanto lava as mãos, cantarola: “ É tempo, é tempo, de correr pra água. Na terra escurece, mas a água é iluminada...É tempo, é tempo...”¹⁴⁵ E, durante o trajeto que faz na rua, continua a cantarolar frases soltas dessa canção, que faz referência ao mar do terceiro sonho e, ao mencionar a terra, faz menção ao seu próprio modo de vida. A referência ao que irá acontecer pode ser indício de que a personagem já trazia em si as imagens e forças afetivas, que vão compor o terceiro sonho, o impulso definitivo para a mudança decisiva na vida do narrador do conto.

O interesse despertado pela loja de sonhos – em meio a uma rua comercial, com vendedores oferecendo seus produtos na rua – e sua curiosidade exclusivamente voltada para essa loja, também seriam indícios de que a transformação já estava sendo processada. E, por fim, sua insistência em continuar a vivenciar o terceiro sonho soma-se aos demais sinais de que o abandono de seu trabalho não foi uma ação impulsiva, mas que ela já vinha se delineando, se intensificando aos poucos, no inconsciente, pois, nada fora deliberadamente decidido.

A canção cantarolada pela personagem – “ É tempo, é tempo, de correr para a água. Na terra escurece, mas a água é iluminada... É tempo, é tempo...” – seria a manifestação dessa decisão que se afigurou e se deu, definitivamente, durante e logo após o terceiro sonho. A

144 Cf. o texto-fonte: Der Tag wollte nicht vergehen, nicht über meinen eiligen Gängen, meinen eiligen Handgriffen und verdoppelten Anstrengungen, allem gerecht zu werden. Ich fürchtete, nichts und niemand mehr gerecht zu werden, nicht den Anforderungen, die man an mich stellte, nicht mehr mir selbst, nicht mehr meinem Wachen und Schlafen, wenn kein Traum hineinreichte oder ich in keinen Traum reichte. (BACHMANN Werke 2, 2010, 46)

145 Cf. o texto-fonte: 's ist Zeit, 's ist Zeit, ins Wasser schnell, auf Erden wird's dunkel, im Wasser hell...

frase “É tempo, é tempo, de correr para a água” expressa o desejo da personagem de transpor os limites determinados por seu modo de vida. A terra, como alegoria de sua maneira de viver, não seria mais ambiente com objetos e sentimentos atraentes, seria um mundo desinteressante onde a luz do seu apetite já não lança mais os seus raios. O contrário se dá com a água; lugar perigoso, mas é intensidade e liberdade para onde todos seus anseios secretos se direcionam.

Steinhoff (2008, p. 81-82) assinala a substancialidade do tema 'tempo' na peça radiofônica e, para isso, traz os seguintes exemplos: a insistência em falar de relógio e horas e a menção às batidas do sino, que iniciam a peça radiofônica. Há um diálogo relativamente longo, no início da peça, sobre horários e relógios. Anna está presente em todos os diálogos, ela é a interlocutora de Mandl, do diretor geral e de Laurenz. O chefe é aquele que detém o poder sobre o horário, sobre o tempo de seus funcionários. E justamente no dia em que este permite a Laurenz que saia mais cedo, o interesse pelo tempo, pelo sonho se intensifica irremediavelmente, nessa personagem.

O tempo seria, na peça radiofônica, a representação de um controle, do qual a personagem escapa no conto. Até então, a resignação parece ter tido grande importância na vida dessa personagem. A palavra 'autorização' é o que lhe dá impulso para ações que, aparentemente, não precisariam de comando. Laurenz sai pontualmente porque seu chefe o autoriza, ordena que o faça. Tem-se aqui uma personagem que precisa de uma autorização para fazer o que seria perfeitamente correto se fazer: sair pontualmente do trabalho.

O tempo – tema fundamental em ambas as narrativas e dimensão crucial para a real transmutação do narrador do conto e possibilidade de transformação para Laurenz, na peça radiofônica – seria a representação das infinitas possibilidades de ações humanas e, sobretudo, representação da capacidade inventiva e de transformação, próprias do ser humano. Mas seria também uma representação inversa: de uma vida regida pelos ponteiros do relógio; A vida dos compromissos, dos prazos, das horas e datas marcadas, que se opõe evidentemente ao espontâneo, mas, nas obras de Bachmann em questão se opõe ao sonho, à dedicação e à realização destes, ao amor e ao cuidado de si. Uma vida dedicada aos sonhos, à realização destes está em perfeita harmonia com o processo de individuação, conceito delineado por Jung. Desenvolver suas potencialidades e capacidades é dedicar um tempo aos seus próprios sonhos, aos desejos de amar. O amor, neste caso, não seria um sentimento relacionado meramente ao amor sensual, familiar, mas também o amor a atividades, de um modo geral, como: o trabalho, esportes, o lazer, amigos, estudos e etc.

É a descoberta desse modo de percepção e de relação de si consigo mesmo, que Laurenz descreve no conto. O tempo que dedica agora ao dormir seria uma metáfora para ao cuidado que propiciaria, a partir de então, a si mesmo e ao desenvolvimento de suas potencialidades. Pode soar um tanto contraditório, mas a frase do narrador do conto “Eu tinha muito tempo, sem dor e sem sonhos”¹⁴⁶ expressa uma plenitude com sua vida presente, com o aqui e agora, em que seus sonhos não são mais, meramente, desejos. São agora vivência, realidade.

Em suma, nas obras *Uma loja de sonho*, Bachmann cria imagens – através de sons e vozes – para apresentar o silêncio e gestos mudos de um ser que começa a se transformar lentamente quando a música e os sonhos abrem fendas na monotonia, no tédio e na afetividade acanhada e temerosa da personagem. A música e os sonhos lhe possibilitarão uma série de novas ações, pequenas ações individuais em um mundo, que se ocupa com bombas atômicas e superbombas. Ações que são pequenos gestos de liberdade, são o exercício da liberdade de um ser que tem o direito de criar a própria felicidade e de cultivar os próprios sonhos. A transformação de Laurenz não o torna, de um instante a outro, visível para o meio que o cerca. Essa transformação é, na verdade, um trajeto que a personagem faz da invisibilidade para a visibilidade, de si para si mesmo. Laurenz se torna visível para si mesmo. A opacidade e a insipidez, que o habitavam e o cegavam para si mesmo, se transformaram, lentamente, em cores iluminadas por uma outra intensidade atuante em sua nova afetividade. Esse colorido aparece, finalmente, com a música, com a dedicação a seus sonhos, com o amor, enfim, com a ruptura com o antigo estilo de vida.

A frase da personagem “Tempo, para que?” – última frase do conto “Uma loja de sonhos” – pode também expressar escárnio e tristeza, até mesmo indiferença para com um mundo que emprega o tempo para a construção de bombas, um mundo que ameaça a vida do planeta. Expressa ironia para com um mundo que se ocupa em criar e em temer seu próprio fim e sua morte, para com um mundo que emprega o tempo vivendo uma falsa felicidade carregada de tristeza, uma falsa felicidade muda, resignada, temerosa e acanhada. A ironia, o escárnio e a tristeza – na frase “Tempo, para que?” – indicariam a ruptura com a função utilitária e com o emprego tedioso do tempo, apontando para uma nova possibilidade: delinear novas maneiras de empregar o tempo em prol de suas próprias potencialidades e desejos, de uma maior autonomia, liberdade e responsabilidade e amor pelo rumo de sua própria vida.

146 Cf. o texto-fonte: ich hatte viel Zeit, schmerzlose und traumlose Zeit (BACHMANN Werke 2, 2010, p. 47)

3.3 DER GUTE GOTT VON MANHATTAN E EIN GESCHÄFT MIT TRÄUMEN – DIÁLOGOS E INTERSEÇÕES

A peça radiofônica *Der gute Gott von Manhattan* (O bom Deus de Manhattan) foi escrita por Ingeborg Bachmann, no ano de 1957 e transmitida, pela primeira vez, em maio de 1958 pelas rádios NDR Hamburg, BR München e SWF Baden-Baden.¹⁴⁷ Em 1959, Ingeborg Bachmann recebeu, por esta peça, o Prêmio dos Cegos de Guerra (*Kriegsblindenpreis*). Esta é a terceira e última escrita por Bachmann. As duas peças radiofônicas que a antecedem foram intituladas *Die Zikaden* (As cigarras) – escrita em 1954 e transmitida, pela primeira vez, em 1955 –, e *Ein Geschäft mit Träumen* escrita e produzida em 1952 (RAU, 2011, p. 22).

Manhattan é o palco para as ações e os diálogos da peça *O bom Deus de Manhattan*. Entre uma cena e outra, há indicações de Bachmann sobre os locais em que as cenas se passam – *no tribunal, na estação Grand Central*¹⁴⁸ e outros –, sobre estados de humor das personagens – *defensivo, hesitante, gentil*¹⁴⁹ etc. – e ainda sobre ruídos e música, que intercalam os diálogos – *O telefone toca, a porta bate, música*¹⁵⁰ e outros. Não há narrador, as cenas se desenvolvem com as próprias ações das personagens que, em alguns momentos, também narram algumas ações do passado em seus diálogos. São cenas de um passado não tão distante – vivências das personagens Jan, Jennifer e os esquilos Billy e Frankie – intercaladas entre as cenas de um passado mais recente em que aparece a personagem O bom Deus, que é réu no tribunal. A narrativa se dá de forma irregular, em que cenas do passado, *flashbacks*, e do presente se superpõem e se entrecruzam.

A peça inicia com a presença da personagem O bom Deus em um tribunal diante da personagem juiz. Em sua narrativa, O bom Deus menciona ações ocorridas anteriormente, protagonizadas por ele mesmo, por Jan e Jennifer, dois esquilos que os espionam, além de outras personagens com as quais o casal faz contato: a cigana, o mendigo e personagens secundárias. Diante do juiz, O bom Deus expõe suas opiniões a respeito do progressivo amor entre Jan e Jennifer, relata as suas ações e as de seus espiões, Billy e Frankie, e ainda demonstra ao juiz a legitimidade de seus atentados. Este, persuadido pela coerência e a necessidade de certos comportamentos do Bom Deus, permite, ao final da peça, que o chefe

147 Respectivamente, Norddeutsche Rundfunk (Radiodifusora do Norte da Alemanha), Bayerische Rundfunk (Radiodifusão da Baviera) e Südwestfunk (Radiodifusora do Sudoeste).

148 Cf. o texto-fonte: *Im Gerichtssaal* (p. 220), *Auf dem Grand Central Bahnhof* (BACHMANN, 1961, p. 213)

149 Cf. o texto-fonte: *abwehrend, zögernd, höflich* (BACHMANN, 1961, p. 213)

150 Cf. o texto-fonte: *Das Telefon läutet* (BACHMANN, 1961, p. 228) e *Die Tür schlägt zu. Musik.* (BACHMANN, 1961, p. 246)

dos esquilos saia do tribunal impune, pela porta dos fundos.

O bom Deus está na condição de réu por ter sido agente – com o auxílio dos esquilos – da morte de Jennifer, Ellen e Joe. Os dois atentados a bomba tiveram como alvo dois casais apaixonados. Jan, o segundo alvo do atentado que levou O bom Deus ao tribunal, retorna à França, sua terra natal, depois de escapar por acaso da explosão da bomba. A curiosidade de Jennifer fê-la abrir a caixa que continha a bomba entregue pelo Bom Deus, durante os únicos instantes em que o casal estivera separado desde que se conhecera. Jan saiu para cancelar sua passagem – que o levaria de volta ao velho mundo e aos seus hábitos antigos –, ele havia decidido abandonar tudo para permanecer com Jennifer no novo mundo; antes de sair ele se declara,

Não sei mais nada, apenas sei que quero viver e morrer aqui contigo e falar uma nova língua contigo; que não posso mais ter profissão, nem seguir as tendências do mercado, nunca mais serei útil e romperei com tudo e vou ficar isolado de todos. Que o gosto pelo mundo nunca mais me tome, assim será, porque meu desejo está preso à sua voz. E na nova língua, pois é um velho costume, vou declarar que você é meu amor e vou chamar você de “minha alma”. Essa é uma palavra que nunca ouvi antes e que encontrei agora e que não ofende você.¹⁵¹

O bom Deus chega ao quarto, em seguida, e sugere que Jennifer espere por Jan para abrir a caixa, 'uma surpresa' para o casal, mas o acaso, o breve e involuntário interesse do rapaz por seu antigo estilo de vida – e, sobretudo, a curiosidade de Jennifer – impediram que estivesse presente no momento da explosão. Nas palavras da personagem O bom Deus: “Ele estava salvo. O mundo o possuía de novo. Agora ele já deve estar de volta, mal humorado, e vai ter uma vida longa, defendendo opiniões moderadas.”¹⁵²

Jan e Jennifer, assim como a personagem Laurenz, protagonista da peça *Uma loja de sonhos*, iniciam um processo de transformação, através do amor. O amor do casal, que também delineia um novo estilo de vida e novas intensidades afetivas, se inicia, entretanto, no prazer sensual, com a experiência erótica. Do mesmo modo que se deu com Laurenz, que abandonou seu antigo modo de vida – no conto “Uma loja de sonhos” –, “Jan e Jennifer se transformaram aos poucos, [...] deixaram o acaso e a curiosidade agir neles, deixaram se

151 Cf. o texto-fonte: Ich weiß nichts weiter, nur daß ich hier leben und sterben will mit dir und zu dir reden in einer neuen Sprache; daß ich keinen Beruf mehr haben und keinem Geschäft nachgehen kann, nie mehr nützlich sein und brechen werde mit allem, und daß ich geschieden sein will von allen andern. Und sollte mir der Geschmack an der Welt nie mehr zurückkommen, so wird es sein, weil ich dir und deiner Stimme hörig bin. Und in der neuen Sprache, denn es ist ein alter Brauch, werde ich dir mein Liebe erklären und dich „meine Seele“ nennen. Das ist ein Wort, das ich noch nie gehört und jetzt gefunden habe, und es ist ohne Beleidigung für dich. (BACHMANN, 1961, p. 244)

152 Cf. o texto-fonte: Er war gerettet. Die Erde hatte ihn wieder. Jetzt wird er längst zurück sein und bei schlechter Laune und mit Mäßigen Ansichten lange leben. (BACHMANN, 1961, p. 248)

envolver por sentimentos intensos que, por sua vez, deram a eles novos olhos para novas perspectivas e novas possibilidades de modos de viver” (RAU, 2011, p. 45).

Sem saber que cometem uma infração grave na Manhattan do Bom Deus, o casal se torna, aos poucos, uma ameaça, são ininterruptamente vigiados pelos esquilos Billy e Franquie, que atestam o desvio de conduta de Jan e Jennifer, que são, por fim, condenados à morte pelo Bom Deus.

Em ambas as peças radiofônicas, o amor diferencia as personagens que o vivenciam – de maneiras distintas –, introduz em suas vidas a criatividade e possibilita que sejam ativas na criação e recriação de suas próprias vidas. O amor seria o meio para a invenção e percepção de novas perspectivas, olhares e pensamentos novos em meio a uma sociedade marcada por hábitos aparentemente fixos e imutáveis. Mas, incomumente, na peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan* o amor é subversão e, por isso, passível de punição.

Lins (2013, p. 257) esclarece que o amor ocupava, nos anos 50, “um lugar central no casamento: é seu próprio fundamento.” Jan e Jennifer estariam, então, de um modo geral, burlando as regras referentes ao amor e à sexualidade estritamente permitidos no casamento, pois experienciaram o amor e sua sexualidade fora do casamento.

Mas o que se esperava de uma mulher nos anos 50? “A domesticidade estava novamente na moda, e esperava-se que preenchesse as necessidades básicas de uma esposa. Caso contrário, a conclusão era que havia algo de errado com ela” (Ibid, p. 236). Percebe-se, nesse contexto, que Jennifer era uma jovem fora dos padrões de comportamento solicitados a uma mulher, naqueles anos. Esperava-se da mulher que seus desejos e que sua respectiva atitude fossem prioritariamente direcionados às “responsabilidades de esposa e mãe” (Ibid., p. 238) e que o desejo de ser esposa e mãe estivesse “acima de qualquer outro desejo” (Idem.). A personagem Jennifer, entretanto, não se interessa por esse modo de vida. Sua curiosidade a leva a outros lugares, a outros encontros e à afirmação de outros desejos que não fossem o lar, o marido, o casamento e filhos. Ela se dedica a outros interesses, estuda ciência política e deseja conhecer o mundo. Jennifer tem 23 anos, em uma sociedade e em uma época em que as “mulheres se casam cedo; nos Estados Unidos, a metade das recém-casadas tem menos de 20 anos” (LINS, 2013, p. 257).

Lins (op.cit., p. 238) também informa sobre a situação feminina, nessa década, nos quesitos profissão e igualdade de direitos:

Esperava-se que suas vidas profissionais, quando havia, durassem apenas entre o colégio e o casamento. Algumas décadas ainda seriam necessárias para que as

mulheres percebessem que o direito ao voto era apenas um símbolo. Para elas se libertarem teria que haver uma outra revolução, que só aconteceria na década de 1960.

Grande parcela das mulheres parou de trabalhar depois da Segunda Guerra Mundial: “muitas mulheres, que anteriormente trabalhavam, *escolheram* se aliar às donas de casa e se dedicar exclusivamente ao lar e à família” (Ibid., p. 258). E mesmo que houvesse consentimento dos maridos “as mulheres eram dispensadas das ocupações obsoletas da indústria da guerra e eliminadas de outros setores da economia que davam preferência aos ex-combatentes” (Ibid., p. 258).

Nos primeiros anos do Pós-Guerra e na década de 1950, as mulheres “são bombardeadas com propagandas para convencê-las a ficar em casa” (Ibid., p. 240); os “atrativos pessoais promovidos pela TV, revistas femininas, literatura doméstica e anúncios davam às donas de casa mais a fazer e mais com que se preocupar” (Ibid., p. 236). As mulheres eram incentivadas a ser donas de casa, mas eram também responsabilizadas pelo fracasso de seu casamento, do marido e de seus filhos (Ibid., p. 235-237), esse fato foi provavelmente mais uma das causas do grande descontentamento das mulheres, pois “muitas sofriam de determinado grau de insatisfação crônica consigo mesmas e com a vida. Não suportavam a monotonia, o tédio e isolamento vividos no dia a dia” (Ibid., p. 260).

As mulheres sentiam inveja da vida que os respectivos maridos levavam. Viviam num mundo em que quase todas as satisfações de prestígio e de importância convergiam para o homem. Ao contrário, elas eram consideradas incompetentes e desinteressantes, e lhes eram negadas quase todas as experiências do mundo. A expectativa em relação à mulher casada, principalmente se o marido desempenhasse bem seu papel social, era a de que se contentasse com a vida em família (LINS, 2013, p. 261).

A honra das mulheres, naqueles dias, estava relacionada à virgindade, a mulher que não se mantivesse virgem para o casamento tinha péssima reputação. Quando chegava aos 25 anos de idade sem casar era pejorativamente considerada solteirona e se tornava uma ameaça para às famílias alheias, sobretudo por causa de clichês que se criavam sobre essas mulheres solteiras: eram vistas como possíveis amantes de homens casados, concubinas ou prostitutas, por exemplo (Ibid., p. 242-243).

O trabalho seria a alternativa menos pior para as mulheres solteiras, mas não lhes garantia reputação, pois, de qualquer modo, essas moças eram consideradas mulheres incompletas, de felicidade incompleta porque não tinham como atividade prioritária o lar, o

marido e filhos. Essas mulheres, como as mocinhas em idade de casar, eram constantemente vigiadas, “seu corpo está sempre vigiado”, e eram vistas como “um peso para a família” (Ibid., p. 243). “Em suma, o 'não casar' significa frustrar as expectativas da sociedade. As mulheres introjetam os valores da sociedade e passam a considerar o 'não casamento' sinônimo de fracasso” (Ibid., p. 243).

As mulheres, de modo geral, deveriam conter sua sexualidade, mas as casadas tinham de cuidar também da honra do marido; a honra deste dependia da conduta da esposa (Ibid., p. 265). A mulher não podia ter relações extraconjugais, pois isso faria dela “uma vergonha para a família” (Ibid., p. 266) e poderia até mesmo ser assassinada; o marido que matasse a esposa, porque esta o traiu, poderia ser absolvido por “legítima defesa da honra” (Ibid., p. 266). A “mera suspeita de que a esposa tivesse 'traído' o marido era suficiente para que ela perdesse tudo: além da guarda dos filhos, ela perdia os bens, a pensão alimentícia, a respeitabilidade social” (Idem.). Em contrapartida, a mulher tinha a obrigação de não duvidar das explicações sobre os atrasos do marido, não “deve demonstrar ciúmes. Precisa saber esquecer as aventuras de seu marido com outras. Os homens têm direito à liberdade” (LINS, 2013, p. 262). O divórcio só era possível “em casos de faltas gravíssimas cometidas por um dos cônjuges. Entre elas estava o abandono do lar, adultério, alcoolismo e violência física” (LINS, 2013, p. 266). O divórcio era uma atitude perigosa, pois a mulher separada perdia a segurança financeira, era companhia indesejada entre as mulheres casadas e era constantemente vigiada – um desvio de conduta implicava na perda da guarda dos filhos (Idem.).

Uma mulher, certamente sua esposa, espera por Jan na França; seu relacionamento com Jennifer seria mera aventura perfeitamente perdoada pela moralidade permissiva para com a sexualidade masculina, que na década de 1950, exercia livremente o direito de ter casos extraconjugais (Ibid., p. 264). “Quanto mais mulheres ele conquista, mais é considerado viril e valorizado” (Ibid., p. 265).

Essa moral, que permitia liberdade sexual aos homens, é expressa pela fala da personagem masculina juiz, na peça radiofônica *O bom Deu de Manhattan*: “Não vejo nada de estranho que um jovem [...] procure e tenha uma pequena aventura em uma viagem. Amores de viajante. O usual. Nada muito sério, algo leviano. Mais um caso como tantos outros.”¹⁵³ Jan estava “absolvido por sua masculinidade” (LINS, 2013, p. 245), pois cabia à mulher, à Jennifer “o papel de freio aos desejos do corpo” (Idem.).

153 Cf. o texto-fonte: Ich kann nichts Ungewöhnliches drin sehen, daß ein junger Mann auf Reisen [...] ein kleines Abenteuer sucht und findet. (BACHMANN, 1961, p. 220)

Mas a personagem Jennifer – criada por Ingeborg Bachmann em 1957 – já antecipava a liberdade sexual feminina e isso, certamente, lhe dava uma reputação mais que duvidosa. Essa iniciativa de uma geração, que se identificava, em parte, com “James Dean, em *Juventude Transviada*, ou com Marlon Brando em *O selvagem*”¹⁵⁴ (LINS, 2013, p. 268) viria a ser modo de vida de uma grande parcela da população a partir dos anos 1960, durante a Revolução Sexual, que nesses anos alcançou grandes segmentos da população dos EUA (Ibid., p. 270-271). A pílula anticoncepcional teria grande responsabilidade para a lenta transformação comportamental e das mentalidades, que até então dirigiam um olhar de censura inflexível – criando regras e controle – sobre a sexualidade feminina. Para Lins, (op.cit., p. 271), a humanidade começara, na década de 1960, “uma profunda mudança das mentalidades, não só no que diz respeito à dominação do homem sobre a mulher, mas também na forma de se pensar e viver o amor, o casamento e o sexo.”

Em síntese, na peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan*, a personagem Jennifer representa a independência feminina, qualidade um tanto incomum e desencorajada nas mulheres na década de 1950, como pode-se constatar nos relatos de Lins, no capítulo dedicado aos costumes sexuais e no amor, nos anos de 1945 a 1964 de seu livro “O Livro do Amor Vol. 2”.

Essa qualidade da personagem feminina unida à coragem se comungaram com desejos e forças similares – talvez potenciais ou até mesmo reprimidos – na personagem Jan. Essa comunhão permitiu que ambos explorassem a liberdade da autocriação e a abundância de possibilidades afetivas na vida e no amor. Isso os levaria necessariamente a uma maior 'autonomia e liberdade' em relação à sua própria vida. Essa autonomia e liberdade e seus gestos subsequentes seriam então crimes na Manhattan do Bom Deus.

Mas Jan era, a princípio, inocente, afinal é Jennifer que o seduz e o induz ao crime, segundo a personagem bom Deus de Manhattan: “Ela o segue, em branco e rosa. Havia tantas vozes na estação que a dela era nula; havia tantas possibilidades e essa era a menos provável, mas ela tentava.”¹⁵⁵ E ainda: Jan “disse: “Uma carta do esquilo?”, pois havia nele uma ponta de incerteza. Ele não deveria ter perguntado desse modo. Ela respondeu: “Nenhuma carta do

154 O filme *Juventude transviada (Rebel Without a Cause)* foi gravado em 1955, nos EUA. Fonte disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0048545/>>. Acesso em: 03 jan. 2015. O filme *O selvagem (The Wild one)* foi gravado nos EUA em 1953. Fonte disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0047677/>>. Acesso em: 03. jan. 2015.

155 Cf. o texto-fonte: Sie ging hinter ihm in Weiß und Rosa. Es waren so viele Stimmen, da, und ihre war nichtig; es gab so viele Möglichkeiten, und diese war die unmöglichste, aber sie versuchte es. (BACHMAN, 1961, p. 212)

esquilo.” [...] ela nunca deveria ter respondido assim ”¹⁵⁶ . As mensagens dos esquilos tinham a função de alertar o casal sobre o perigo em que se colocava, caso permitisse que sua relação se tornasse por fim – como realmente se deu – no tipo de relação que devia ser banida na Manhattan do Bom Deus.

Jan expressava incerteza e hesitação, enquanto Jennifer mostrava uma atitude completamente oposta a essa postura de Jan. Essas atitudes de Jan e Jennifer permitem que se faça uma referência direta a Adão e Eva, cuja história consta no livro de Gênesis da Bíblia Sagrada. O título da peça radiofônica em questão também permite que se faça essa referência ao livro de Gênesis, em que as ações da personagem Bom Deus seriam uma referência à punição dada por Deus ao casal Adão e Eva. Jennifer e Eva provaram do fruto proibido: Jennifer provou da sexualidade e vivência do amor sem o aval do casamento e Eva do fruto proibido da árvore do bem e do mal –, ambas foram condenadas por esse gesto induzido por sua curiosidade e desobediência, também por terem seduzido o homem. Sedução, curiosidade e desobediência – a personagem Jennifer expressa essas características condenáveis da mãe primordial Eva, cujo pecado trouxe também para Adão e seus descendentes – para a humanidade – a punição (v. Gênesis 3: 16-24, p. 17). Jan, como Adão, errou ao deixar-se seduzir, pecou em não resistir à sedução da mulher insubmissa. Eva foi a fraqueza de Adão. Do mesmo modo, Jennifer foi a fraqueza de Jan.

Mas Jan estava salvo quando, na perspectiva da personagem juiz, ao final na peça, “teve vontade de ficar só, de ficar sentado por meia hora e pensar da maneira que pensava antes, teve vontade de falar da maneira que falava antes, em lugares que não significavam nada para ele, e falar com pessoas, que nada significavam para ele.”¹⁵⁷ Ele estava salvo, sobretudo porque Jennifer morrera. Ela não podia mais seduzi-lo. Jennifer repetiu o gesto de Eva, cuja fraqueza – marca feminina por milênios – traz consigo a culpa pela queda do homem do paraíso de Deus.

O processo de transformação das personagens Laurenz – da peça *Uma loja de sonhos* – e do casal Jennifer e Jan não se dá, entretanto, puramente através do amor. A essa vivência das personagens Ingeborg Bachmann une o tempo, mais precisamente, uma maneira nova de empregar o tempo. Viu-se anteriormente que esse nova maneira de empregar o tempo pela

156 Cf. o texto-fonte: „Ein Brief von Eichhörnchen?“; denn es war da eine kleine Unsicherheit in ihm. Er hätte nicht so fragen sollen. Sie antwortete: „Kein Brief vom Eichhörnchen.“ [...] – denn sie hätte niemals so antworten dürfen [...]. (BACHMANN, 1961, p. 220)

157 Cf. o texto-fonte: [...] Lust verspürte, allein zu sein, eine halbe Stunde lang ruhig zu sitzen und zu denken, wie er früher gedacht hatte, und zu reden, wie er früher geredet hatte an Orte, die ihn nichts angingen und zu Menschen, die ihn auch nichts angingen. (BACHMANN, 1961, p. 248)

personagem Laurenz é tema do conto 'Uma loja de sonhos' e é também tema importante na peça *O bom Deus de Manhattan*. O casal se torna indesejado na Manhattan do Bom Deus, quando começa a dar vazão a seus sentimentos, que os estimula a empregar o tempo de modo diferente do habitual da Manhattan do Bom Deus. O amor e o tempo seriam, nesta peça radiofônica, imbricados, um criando e recriando o outro; os valores morais – a eles relacionados – seriam conseqüentemente invertidos pelas personagens.

A frase da personagem Jennifer “Eu amo. E estou fora de mim. Minhas entranhas queimam de amor e transformo o tempo em amor”¹⁵⁸ certamente, revela que o tempo, como o amor, é protagonista na relação do casal.

O tempo é alvo da personagem Vozes, monótonas e assexuadas¹⁵⁹ que têm, nesta peça radiofônica, a função de orientar os cidadãos da fictícia Manhattan sobre como empregar seu tempo adequadamente. A personagem vozes é um tanto enigmática, suas frases são claramente um apelo a um modo de vida e soam um tanto contraditórias. Por exemplo, elas “exploram o prazer, estimulando-o” (RAU, 2011, p. 49), mas, em contrapartida, incitam o medo, fazendo do prazer alvo de controle: “POR QUE NÃO PRAZER SEM ARREPENDIMENTO”¹⁶⁰ e acrescentam: “PARE! VOCÊ NÃO CONSEGUE”¹⁶¹.

A personagem Vozes aparece entre uma cena e outra. Entram em cena, pela primeira vez, no início da peça, logo após a frase do Bom Deus – direcionada ao juiz – quando fala da estação de trem, onde há “um emaranhado de vozes humanas”¹⁶². Essa frase, que introduz a personagem Vozes, permite que se relacione essa personagem às vozes corriqueiras dos cidadãos nas ruas e lugares públicos da Manhattan do Bom Deus. Essas vozes corriqueiras do cotidiano de Manhattan – encadeadas aos meios de comunicação e à moral – seriam ecos de jargões midiáticos e da moralidade comportamental da cultura apresentada na peça radiofônica em questão.

Essa afirmação tem como base os estudos de Lubkoll (*apud* RAU, 2011, p. 39), cuja análise identifica a personagem Vozes como representação dos “meios de comunicação modernos de modo geral, assim como também representariam o mercado e suas promessas com *slogans* publicitários”. Outra análise que direciona a afirmação acima é a de que o texto da personagem Vozes seria ainda a representação dos dez mandamentos bíblicos, pois a alma

158 Cf. o texto-fonte: Ich liebe. Und ich bin außer mir. Ich brenne bis in meine Eingeweide vor Liebe und verbrenne die Zeit zu Liebe (BACHMANN, 1961, p. 246)

159 Cf. o texto-fonte: Monoton und geschlechtslos (BACHMANN, 1961, p. 208)

160 Cf. o texto-fonte: WARUM NICHT GENUSS OHNE REUHE. (BACHMANN, 1961, p. 219)

161 Cf. o texto-fonte: STEHENBLEIBEN! DU KANNST ES NICHT – (BACHMANN, 1961, p. 219)

162 Cf. o texto-fonte: [...] ein knäuel von Menschenstimmen. (BACHMANN, 1961, p. 212)

seria “o alvo das vozes, [...] porque elas investem sobre ela” (RAU, 2011, p. 38).

A personagem Vozes aparecem, pela segunda vez, como complemento da fala da recepcionista do hotel – onde o casal passara sua primeira noite –, “Mas rápido, rápido [...] Já passou do meio dia. Deveríamos...”¹⁶³; elas surgem logo após, com uma advertência ao casal: “PARE! VOCÊ NÃO CONSEGUE –”¹⁶⁴. Em seguida, a personagem Vozes complementa a frase do Bom Deus, “sem piedade”¹⁶⁵ para Jan e Jennifer, “NENHUMA PIEDADE AOS ROUXINÓIS”¹⁶⁶ e, mais tarde quando o mesmo Bom Deus diz “Creio que os amantes voarão pelos ares, merecidamente, e que sempre foi assim”¹⁶⁷, completam ironicamente “UMA ANDORINHA NÃO FAZ VERÃO”¹⁶⁸ (REINERT *apud* RAU, 2011, p. 43). E, ao final da peça, diz a frase “SORRIA IRONICAMENTE E SUPORTE – PARE!” e assim introduzem a fala de Jan: “Você aceita isso? Você vai suportar? Mesmo que se trate de uma despedida e mesmo que não haja mais palavras a serem ditas entre nós?”¹⁶⁹

Nesses exemplos, pode-se perceber que a personagem Vozes tem uma função muito particular na peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan*. Elas, como os esquilos, são mecanismos de apoio para O bom Deus em Manhattan; enquanto este comanda, “as vozes otimizam o medo e direcionam desejos” (RAU, 2011, p. 38).

Para Steinhoff (2008, p. 88), a personagem Vozes é aquela que avisa sobre os limites e também exige “permanentemente o avanço omissivo”¹⁷⁰, a continuidade sem memória na fictícia Manhattan de Bachmann, em que determinados “limites, como o amor imoderado de Jan e Jennifer, não podem ser ultrapassados”¹⁷¹ (Idem.).

Na peça radiofônica *Uma loja de sonhos* há uma cena que pode ser relacionada aos textos expresso pela personagem Vozes na peça *O bom Deus de Manhattan*.

A cena em que Laurenz atravessa a rua no sinal vermelho é aparentemente um evento marginal. Ele é censurado pelo guarda de trânsito: “O senhor! O senhor não pode atravessar a rua no sinal vermelho!”. “As vozes” em “O bom Deus de Manhattan” também dão ordens: “NO SINAL VERMELHO PARE!”. Através dessa prescrição, são exemplificados, respectivamente, princípios

163 Cf. o texto-fonte: Aber dalli dalli.[...] Mittag vorbei. Da sollte man doch... (BACHMANN, 1961, p. 219)

164 Cf. o texto-fonte: STEHENBLEIBEN! DU KANNST ES NICHT – (BACHMANN, 1961, p. 219)

165 Cf. o texto-fonte: Keine Gnade. (BACHMANN, 1961, p. 233)

166 Cf. o texto-fonte: KEINE GNADE FÜR NACHTIGALLEN (BACHMANN, 1961, p. 233)

167 Cf. o texto-fonte: Ich glaube, daß die Liebenden gerechterweise in die Luft fliegen und immer geflogen sind. (BACHMANN, 1961, p. 242)

168 Cf. o texto-fonte: EIN GESTIRN MACHT KEINEN HIMMEL (BACHMANN, 1961, p. 243)

169 Cf. o texto-fonte: GRINS UND ERTRAG ES – HALT! / Nimmst du es an? Wirst du es ertragen? Obwohl es „Abschied“ heißt und kein Wort mehr für uns ist. BACHMANN, 1961, p. 243)

170 Cf. o texto-fonte: Dort fordern die „Stimmen“ permanent das erinnerungslose Fortschreiten.

171 Cf. o texto-fonte: Bestimmte Grenzen, etwa zu einer überbordenden Liebe wie der Jan und Jennifers, dürfen nicht überschritten werden.

organizacionais da sociedade¹⁷² (STEINHOFF, 2008, p. 82-83).

Nessa cena, “em que Laurenz atravessa a rua no sinal vermelho [...] se dá a primeira extrapolação de limites” (Ibid., p. 88). Para Steinhoff (Idem.) o comando do guarda de trânsito para Laurenz, correspondente ao comando do texto da personagem Vozes na peça *O bom Deus de Manhattan*.

O tom monótono e assexuado dessa personagem está diretamente relacionado à sua tarefa de orientar os cidadãos de Manhattan a empregar o tempo adequadamente e de direcionar seus desejos. Mais especificamente, o tom monótono e assexuado da personagem Vozes sugere uma qualidade no modo de sentir o tempo com o peso da monotonia, que

seria outra estratégia para gerar modos de sentir nos corpos em que investem seu poder. As vozes teriam a função de padronizar os sentimentos e desejo sensual dos casais e a de criar um sentir sem intensidades destoantes do tom monótono e assexuado intrínseco a elas, que manifestam tons sem relevo entre si. As vozes são anônimas, e como os esquilos e O bom Deus estariam imperceptivelmente em todos os lugares (RAU, 2011, p. 40).

A imperceptibilidade da personagem Vozes e dos esquilos, como também do Bom Deus, é possível porque todos são parte de uma tradição cultural; o hábito torna as coisas invisíveis. Essas personagens são representantes de um modo de vida assimilado, sugerido e até mesmo solicitado ou exigido nesse ambiente fictício específico. Diante das portas da Revolução Sexual, a peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan* transborda de ironia na apresentação dessas personagens como representações de uma tradição avessa a transformações e a inovações comportamentais. O bom Deus é aquele que pune; os esquilos vigiam e informam; a personagem Vozes incitam e estimulam desejos, modos de sentir e, ao mesmo tempo, dizem não e orientam, controlam e produzem o medo, através de seu discurso.

Em ambas as peças radiofônicas aqui abordadas, o tempo e o amor fazem dupla para a criação de um novo estilo de vida, do casal Jennifer e Jan e da personagem Laurenz. A dupla tempo e trabalho – representante do modo de vida tutelado pelo Bom Deus na fictícia Manhattan e pelo chefe de Laurenz – estaria em oposição a essa inovação e seria um modo de vida regido pelos ponteiros inflexíveis do relógio, que reserva as horas do dia para o trabalho e a escuridão da noite para o sono, os sonhos e para os encontros amorosos.

172 Cf. o texto-fonte: Ein scheinbar marginales Ereignis in der Straßenszene besteht darin, daß Laurenz bei roter Ampel die Fahrbahn überquert. Er wird daraufhin vom Wachmann angebrüllt: „Sie, beim roten Licht können Sie nicht über die Straße gehen!“. In „Der gute Gott von Manhattan“ befehlen die „Stimmen“ ebenfalls: „Bei rotem Licht stehenbleiben!“. Anhand dieser Vorschrift werden jeweils gesellschaftliche Ordnungsprinzipien exemplifiziert.

Laurenz, quando entra na loja de sonhos e nela permanece durante toda a noite – na peça radiofônica *Uma loja de sonhos* –, estaria ainda perfeitamente adaptado aos horários inflexíveis no modo de vida representado nessa peça radiofônica. No entanto, no conto 'Uma loja de sonhos', a personagem dorme no período da tarde durante os dias em que permanece em seu quarto, em detrimento de seu trabalho no escritório. Jan e Jennifer fazem a mesma inversão, o encontro do casal ultrapassa os limites da noite, pois acordam apenas ao meio-dia, depois da primeira noite de amor, e permanecem juntos – fortificando seus laços amorosos – durante o dia seguinte.

Jennifer e Jan também saem no meio da noite. Vejamos a frase da personagem O bom Deus que relaciona essa atitude do casal a ações de criminosos: “por volta da meia noite eles saíram da cama. [...] um horário em que ninguém sai da cama, exceto ladrões de banco [...]”¹⁷³

Pausch (*apud* RAU, 2011, p. 31) assinala que o sono durante as horas de maior intensidade de luz solar seria para Bachmann a inversão de hábitos culturalmente aceitos e até mesmo solicitados ou exigidos; como é o caso da Manhattan do Bom Deus, em que apenas a noite é adequada para o sono e para as relações amorosas. Em sua análise sobre a simbologia da noite e do dia em Bachmann, Pausch (*apud* RAU, 2011, p. 32) analisa a luz solar como representação da realidade dada e o conhecimento dessa realidade imediata enquanto a noite seria o momento do sono e do sonho, se essa ordem é invertida surge uma nova vivência, que enfatiza a imaginação, o “devaneio”, e “avança em direção a uma pseudorealidade” (PAUSCH *apud* RAU. 2011, p. 32).

Analisa-se aqui essa pseudorealidade não como mera utopia, mas como uma realidade possível. Seria a expressão de um desejo, “que desperta em nós, de transpor os limites que nos são estabelecidos”¹⁷⁴ (BACHMANN Werke 4, 2010, p. 276). Para uma compreensão mais ampla sobre o que seria essa realidade possível, cita-se um trecho do texto *A verdade é possível para o ser humano*¹⁷⁵, discurso de Bachmann quando recebeu o Prêmio dos Cegos de Guerra em 1959, oferecido à escritora pela peça *O bom Deus de Manhattan*: “Inseridos em limites, temos porém o olhar voltado para a perfeição, para o impossível, o inalcançável; seja para o amor, para a liberdade ou para qualquer outra grandeza pura. No jogo dos contrários,

173 Cf. o texto-fonte: Gegen Mitternacht standen sie auf. [...] ist das eine Zeit, in der außer Bankräubern, [...] niemand aufsteht. (BACHMANN, 1961, p. 223)

174 Cf. o texto-fonte: Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind. (BACHMANN Werke 4, 2010, p. 276)

175 Cf. o texto-fonte: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar (BACHMANN Werke 3, 2010, p. 275)

do impossível com o possível, ampliamos nossas possibilidades”¹⁷⁶ (Idem.).

A inversão de horários protagonizadas pelas personagens Laurenz, Jennifer e Jan seria a representação de uma liberdade aparentemente utópica em nossas sociedades modernas, em que as atividades do trabalho, do comércio, educacionais e, em grande parte, do sistema de saúde se dão principalmente durante o período diurno. Mas nas obras de Bachmann em questão não se trata necessariamente de compromissos e ponteiros de relógio, a inversão de horários apresentadas nas obras, aqui abordadas, está sobretudo relacionada a um tipo de sensibilidade, a uma maneira de experienciar a vida e as relações humanas. Essa inversão está relacionada a uma abertura ou maior elasticidade dos limites morais, culturais e comportamentais. A pseudorealidade para a qual avançam essas personagens seria uma tentativa de ampliar as possibilidades de sentir e viver, flexibilizando e dilatando os limites determinados pelos hábitos, costumes e moralidade.

A escuridão e a luz, também, são elementos importantes para a distinção da intensidade do amor do casal. Eles se encontram pela primeira vez no final de tarde na estação de trem, permanecem juntos e passam a noite em um quarto subterrâneo – pouco iluminado, sujo e fedorento. Na escuridão, a relação do casal está apropriadamente no horário indicado para os encontros amorosos, ou seja, não há grande perigo de que essa relação extrapole os limites, ainda era apenas uma aventura. Esse horário adequado indica uma determinada sensibilidade e intensidade na relação que está adequada à qualidade afetiva transmitida pela personagem Vozes.

Na medida em que o casal se envolve descomedidamente, muda também a iluminação dos quartos, onde – segundo a personagem O bom Deus –

[...] se abraçavam e já pensavam nos abraços que ainda viriam. Eles se entregaram a um desejo, que não pode ter sido imaginado pela criação, [...] e juraram viver intensamente cada momento e nada mais, com cada olhar, com cada suspiro [...] entregaram essa carne, que antes tinha o gosto amargo de tristeza e na qual estiveram presos, condenados para a eternidade.¹⁷⁷

O segundo quarto ocupado pelo casal está localizado no sétimo andar – momento em que sua relação já está condenada pelo Bom Deus – e em seguida se mudam para o trigésimo

176 Cf. o texto-fonte: Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten.

177 Cf. o texto-fonte: Sie umarmten einander und dachten schon an die nächste Umarmung. Sie gaben einem Verlangen, das von der Schöpfung nicht so gedacht sein kann, [...] und schwuren sich Gegenwart und sonst nichts, mit jedem Blick, [...] dieses Fleisch, das vor Traurigkeit bitter schmeckte und in dem sie gefangen lagen, verurteilt zu lebenslänglich. (BACHMANN, 1961, p. 227)

andar, onde o “quarto está mais claro que o dia”¹⁷⁸, e, por fim, se acomodam no 57º andar, onde Jan e Jennifer definitivamente declaram seu amor recíproco e decidem continuar a experienciar esse amor descomunal. O casal também vivencia seu amor ao ar livre, nas ruas, durante o dia. A luminosidade dos quartos nos andares superiores e a claridade do dia presentes na vivência amorosa do casal, enfim o amor iluminado pela luz do dia é representação da inversão de valores e desejos, como exposto na análise de Pausch.

A música também é uma constante na peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan*. Nesta peça, entretanto, ela tem duas funções. Ela faz parte do conjunto de alertas enviados ao casal e é, também, elemento que assinala a liberdade afetiva do casal. A primeira menção a ela é feita pela personagem bom Deus: “uma música incomum”¹⁷⁹, que marca uma possível diferenciação na qualidade do encontro na estação de trem, entre emaranhados de vozes e ruídos de trens, onde tudo começou: o amor indisciplinado de Jan e Jennifer. Viu-se anteriormente que a música também marca o diferencial da personagem Laurenz, que a deseja no segundo sonho, que canta uma canção e ouve uma música em estado vígil.

Essa música invulgar realça e indica a singularidade afetiva que esse encontro produzirá; esse indício – indesejável na comédia *Manhattan* – fará com que Billy e Frankie estejam a partir de então ocupados prioritariamente em vigiar e em alertar o casal. Esse alerta dos esquilos não está relacionado a uma possível preocupação dos esquilos ou de seu chefe, O bom Deus, com o bem estar do casal. Os alertas tem a função de evitar que o amor do casal ultrapasse os limites e, sobretudo, evitar que outros casais sejam afetados; ocupa-se com a manutenção de hábitos, costumes e da qualidade afetiva específicos na cidade fictícia do Bom Deus.

Os esquilos, personagens muito particulares, podem ser analisados como representação dos cidadãos de Manhattan; são também alvo da personagem Vozes, pois a função desta personagem, seria a de “domesticar’ cada cidadão” (RAU, 2011, p. 39). Billy e Frankie são a representação do conjunto de cidadãos e de cada cidadão individualmente,

[...] que anda nas ruas, ônibus, metrô, trens, aviões; cidadão que está nas universidades, nas escolas, nas fábricas e nos escritórios, enfim todas as pessoas que circulam em uma cidade. Os esquilos são animais diurnos e domesticáveis, se adaptam facilmente à vida doméstica, quando recebem alimentação e proteção. Assim como os esquilos, nós seres humanos somos também domesticáveis. [...] e teríamos a ‘função’ de nos vigiarmos mutuamente, de maneira que quando algo de irregular acontece e disto somos testemunhas, temos o direito de fazer denúncias – inclusive anônimas. O fato é que nos

178 Cf. o texto-fonte: GUTER GOTT Das Zimmer ist lichter als der Tag. (BACHMANN, 1961, p. 232)

179 Cf. o texto-fonte: eine unglaubliche Musik. (BACHMANN, 1961, p. 212)

vigiamos reciprocamente, somos guardiães da boa ordem em nossa sociedade. E somos também ‘invisíveis’, como os esquilos o são na peça *O bom Deus de Manhattan*. Há pessoas circulando a cada segundo na cidade, mas não vemos nossos concidadãos, não sabemos quem nos observa, quem nos vigia. (RAU, 2011, p. 38-39)

Os esquilos se alimentam de nozes, que estão disponíveis em máquinas automáticas espalhadas na Manhattan do Bom Deus. Logo após encontrar Jan na estação de trem, Jennifer vai a uma dessas máquinas buscar nozes para alimentar Jan, que está com fome. Sua frase: “Por uma moeda, a gente recebe nozes e música pra vida toda.”¹⁸⁰, permite supor que Jennifer e Jan ainda eram parte do grande exército de esquilos do Bom Deus e que seus desejos ainda não destoavam do modo de ser dos esquilos domesticados, que nas palavras do Bom Deus, “domesticaram a paixão inicial e a tomaram na mão e dela fizeram um remédio contra a solidão, uma camaradagem ou uma sociedade com interesses econômicos. Um *status* aceitável [...]. Tudo em harmonia e em ordem.”¹⁸¹

Retomemos o tema música. Depois de colocar uma moeda na máquina automática – para retirar nozes – Jennifer “*aperta a alavanca, a máquina toca alguns acordes musicais, acordes que ainda serão ouvidos com frequência. A música é de graça.*”¹⁸² Essa música específica – gratuitamente oferecida – surge em alguns momentos na peça radiofônica: ela antecede alguns diálogos do casal, é tocada no rádio que é ligado por Jennifer no quarto subterrâneo do hotel onde o casal passa sua primeira noite, ela surge antes do diálogo de Jan com o garçom – ao final da peça, pouco antes de Jan entrar no bar – e em seguida essa música toca no rádio do bar, momento imediatamente anterior à explosão da bomba, quando de repente “*começa a tocar uma música, alta, que toma todo o espaço e subitamente é interrompida pelo ruído abafado de uma explosão.*”¹⁸³ Essa música faz parte do conjunto de alertas enviados ao casal ou apenas para Jan, no bar ao final da peça.

Os alertas são compostos por essa música, com a encenação de uma peça de teatro por

180 Cf. o texto-fonte: Für ein Geldstück bekommt man Nüsse und Musik fürs ganze Leben (BACHMANN, 1961, p. 214)

181 Cf. o texto-fonte: Die das bißchen anfängliche Glut zähmten, in die Hand nahmen und ein Heilmittelunternehmen gegen die Einsamkeit draus machten, eine Kameradschaft und wirtschaftlich Interessengemeinschaft. Ein annehmbarer Status innerhalb der Gesellschaft ist geschaffen. Alles im Gleichgewicht und in der Ordnung. (BACHMANN, 1961, p. 243)

182 Cf. o texto-fonte: *Wenn sie den Hebel niederdrückt, löst er ein paar Takte Musik aus, eine Musik, die noch öfter zu hören sein wird.* Die Musik dazu ist umsonst. (BACHMANN, 1961, p. 214). As frases em itálico são orientações de Ingeborg Bachmann, para a gravação da peça radiofônica.

183 Cf. o texto-fonte: [...] *stößt auf die Musik, die laut hervorbricht und dann von einer dumpfen Detonation abgebrochen wird.* (BACHMANN, 1961, p. 247). A frase em itálico é uma orientação de Bachmann para a gravação da peça radiofônica.

Billy e Frankie, se dão também através das frases dos textos da personagem Vozes e por bilhetes enviados pelos esquilos, que pedem silêncio ao casal. Vejamos um exemplo: “**Jan** – *alegre* Sabe o que acabei de ver, Jennifer? Um esquilo. *Com ar misterioso*. E ele me entregou uma carta. **Jennifer** – Hm! **Jan** – E nela está escrito: “Não diga a ninguém!”¹⁸⁴

Pouco antes de se instalar no sétimo andar, o casal esteve no Harlem, em uma loja de discos onde “perceberam surpresos que ouviam músicas populares em companhia de um grupo de pretos”¹⁸⁵, essa frase é dita pela personagem juiz. Sua fala expressa racismo quando faz uso da palavra “Neger”¹⁸⁶; o uso desse termo marca certamente uma postura da personagem juiz em relação ao mundo e à sociedade, representada na peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan*.

Pode-se deduzir que as músicas populares ouvidas pelo casal em companhia de pessoas afro-americanas sejam músicas do repertório da música também afro-americana. Lins (2013, p. 268) informa que a “música negra, banida das grandes redes, mas difundida pelas pequenas estações novas, é o denominador comum das revoltas. Os jovens a escutam dia e noite, para desespero de seus pais” (Ibid., p. 268). Isso se dá na década de 1950, em um momento em que “os jovens estavam dispostos a buscar uma verdadeira liberdade, com emoções diferentes e novas sensações” (Idem.). O jazz era a música ouvida pelos jovens intelectuais denominados beatniks, que iniciaram em meados da década de 1950 uma revolução cultural através da literatura. “Esses artistas da palavra estavam descobrindo a cultura negra, a riqueza do jazz, a sensualidade [...]. Foi um movimento de celebração da vida e da liberdade. Afinal, o mundo poderia acabar por qualquer razão idiota que a Guerra Fria decidisse encontrar” (Ibid., p. 268-269). Esses jovens “não participavam da febre de consumo dos anos 1950. Para eles, a vida deveria ser como um jazz: a mesma velocidade, imediata e vital; uma experiência espontânea” (Ibid., p. 269).

As informações apresentadas por Lins, mais uma vez reforçam a perspectiva de que as

184 Cf. o texto-fonte: JAN *heiter* Wissen Sie, Jennifer, was ich gesehen habe? Ein Eichhörnchen. *Geheimnisvoll* Und es hat ir einen Brief zugestesckt. JENNIFER Ach! JAN Darin stehe: „Sag es niemand!“ (BACHMANN, 1961, p. 214)

185 Cf. o texto-fonte: In einem Grammophongeschäft wurden sie dabei betroffen, wie sie in Gesellschaft einiger Neger populäre Musikstücke anhörten. (BACHMANN, 1961, p. 221)

186 O dicionário Duden explica que a denominação 'Neger' tem forte teor de discriminação. Cf. o texto-fonte: Die Bezeichnung *Neger* gilt im öffentlichen Spachgebrauch als stark diskriminierend und wird deshalb meist vermieden. Fonte disponível em: <<http://www.duden.de/rechtschreibung/Neger>>. Acesso em: 07 jan. 2015. Ao contrário do que se dá nas políticas afirmativas atuais, nos anos de 1950 não se relacionava o termo a um xingamento por racismo, mas ele era empregado explicitamente em contextos negativos, segundo WIERLEMANN, Sabine. **Political Correctness in den USA und in Deutschland**. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2002. P. 194

personagens Jennifer e Jan representam o grupo de jovens que inicia a revolução comportamental e cultural, cujo auge se deu logo a seguir na década de 1960.

O casal ouve música na companhia de afro-americanos no Harlem, bairro que era naqueles anos principalmente habitado por afro-descendentes. “Em 1950 (quando eram 237.468 habitantes, um número muito superior ao atual), 98% da população do Harlem eram negros.”¹⁸⁷ Comparando essas e as demais informações fornecidas por Lins (2013) à peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan* chega-se à conclusão de que ouvir música negra na companhia de afro-descendentes no Harlem está em oposição à ordem dada, à moral dos comportamentos, aos costumes e hábitos defendidos pelas personagens O bom Deus, o juiz e as demais personagens que com eles se entrelaçam: a personagem Vozes e os esquilos.

Mas que costumes defendem essas personagens? Supõe-se aqui que sejam justamente aqueles apresentados por Lins quanto à sexualidade, ao casamento, ao corpo feminino, à vida da mulher de modo geral, abordados anteriormente, e também um determinado hábito relacionado ao emprego do tempo. Lins, porém, traz mais informações sobre um modelo de modo de vida difundido naqueles anos:

No Pós-Guerra, os Estados Unidos experimentaram um período de grande prosperidade e bem-estar social. O modelo de classe média branca, confortável, bem remunerada e inserida no mercado de consumo – estimulado por uma grande quantidade de bens duráveis como os eletrodomésticos, automóveis, residências no subúrbio – foi exportado para todo o planeta. É o *American Way of Life*, que se tornou modelo invejável em muitos grupos de classe média de todo o Ocidente (LINS, 2013, p. 235).

Percebe-se que o conforto, a boa remuneração está relacionada à classe média branca estadunidense. Deduz-se que os povos negros estariam excluídos desse modelo propagado naquela época, denominado *American Way of Life*. Não se pretende aqui abordar o racismo ou sua tragédia social consequente; objetiva-se somente reconhecer que a cultura afro-americana foi elemento primordial para a revolução cultural iniciada na década de 1950 nos EUA – como assinala Lins – e que a cultura que sofreu rupturas, que teve seus limites rompidos ou dilatados foi a cultura preservada pelos descendentes dos europeus que colonizaram esse país.

Ouvir música na presença de afro-americanos no Harlem – como fazem Jennifer e Jan – insere essas personagens em um momento histórico de contestação, em que a cultura afro-

¹⁸⁷ Fonte dessa informação: PASQUINI, Gabriel. **A destruição do Harlem**. Disponível em: <<http://revistapiau.estadao.com.br/edicao-94/carta-de-nova-york/a-destruicao-do-harlem>>. Acesso em: 07 jan. 2015.

descendente dos EUA estava em moda e a sua multiplicidade discursiva foi ouvida – e repetida – por inúmeros jovens brancos, representados por Jan e Jennifer, na peça *O bom Deus de Manhattan*.

Nove anos após a criação da peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan*, Ingeborg Bachmann cria uma personagem Franza ou Chica – em seu romance inacabado *Der Fall Franza* (O caso Franza ou O caso Chica) – que responsabiliza os brancos, *die Weißen* por sua ruína; Chica ou Franza é alvo dos 'brancos' por ser mulher. Jäger (2002, p. 91) faz uma análise sobre essa representação denominada por Bachmann. Ele analisa *die Weißen* como representação do crime, do fascismo e da colonização do corpo feminino.¹⁸⁸ Nesse contexto, o termo *die Weißen* seria representação dos homens em sua relação com as mulheres – os homens estão personificados nesse romance pela personagem Leo Jordan, que usa seu *status* e seus direitos de homem para arruinar a vida da mulher Franza/Chica.

A nova determinação de Franza: “Nunca mais vou dobrar meus joelhos para ninguém, para nenhum branco”¹⁸⁹, (BACHMANN Werke 3, 2010, p. 421), lhe dá a perspectiva de um recomeço no Oriente Médio, onde os brancos

Finalmente não estavam mais. Aqui ela nunca mais precisaria se virar e ouvi-los atrás de si e ter medo de ser asfixiada, esbarrar em uma parede de susto, ser empurrada para fora do carro na neve. Ela deixou de sentir medo de ser abordada com gritos, assediada e asfixiada. Ela não deveria mais paralizar em nenhuma tentativa. Uma nova tentativa começava, e que seria empreendida por ela mesma.¹⁹⁰ (BACHMANN Werke 3, 2010, p. 421)

O termo *die Weißen* seria também representação de um modo de se relacionar com o mundo: “Eles vão continuar a dominar o mundo”¹⁹¹ (BACHMANN Werke 3, 2010, p. 439). No Oriente Médio, Franza se escandaliza com os brancos, *die Weißen*, que “profanaram os mausoléus [...] Eles não deixam nem mesmo os mortos em paz. Eles levaram os mortos embora” (BACHMANN Werke 3, 2010, p. 436). Jäger (2002, p. 93) assinala que a retirada dos mortos dos mausoléus impossibilitaria a memória e identidade cultural.¹⁹²

188 Cf. o texto-fonte: Als Täter repräsentieren die „Weißen“ das Umschlagen der Aufklärung in Verbrechen, Faschismus und Kolonisierung des weiblichen Körpers.

189 Cf. o texto-fonte: Ich werde nie mehr auf die Knie fallen, vor keinem Menschen, vor keinem Weißen.

190 Cf. o texto-fonte: Die Weißen. Hier waren sie endlich nicht mehr. Hier mußte sie sich nie mehr umdrehen und sie hinter sich gehen hören und fürchten, gewürgt zu werden, an eine Wand zu fallen vor Schreck, aus einem Auto in den Schnee gestoßen zu werden. Sie hörte auf, sich [zu] fürchten, von jemand angeschrien, belauert und gewürgt zu werden. Sie mußte bei keinem Versuch mehr stillhalten. Ein anderer Versuch fing an, und den würde sie selber an sich vornehmen.

191 Cf. o texto-fonte: Sie werden die Welt weiter besitzen [...].

192 Marc-Christian Jäger usa a palavra *Eingedenken* – traduzida aqui como memória e identidade cultural. Cf. O texto-fonte: [...] die weißen Grabräuber, die die Toten entfernt haben und damit ein Eingedenken unmöglich machen.

Na análise de Jäger (op.cit., p. 91), Franza se identifica com os povos da Papua-Nova Guiné, que foram subjugados pelos brancos, *Weißten*. Na perspectiva dos povos da Papua, os brancos teriam “se apoderado de todos os seus bens¹⁹³ através de artifícios mágicos”¹⁹⁴(BACHMANN Werke 3, 2010, p. 413). Franza não entende porque Leo Jordan usurpou os seus bens, como também não entende porque “os brancos tomaram os bens dos negros, não apenas os diamantes e as nozes, o petróleo e as tâmaras, mas também a paz, na qual os bens crescem, e a saúde, sem a qual não se pode viver”¹⁹⁵ (Idem.).

Crime, fascismo, colonização, dominação, usurpação e extinção de culturas: são essas forças, atitudes e ações representadas pela denominação *die Weißten*, no romance inacabado de Bachmann. Seriam também essas as forças que povoam e seduzem os esquilos, a personagem Vozes, o juiz e O bom Deus? Mas, que não seduzem Jennifer tampouco Jan? A resposta hipotética para ambas perguntas seria: sim! E ainda: O bom Deus, os esquilos, o juiz e a personagem Vozes sabem que são determinados por desejos associados a essas forças? A resposta é certamente: não! Assim como o casal Jan e Jennifer desconhecia a intensidade dessas forças contra as quais se colocava e que ocasionaram a condenação de ambos à morte.

É possível fazer uma analogia dessas duas personagens, Jan e Jennifer, e sua condenação à morte à frase da famosa canção de Bob Marley, Redemption Song (Canção da Redenção): “Por quanto tempo vão matar nossos profetas, enquanto permanecemos à parte e olhamos?”¹⁹⁶ Essas personagens certamente não são os grandes profetas aos quais Bob Marley se refere em sua magnífica canção, são entretanto pequenos profetas do dia a dia, que em sua vida cotidiana encontram vias para alargar seu horizonte, que buscam sua felicidade ao inovar seu modo de ser e sentir em suas vidas privadas.

Enfim, a música na peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan* tem duas funções: alertar o casal sobre o grande perigo em que se colocam e também de situar Jan e Jennifer ao lado dos jovens que protagonizaram a Contracultura nos EUA a partir da década de 1950.

A propósito da canção de Bob Marley lançada em 1980, ela é perfeitamente apropriada para um salto que se dará agora, para uma mudança de tema. A frase da canção: “Não tenha

193 A palavra 'bens' é tradução da palavra alemã “Güter”, que segundo o dicionário Duden Online seriam os “bens, que representam valor material e espiritual” > Cf. O texto-fonte: Besitz, der einen materiellen oder geistigen Wert darstellt. Disponível em: <<http://www.duden.de/rechtschreibung/Gut>>. Acesso em: 07 jan. 2015.

194 Cf. o texto-fonte: Die Weißten hätten sich aller ihrer Güter auf magischen Weise bemächtigt [...].

195 Cf. o texto-fonte: warum die Weißten den Schwarzen die Güter genommen haben, nicht nur die Diamanten und die Nüsse, das Öl und die Datteln, sondern den Frieden, in dem die Güter wachsen, und die Gesundheit, ohne die man nicht leben kann, [...].

196 Cf. o texto-fonte: How long shall they kill our prophets / While we stand aside and look.

medo da energia atômica / pois ninguém pode parar o tempo”¹⁹⁷ terá aqui a função de ponte para a correlação entre a Guerra Fria e a peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan*.

O título da peça radiofônica *O bom Deus de Manhattan* – em alemão *Der gute Gott von Manhattan* – pode ser analisado como uma referência irônica aos EUA, um entre os dois protagonistas da Guerra Fria. No texto *O imaginário da Guerra Fria*, Biagi (2001, p. 63) esclarece que após a “II Guerra Mundial, ainda houve uma certa esperança de que a Grã-Bretanha pudesse encarregar-se de razoável parcela das responsabilidades pela manutenção da ordem mundial, e era geral a expectativa de que as Nações Unidas ajudassem a preservar a paz.” No entanto, Winston Churchill – então primeiro ministro do Reino Unido – em seu discurso em Fulton, em março de 1946, recorre formalmente aos EUA para o estabelecimento da paz e da manutenção da democracia, sobretudo, na parte ocidental da Europa (Ibid., p. 71). Ao pedir verbas – no Congresso dos EUA – para combater as forças comunistas na Turquia e na Grécia, Truman teria, em março de 1947, fortalecido e estabelecido esse imaginário sobre os EUA, que a partir de então seria por décadas o defensor da democracia e a esperança por um mundo democrático (Ibid., p. 72-73).

Biagi (2001, p. 65), entretanto, traz informações que desconstroem essa imagem de defensor da democracia relacionada aos EUA,

O pensador norte-americano Gabriel Kolko também defende o argumento da criação da Guerra Fria pelos Estados Unidos. Para o autor, existiam razões internas para o governo norte-americano construir o “inimigo” soviético. Os grandes lucros da economia norte-americana entre 1939 e 1945 eram provenientes das demandas provocadas pela Segunda Guerra Mundial, demandas estas que iriam diminuir com o fim da mesma. No início de 1946, a produção industrial norte-americana teve uma queda de 30%, o que aumentou o desemprego, situação que tenderia a ficar pior com a desmobilização das Forças Armadas. Assim, o governo de Harry S. Truman tentou impor a hegemonia norte-americana no mundo para manter o nível de consumo e a prosperidade econômica.

O nome da personagem bom Deus, sobretudo o adjetivo bom e o contraste que o nome Deus e o adjetivo bom expressam em relação aos assassinatos cometidos por esta personagem, expressariam ironia para com a imagem internacional angariada pelos EUA a respeito de si mesmos, com a ajuda de Churchill.

O nome próprio *Manhattan* no título da peça *O bom Deus de Manhattan*, é uma referência à Ilha de Manhattan nos EUA e nesse contexto possibilita uma análise voltada à representação dada por Bachmann ao que se define como uma ilha, uma extensão de terra em

197 Cf. o texto-fonte: Have no fear for atomic energy / 'Cause none of them can stop the time.

meio a uma extensão de água – contraponto para a representação de continente. A representação dada pela escritora à ilha foi abordada por Rau (2011, p. 23-25), com base na análise de Pausch (1975, p. 28-56), no capítulo “O conceito ilha em Ingeborg Bachmann”.

Na atual abordagem, entretanto, o nome próprio *Manhattan* é relacionado à Guerra Fria e aos lançamentos das bombas atômicas em 1945, e seria outro elemento da crítica de Bachmann.

Gaddis (2006, p. 24) informa que as bombas atômicas lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki foram desenvolvidas pelos EUA com apoio da Inglaterra. Roosevelt deu início ao Projeto Manhattan em 1942, (PESSOA F., 2005, p. 6), projeto este que produziu as bombas atômicas lançadas em agosto de 1945 sobre as duas cidades japonesas.

Eis a ironia e o sarcasmo no título *O bom Deus de Manhattan*. O nome próprio Manhattan seria uma referência a esse projeto que produziu as únicas bombas atômicas lançadas sobre cidades e sua população civil. A personagem O bom Deus seria uma referência – entre outras possíveis – aos EUA que desenvolveram o projeto das bombas e fizeram uso delas; A personagem que entrega as bombas aos casais apaixonados seria a representação crítica ao terror oriundo dos lançamentos feitos sobre Hiroshima e Nagasaki, como também às ameaças constantes de emprego dessas bombas na Guerra Fria. O título irônico seria enfim um modo de expor a contradição entre o imaginário construído sobre esse país e o lançamento das bombas atômicas em 1945 e as constantes ameaças de lançamento posteriores.

Além dos elementos já apresentados nesse capítulo como características convergentes em ambas as peças radiofônicas, apresentar-se-á por fim os meios de comunicação e o comércio como recursos para uma crítica social de Bachmann, comum às duas peças radiofônicas em questão. Na peça radiofônica *Uma loja de sonhos* os meios de comunicação aparecem com a personagem Anna, que, no início da peça, menciona constantemente alguma informação colhida por ela em alguma revista – a personagem também menciona um filme, clara alusão ao meio de entretenimento cinema. Laurenz e Mandl conversam enquanto andam em ruas comerciais, onde as vozes do barbeiro, da senhora idosa, que vende balões e do comerciante de peixe¹⁹⁸ abordam os transeuntes ao oferecer suas mercadorias. Essas abordagens interrompem a conversa dos dois homens que caminham entre a onda de transeuntes, cujas falas também interrompem a conversa de Mandl e Laurenz – essas interrupções são certamente artifício de Bachmann para realçar os textos das vozes que

198 Cf. o texto-fonte: Rasierklingenmann; Alte Frau, die Luftballons verkauft; Fischhändler. (BACHMANN, 2007, p. 6)

circulam nas ruas.

As frases dos transeuntes são um misto de fofocas, comentários sobre notícias de jornais, interesse por alguma mercadoria e frases de reprovação, como pode-se verificar nas frases abaixo:

Uma mulher – Você sabe, minha querida, como ela executava o dó agudo... como um rouxinol... / **Uma outra mulher** – Diz-se por ai, que ela e o maestro... / **Uma mulher** – Nunca achei que o Koreny fosse capaz disso, nunca, jamais! Que fique claro pra ele, que com isso ele perdeu a consideração de todas as pessoas decentes... / **Primeira mulher da multidão** – O morto, não, o assassino. / **Segunda mulher da multidão** – A polícia como sempre é lenta. / **Primeira mulher da multidão** – Horrível... cortou o pescoço.¹⁹⁹ / **Transeunte** (homem) – Acho isso fútil, com certeza... essa juventude... uma decadência... / **Transeunte** (homem) – Catastrófico... catastrófico... da Indochina até a Argentina. / **Transeunte** (homem) – 15.000 Xelins, esses criminosos... / **Transeunte** (mulher) – Mas por favor, né! Não é que ela pintou o cabelo... / **Transeunte** (mulher) – Olhe aquele vestido! / **Transeunte** (homem) – Venha! Se não a gente perde o filme.²⁰⁰

Essas vozes anônimas que circulam nas ruas não são personagens meramente coadjuvantes na peça *Uma loja de sonhos*. Elas tem a mesma função da personagem Vozes e dos esquilos na peça *O bom Deus de Manhattan*. Como os esquilos e a personagem Vozes, essas personagens que circulam ou então tentam vender seus produtos na rua comercial são anônimas e protagonistas na tarefa de disseminar verdades, discursos envoltos em cargas emotivas.

Mas Laurenz, Jan e Jennifer não são seduzidos por essas vozes; Laurenz prefere entrar na loja de sonhos e o casal esqueceu completamente desse emaranhado de vozes que os conectavam ao mundo. Jan e Jennifer

[...] não leem mais jornais, não ouvem rádio ou tem qualquer tipo de acesso aos meios de comunicação. No início da peça, momento em que o casal está no quarto escuro, sujo e fedorento [...] Jennifer liga o rádio, como o faz todas as noites antes de dormir; esse ato – de ligar o rádio na presença de Jan – revelaria a conexão ativa do casal com os meios de comunicação e a dependência e a necessidade da presença da mídia na vida do casal, que, naquele instante, considerava seu encontro ainda como uma aventura (RAU, 2011, p. 43-44).

199 Cf. o texto-fonte: EINE DAME Wissen Sie, meine Liebe, wie sie beim hohen C war... wie eine Nacdhtigall... / EINE ANDERE DAME Man sagt, daß sie mit dem Dirigenten... / EINE DAME Nie hätte ich dem Koreny zugetraut, nie, nie! Daß er sich damit die Achtung aller anständigen Menschen verscherzt hat, muß ihm doch klar sein... / ERSTE FRAU AUS DEM VOLK Der Tote, nein, der Mörder. / ZWEITER FRAU AUS DEM VOLK Aber die Polizei hat sich natürlich wieder einmal Zeit gelassen / ERSTE FRAUS AUS DEM VOLK Grausig... den Hals durchgeschnitten ... (BACHMANN, 2007, p. 14)

200 Cf. o texto-fonte: PASSANT Das nenne ich frivol, jawohl... diese Jugend... ein Abgrund... / PASSANT Katastrophal...katastrophal...von Indochina bis Argentinien. / PASSANT 150.000 Schilling, diese Verbrecher... / PASSANTIN Ich bitte dich, die hat sich doch die Haare gefärbt... / PASSANTIN Schau, das Kleid! PASSANT Komm! Wir versääumen sonst die Wochenschau. (BACHMANN, 2007, p. 15-17)

Depois da primeira noite juntos, o casal não liga mais o rádio e não ouve as frases da personagem Vozes. Apenas no final da peça, quando está no bar, Jan volta a ter contato com esse mundo do qual estava apartado com Jennifer. Jan precisa saber o horário; o garçom liga o rádio que transmite falas dessas vozes. Reinert (*apud* RAU, 2011, p. 43) assinala que é esse o momento que se conhece a origem das vozes: o rádio! Logo em seguida, Jan folheia um jornal. E ao retomar esse contato Jan está salvo.

A menção de Anna a um filme, logo no início da peça *Uma loja de sonhos*, faz uma referência ao cinema, um meio de entretenimento. Essa representação também aparece na peça *O bom Deus de Manhattan* em uma cena em que os dois esquilos, Billy e Frankie, são atores em uma peça de teatro. No palco, os esquilos apresentam a impossibilidade de realização do amor de alguns casais famosos – Tristã e Isolda, Romeu e Julieta, Orfeu e Eurídice, Francesca e Paolo, Abelardo e Heloísa – e das trágicas consequências advindas desse amor. Nesse momento, sobre o tablado, os esquilos tem a mesma função da personagem Vozes: produzir medo nos ouvintes, de alertar Jennifer e Jan e de exibir ao público a consequência – a morte – reservada aos casais que se entregam ao amor indisciplinado.

No decorrer das primeiras cenas da peça *Uma loja de sonhos* aparecem o entretenimento e propaganda de comércio. Estes seriam duas facetas dos meios de comunicação – representados pelas revistas lidas por Anna, pelo cinema mencionado por ela, pelos vendedores na rua e pelos transeuntes –, que nessa peça também seriam mecanismos que se ocupam com a organização do tempo dos cidadãos, com o controle dos comportamentos e vigilância mútua. O mesmo se dá com as personagens Vozes, os esquilos como também o rádio e o jornal na peça *O bom Deus de Manhattan*. Todos esses mecanismos são representações de discursos que atuam sobre os sujeitos em uma sociedade.

Para Foucault, a palavra sujeito tem “dois sentidos [...]: sujeito submisso ao outro pelo controle e pela dependência, e sujeito ligado à sua própria identidade pela consciência ou pelo conhecimento de si. Nos dois casos, essa palavra sugere uma forma de poder que subjuga e submete.” Ou seja, o sujeito pode ser aquele que está à mercê de um poder que se exerce sobre ele, como também aquele que exerce o poder. O sujeito estaria sempre em uma relação de forças, em que o poder está em jogo. O poder por sua vez é “o que coloca em jogo relações entre indivíduos (ou entre grupos). [...] se falamos do poder das leis, das instituições ou das ideologias, se falamos de estruturas ou mecanismo de poder, é na medida somente em que supomos que 'alguns' exercem um poder sobre outros” (FOUCAULT, 2014, p. 129).

Em janeiro de 1977²⁰¹, Michel Foucault (2014, p. 35) assinala que não mais concebe o poder como “mecanismo essencialmente jurídico, o que diz a lei, o que proíbe, o que diz não”, que traz consigo uma série de “efeitos negativos: exclusão, rejeição, barragem, denegações, ocultamentos...”. Nesse texto, Foucault informa sobre sua nova maneira de conceber o poder: “em termos de tecnologia, em termos de tática e de estratégia [...]” (p. 36). Segundo Foucault (2014, p. 119) as relações de poder seriam próprias das relações de produção e relações de sentido: “se o sujeito humano está preso em relações de produção e em relações de sentido, ele está também preso em relações de poder de uma grande complexidade”. Interessa-se aqui pelas relações de produção de sentido, especificamente pelas “regras de jogo que, em uma sociedade, fazem nascer determinadas formas de subjetividade, determinados domínios de objetos, determinados tipos de saber” (CASTRO, 2009, p. 421).

A análise de Foucault não abrange apenas o poder dos aparelhos de Estado, mas abarca também as relações de poder entre “cada ponto de um corpo social, [...], entre o que sabe e o que não sabe [...]” (FOUCAULT, 2014, p. 39). Para o pensador, há na sociedade “milhares e milhares de relações de poder” (2003, p. 231), “pequenas relações de poder”, que são “com frequência comandadas, induzidas do alto pelos grandes poderes de Estado ou pelas grandes dominações de classe” (Idem.). Estes, entretanto, não são a única origem do poder (Ibid., p. 233) e “só podem bem funcionar se há, na base essas pequenas relações de poder” (Idem.). “O que seria o poder de Estado, [...], se não houvesse, em torno de cada indivíduo, todo um feixe de relações de poder que o liga a seus pais, a seu patrão, a seu professor – aquele que sabe, aquele que lhe enfiou na cabeça tal ou tal ideia?” (FOUCAULT, 2003, p. 231). Na perspectiva de Foucault (2003, p. 262), o poder age “em lugares múltiplos: a família, a vida sexual, a maneira como se trata os loucos, a exclusão dos homossexuais, as relações entre os homens e as mulheres [e] todas essas relações são relações políticas.”

Inerente às relações de poder estão os “efeitos de verdade que uma sociedade como a sociedade ocidental, e hoje se pode dizer a sociedade mundial, produz a cada instante” (FOUCAULT, 2003, p. 229). A verdade, segundo Foucault (Idem.) está diretamente relacionada ao poder e aos “mecanismos de poder”; estes mecanismos induziriam a produção de verdades que por sua vez teriam “efeitos de poder”. Para Foucault (2003, p. 233), a verdade seria “o conjunto de procedimentos que permitem a cada instante e a cada um

201 Na entrevista publicada com o título “As relações do Poder passam para o Interior dos Corpos”.

pronunciar enunciados que serão considerados verdadeiros.” Os “domínios científicos” (Ibid., p. 233) seriam instâncias produtoras de verdade, mas afora as práticas jurídicas e

as ciências, têm-se também os efeitos de verdade ligados ao sistema de informações: quando alguém, um locutor de rádio ou de televisão, lhe anuncia alguma coisa, o senhor acredita ou não acredita, mas isso se põe a funcionar na cabeça de milhares de pessoas como verdade, unicamente porque foi pronunciado daquela maneira, naquele tom, por aquela pessoa, naquela hora (FOUCAULT, 2003, p. 233).

Para Foucault, (2014, p. 129), “comunicar é sempre certa maneira de agir sobre o outro ou os outros.”

E é isso que as personagens *Vozes*, vendedores nas ruas, esquilos, transeuntes e ainda as revistas, o cinema, o teatro e rádio e o jornal realizam nas peças radiofônicas *Uma loja de sonhos* e *O bom Deus de Manhattan*: comunicam. Mesmo que essa não seja sua intenção, como é particularmente o caso das personagens transeuntes, que expressam publicamente – na rua comercial – aquilo que é adequado dizer em público. Os transeuntes ressoam ecos dos meios produtores da verdade e são, dessa maneira, ramificações dos agentes produtores de verdade – ao mesmo tempo em que eles próprios podem também ser agentes na produção de verdades. Essas personagens seriam a representação de textos que instalam, ou que tentam instalar, uma verdade para os interlocutores, leitores, ouvintes e espectadores e, conseqüentemente, estimular condutas e comportamentos; enfim naqueles que ouvem, leem e assistem, que estão em relação com os meios produtores e distribuidores de verdade. Ao relacionar-se essa análise aos estudos de Foucault, verifica-se que o discurso dessas personagens seriam

[...] as diferentes maneiras pelas quais o discurso desempenha um papel no interior de um sistema estratégico em que o poder está implicado, [...] O poder é alguma coisa que opera através do discurso, já que o próprio discurso é um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder (FOUCAULT, 2003, p.. 253).

Cita-se Foucault (1998, p. 8) para relacionar as personagens que representam os meios de comunicação e de entretenimento, de modo geral, à uma série estratégica voltada a manutenção de um certo poder operante nas sociedades fictícias das peças radiofônicas em questão criadas por Ingeborg Bachmann. Esses meios de comunicação difundem e criam verdades que são aceitas como tal e criam, sobretudo, um modo de vida, uma sensibilidade e limites morais e comportamentais.

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que

ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social [...]

Trata-se de mecanismos em uma relação horizontal com os cidadãos – compostas de pequenos jogos cotidianos. A personagem bom Deus, entretanto, não se localiza nesse tipo de relações cotidianas. Seu poder se localiza em uma esfera superior e é atestado pelo direito que tem de eliminar qualquer liberdade insubmissa de sua Manhattan fictícia.

O poder, de acordo com Foucault (2014, p. 133), incita, induz, desvia, “facilita ou torna mais difícil, ele amplia ou ele limita, ele torna mais ou menos provável; no limite, ele obriga ou impede absolutamente”. A citação de Foucault é perfeitamente apropriada às ações da personagem Bom Deus e, também, dos esquilos e da personagem Vozes, que com ele atuam. O bom Deus, com ajuda dessas outras personagens, seria aquele que controla e dirige a conduta dos cidadãos da fictícia Manhattan e que impede absolutamente as intensidades afetivas que destoam da monotonia e da assexualidade da personagem Vozes. Sobre o tema conduta, Foucault (2014, p. 113) informa que:

A 'conduta' é, ao mesmo tempo, o ato de 'conduzir' os outros (segundo mecanismos de coerção mais ou menos estritos) e a maneira de se comportar em um campo mais ou menos aberto de possibilidades. O exercício de poder consiste em 'conduzir condutas' e em arranjar a probabilidade.

Ingeborg Bachmann apresenta, em suas duas peças radiofônicas em questão, o jogo entre um poder regulador e a liberdade individual, que se testa em relação a esse poder. No caso do casal Jennifer e Jan, o poder regulador elimina essa liberdade – que se pôs a testar os limites sociais, as possibilidades disponíveis e as probabilidades de manter seu comportamento diferenciado, entre outros tantos comportamentos que se deixam conduzir pelo Bom Deus.

A personagem Laurenz também seria a representação daquele que, no nível horizontal – como se dá também com Jan e Jennifer –, é um indivíduo que se torna ativo nas relações de força cotidianas: na relação com seus colegas de trabalho, seu chefe, em sua atitude em relação ao comércio e na relação com os meios de comunicação e de entretenimento. Laurenz, por exemplo, entra na loja de sonhos, mas sai logo em seguida. Algo na rua o deixa agitado, com a respiração ofegante e o faz retornar para a loja de sonhos. O que o deixa ofegante e agitado é a rua comercial e as inúmeras vozes que nela se expressam. Esse ambiente seria percebido como opressor pela personagem, que preferiu retornar ao mundo da

pseudorealidade, dos sonhos, oferecido pela loja de sonhos, localizada fora do circuito comercial.

Para Michel Foucault (2014, p. 134), o poder

[...] só se exerce sobre 'sujeitos livres', e enquanto são 'livres' – entendamos por isso sujeitos individuais ou coletivos que têm diante de si um campo de possibilidade em que várias condutas, várias reações e diversos modos de comportamento podem apresentar-se. Aí onde as determinações são saturadas não há relação de poder: a escravidão não é uma relação de poder quando o homem está acorrentado (trata-se, então, de uma relação física de obrigação), mas justamente quando ele pode deslocar-se e, no limite, escapar.

E ainda (Idem.): “A relação de poder e a insubmissão da liberdade não podem, pois, estar separadas.”

Nas relações de poder cotidianas, o exercício da liberdade – que se choca com certos limites sociais organizados por inúmeros pontos da rede social – é a característica que destaca as personagens Laurenz, Jennifer e Jan, nas duas obras fictícias de Ingeborg Bachmann.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao falar do grande público dos meios de comunicação e de entretenimento, Bachmann (Werke 4, 2010, p. 197) expressa certo pessimismo: “as pessoas precisam hoje de cinema e de revistas como chantilly”²⁰²;

Suspeito que através dos muitos choques lúdicos, há anos provocados no público, nasceu um hábito, um entorpecimento ou uma dependência por se estar um pouco chocado, como se fosse uma droga. Apenas a intensa seriedade e a luta contra o abuso cometido contra a intensa experiência do sofrimento original poderia nos ajudar a despertá-lo de sua letargia quimérica (BACHMANN Werke, 2010, p. 197).²⁰³

É possível relacionar esses 'choques lúdicos' aos estímulos dos meios de comunicação e de entretenimento. Estes 'choques' e o hábito de recebê-los teriam levado o público a uma 'letargia quimérica', a uma apatia gerada pela fantasia, pelo ilusório. Esses estímulos seriam então um “abuso para com a intensa e original experiência do sofrimento”. Limita-se, aqui, a relacionar esse sofrimento 'intenso e original' à então recente Segunda Guerra Mundial – talvez original para a escritora que vivenciou o terror do nazismo em sua infância –, aos temores gerados pela Guerra Fria e ao papel da mulher naquela sociedade, naquela época. A exemplo tem-se Jennifer e a personagem Franza ou Chica, na obra inacabada *Der Fall Franza*, abordadas anteriormente neste trabalho.

Bachmann também critica sua contemporaneidade:

Dormimos, somos dorminhocos, por medo de percebermos a nós mesmos e ao nosso mundo. Nossa existência está em um ponto de interseção de muitas realidades desconexas, e estas estão abarrotadas de valores contraditórios. Entre suas quatro paredes, você pode cultivar uma felicidade familiar ao estilo patriarcal ou a libertinagem, ou tudo aquilo que você quiser – lá fora você circula em um mundo de utilidade funcional, que tem suas próprias idéias sobre a sua existência. [...] Você pode acreditar na imortalidade da alma e expor sua própria análise sobre questões espirituais, mas lá fora você vai encontrar outra análise; lá são os testes que decidem, as repartições, o comércio; lá você será diagnosticado como doente ou saudável, classificado e utilizado. [...] De um lado, interiorização e significados, consciência e sonho – do outro lado, a função utilitária, a insensatez [...] e a violência muda.²⁰⁴ (BACHMANN Werke 4, 2010, p. 198)

Viu-se no desenrolar desse trabalho, que essa crítica social de Bachmann está presente

202 Cf. o texto-fonte: Aber die Leute brauchen heute Kino und Illustrierte wie Schlagsahne, [...].

203 Cf. o texto-fonte: Und ich vermute, daß durch die vielen spielerischen Schocks, die einem Publikum seit Jahren zugefügt werden, eine Gewöhnung eingetreten ist, eine Abstumpfung oder eine Sucht, wie nach ene Droge, ein wenig schockiert zu werden. Nur der größte Ernst und der Kampf gegen den Mißbrauch ursprünglicher großer Leiderfahrungen könnte uns helfen, es aus seiner phantastischen Lethargie zu wecken.

em suas obras ficcionais, apresentadas acima: a crítica ao comércio, à 'função utilitária' do tempo e das pessoas, à violência muda contra as mulheres, aos meios de comunicação e de entretenimento.

Bachmann expõe como se dá, como funciona a organização de limites sociais. Nas duas peças radiofônicas, apresentam-se especificamente os limites que restringem a liberdade e a autonomia dos cidadãos, sobretudo nos quesitos amor, sexualidade, tempo e trabalho. A construção desses limites e sua manutenção – sua produção e difusão – tem como agentes significativos os meios de comunicação e de entretenimento, como também os próprios cidadãos das cidades fictícias apresentadas em ambas peças radiofônicas. Bachmann apresenta, entretanto, personagens que tentam dilatar, ampliar e até mesmo romper as fronteiras morais que cerceiam comportamentos, modos de sentir e vivências nas relações humanas. Essas personagens que exercem sua liberdade de criar ou, até mesmo, apenas se permitem novas sensações e comportamentos, são, entretanto, distanciadas dos meios de produção – como é o caso de Laurenz –, ou então banidas, como é o caso dos casais apaixonados da Manhattan do Bom Deus.

Ingeborg Bachmann nos apresenta, em ambas peças radiofônicas, aquilo que de alguma maneira não é visível, é mudo e não tem forças em um mundo sombrio ameaçado por bombas atômicas. Colocar esse invisível e imperceptível em evidência, seria para Bachmann, a tarefa do escritor. No texto *A verdade é possível para o ser humano*, Bachmann (Werke 4, 2010, p. 275-276)²⁰⁵ expõe este ponto de vista:

Meus olhos se abriram. Não dizemos isso porque percebemos externamente uma coisa ou um incidente, mas porque compreendemos aquilo que não podemos ver. A arte deveria evidenciar isso: que, nesse sentido, nossos olhos se abrem. O escritor –

204 Cf. o texto-fonte: Wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen. Unsere Existenz liegt heute im Schnittpunkt so viele unverbundener Realitäten, die von den widersprüchlichsten Werten besetzt sind. Sie können in Ihren vier Wänden ein Familienglück patriarchalischen Stils pflegen oder die Libertinage, oder was immer Sie wollen – draußen rotieren Sie in einer funktionellen Nützlichkeitswelt, die ihre eigenen Ideen über Ihre Existenz hat. [...] Sie können an die Unsterblichkeit der Seele glauben und sich Ihren eigenen geistigen Befund ausstellen, aber draußen finden Sie einen anderen vor, dort entscheiden die Tests, die Behörden, das Geschäft, dort werden Sie krank und gesund geschrieben, eingestuft und ausgewertet. [...] Hier Innerlichkeit und Sinnbezüge, Gewissen und Traum – da Nützlichkeitsfunktion, Sinnlosigkeit, [...] und sprachlose Gewalt.

205 Cf. o texto-fonte: Mir sind die Augen aufgegangen. Wir sagen das nicht, weil wir eine Sache oder einen Vorfall äußerlich wahrgenommen haben, sondern weil wir begreifen, was wir doch nicht sehen können. Und das sollte die Kunst zuwege bringen: daß uns, in diesem Sinne, die Augen aufgehen. Der Schriftsteller – und das ist auch in seiner Natur – ist mit seinem ganzen Wesen auf ein Du gerichtet, auf den Menschen, dem er seine Erfahrung vom Menschen zukommen lassen möchte (oder seine Erfahrung der Dinge, der Welt und seiner Zeit, ja von all dem auch!), aber insbesondere vom Menschen, der er selber oder die anderen sein können und wo er selber und die anderen am meisten Mensch sind. Alle Fühler ausgestreckt, tastet er nach der Gestalt der Welt, nach den Zügen des Menschen in dieser Zeit. Wie wird gefühlt und was gedacht und wie gehandelt? Welche sind die Leidenschaften, die Verkümmierungen, die Hoffnungen...?

e essa é também a sua natureza – está focado, com todo o seu ser, em um Você, no ser humano, para o qual ele quer enviar sua experiência a respeito do ser humano (ou então sua experiência das coisas, do mundo e de seu tempo, sim também de tudo isso!), mas, especialmente, do ser humano, que pode ser ele próprio ou os outros; e naquilo onde ele mesmo e os outros são mais humanos. Com todas as antenas estendidas, ele tateia pela forma do mundo, pelas expressões faciais da contemporaneidade. O que as pessoas sentem e o que pensam e como agem? Quais são as paixões, as fraquezas, as esperanças ...?

Enfim, em ambas as peças radiofônicas abordadas neste trabalho, somente um desejo, o desejo de experienciar o amor – unido à uma nova maneira de empregar o tempo – é determinante na disposição das personagens. O amor transforma as personagens em ouvintes de si mesmas, sensíveis para com suas próprias emoções e desejos. Aos poucos o invisível e mudo torna-se visível e se expressa nas personagens – para elas próprias e para nós, os leitores.

O amor seria, então, para Bachmann a via possível para a inovação, não apenas na vida privada mas, sobretudo, no meio social, para a amplificação de possibilidades na relação do indivíduo com o mundo, com as demais pessoas e com sua cultura. Para a expansão das bordas sociais e, ainda, para a criação de novas perspectivas, maior liberdade e autonomia individual e uma nova relação do indivíduo com o tempo.

REFERÊNCIAS

- BACHMANN, Ingeborg. Biographisches In: _____. **Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang Werke 4**. München: Piper Verlag, 2010. P. 301-302.
- _____. Das Gebell In: _____. **Erzählungen Werke 2**. München: Piper Verlag, 2010. P. 373-393.
- _____. Der Fall Franza In: _____. **Todesarten: Malina Und unvollendete Romane Werke 3**. München: Piper Verlag, 2010. P. 339-482.
- _____. Der gute Gott von Manhattan in: SCHMITTHENNER, Hansjörg (Hrsg). **Dreizehn Europäische Hörspiele**. München: R.Piper & Co. Verlag, 1961. P. 207-249.
- _____. Die wunderliche Musik In: _____. **Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang Werke 4**. München: Piper Verlag, 2010. P. 45-58.
- _____. Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar In: _____. **Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang Werke 4**. München: Piper Verlag, 2010. P. 275- 277.
- _____. Ein Geschäft mit Träumen In: _____. **Die Hörspiele**. München: Piper Verlag, 2007. P. 5-44.
- _____. Ein Geschäft mit Träumen In: _____. **Erzählungen Werke 2**. München: Piper Verlag, 2010. P. 41-47.
- _____. Ein Schritt nach Gomorrha In: _____. **Erzählungen Werke 2**. München: Piper Verlag, 2010. P. 187-213.
- _____. Fragen uns Scheinfragen In: _____. **Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang Werke 4**. München: Piper Verlag, 2010. P. 182-199.
- _____. Jugend in einer österreichischen Stadt In: _____. **Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang Werke 4**. München: Piper Verlag, 2010. P. 84-93.
- _____. Im Himmel und auf Erden In: _____. **Erzählungen Werke 2**. München: Piper Verlag, 2010. P. 15-18.
- _____. Probleme, Probleme In: _____. **Erzählungen Werke 2**. München: Piper Verlag, 2010. P. 318-353.
- _____. Requiem für Fanny Goldmann: Aus den Entwürfen zu einem Roman In: _____. **Todesarten: Malina Und unvollendete Romane Werke 3**. München: Piper Verlag, 2010. P. 483-524.
- _____. Undine geht In: _____. **Erzählungen Werke 2**. München: Piper Verlag, 2010. P. 253-263.

_____. Unter Mördern und Irren In: _____. **Erzählungen Werke 2**. München: Piper Verlag, 2010. P. 159-186..

BARNER, Wilfried (Hrsg.). Jedermann-Schicksale, Angstträume: Das Hörspiel der Nachkriegsjahre (1946-1951) In: _____. **Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart**. München: Beck 1994. P. 90-98.

_____. Parabelernst und Konversationskomik: Das Hörspiel der fünfziger Jahre In: _____. **Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart**. München: Beck 1994. P. 245-259.

_____. Vom << Nullpunkt >> bis zur Etablierung der Systeme (1945-1952) In: _____. **Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart**. München: Beck 1994. P. 3-60.

BAUMANN, Barbara; OBERLE, Birgitta. Literatur der Bundesrepublik Deutschland In: _____. **Deutsche Literatur in Epochen**. München: Hueber, 1985. P. 233-254.

BAUMANN, Barbara; OBERLE, Birgitta. Literatur Österreich seit 1945 In: _____. **Deutsche Literatur in Epochen**. München: Hueber, 1985. P. 270-284.

BEHRENS, Roger. Die Stimme als Gast empfangen: Walter Benjamins Überlegungen zur Radioarbeit. In: Andreas Stuhlmann (Hrsg.). **Radio-Kultur und Hörkunst: zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 - 2001**. Würzburg, 2001. P. 117-134.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. Edição Pastoral. São Paulo: Internacional e Paulus, 1991.

BORGES, Fabiane Morais. Corrida Nuclear e Espacial – Terror e Fascínio In: _____. **Na busca da cultura espacial**. 207 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade PUC-SP, São Paulo, 2013. P. 48-66.

CARPEAUX, Otto Maria. **A História consisa da Literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013. P. 238-253.

COFALLA, Sabine et.al. Ein Gespräch über die Gruppe 47 In: RICHTER, Toni. **Die Gruppe 47**. Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag, 1997. P. 188-200.

DRAESNER, Ulrike. Frau Bachmann und der Schwinderl im Erzählten In: _____. **Schöne Frauen lesen**. München: Luchterhand Literaturverlag, 2007. P. 133-155.

DOR, Milo. Meine neu erworbene Grossfamilie In: RICHTER, Toni. **Die Gruppe 47**. Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag, 1997. P. 43.

FOUCAULT, Michel. As Relações de Poder Passam para o Interior dos Corpos (1977) In: MOTTA, Manoel de Barros (org.). **Ditos & Escritos IX: Genealogia da Ética, Subjetividade e Sexualidade**. Tradução de Abner Chiquieri. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. P. 35-43.

_____. Diálogo sobre o Poder (1978) In: MOTTA, Manoel de Barros (org.). **Ditos & Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber**. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. P. 253-266.

_____. O Sujeito e o Poder In: MOTTA, Manoel de Barros (org.). **Ditos & Escritos IX: Genealogia da Ética, Subjetividade e Sexualidade**. Tradução de Abner Chiquieri. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. P. 118-140.

_____. Poder e Saber (1977) In: MOTTA, Manoel de Barros (org.) **Ditos & Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber**. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. P. 223-240.

_____. Verdade e Poder In: **Microfísica do Poder**. Organização e tradução Roberto Machado. 13.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998. P. 1-14.

GADDIS, John Lewis. **História da Guerra Fria**. Tradução de Gleuber Vieira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

HALL, James. A. **Jung e a interpretação dos sonhos: Manual de teoria e prática**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2007.

HOBBSBAWN, Eric. Guerra Fria In: _____. **A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. P. 223-252

HOLLANDER, Jürgen von. Gruppe 47 und Tunnel über der Spree In: RICHTER, Toni. **Die Gruppe 47**. Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag, 1997. P. 31-32.

KAISER, Joachim. Wenn selbst er unruhig wurde... In: RICHTER, Toni. **Die Gruppe 47**. Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag, 1997. P. 55-56.

KAST, Verena. **Sonhos: A linguagem enigmática do inconsciente**. Tradução de Lorena Kim Richter. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2010.

KRIEGLEDER, Wynfrid. Die Zweite Republik In: _____. **Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich**. Wien: Praesens Verlag, 2011. P. 426-481.

JÄGER, Marc-Christian. **An den Grenzen von Sprache und Subjekt. Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Michel Foucault**. 151 f. Dissertação (Mestrado em Literatura alemã moderna) – Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für neuere deutsche Literaturwissenschaft, Gießen, 2002.

JUNG, Carl Gustav. Aspectos gerais da psicologia do sonho in: **A natureza da Psique**. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. Petrópolis: Editora Vozes, 2000. P. 88-110.

JUNG, Carl Gustav. Da Essência dos sonhos In: **A natureza da Psique**. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. Petrópolis: Editora Vozes, 2000. P. 111-117.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do inconsciente**. tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis, Vozes, 1980.

LINS, Regina Navarro. Século XX: Pós-Guerra 1945 a 1964 In: **O livro do amor V.2**. 3.ed. Rio de Janeiro: *Bestseller*, 2013. P. 233-271.

LUBKOLL, Christine. Utopie und Kritik. Ingeborg Bachmanns Der gute Gott von Manhattan in: MAYER, Mathias (Hrsg.). **Interpretationen: Werke von Ingeborg Bachmann**. Stuttgart: Reclam, 2002. P. 122-139.

MACAU, Elbert E. N. Chegamos à lua... In: PRADO, Antonio F. B. de A.; WINTER, Othon Cabo (org). **A Conquista do Espaço**: do Sputnik à Missão Centenário. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2007. P. 75-122.

MAYER, Hans. Hans Werner ohne die Gruppe In: RICHTER, Toni. **Die Gruppe 47**. Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag, 1997. P. 164-165.

MELO, Cristiano Fiorilo; WINTER, Othon Cabo. A era espacial In: PRADO, Antonio F. B. de A.; WINTER, Othon Cabo (org). **A Conquista do Espaço**: do Sputnik à Missão Centenário. São Paulo : Editora Livraria da Física, 2007. P. 37-74.

_____. O Sputnik In: PRADO, Antonio F. B. de A.; WINTER, Othon Cabo (org). **A Conquista do Espaço**: do Sputnik à Missão Centenário. São Paulo : Editora Livraria da Física, 2007. P. 11-36.

PAUSCH, Holger. **Köpfe des XX Jahrhunderts: Ingeborg Bachmann**. Band 81. Berlin: Colloquium Verlag, 1975.

RAU, Lilian. **Ingeborg Bachmann: O bom Deus de Manhattan**: Uma introdução à análise. TCC para o Curso de Línguas Estrangeiras Modernas (Bacharelado em Alemão) do Instituto de Letras da UFBA. Dez/2011. P. 31-51.

REINERT, Claus. **Unzumutbare Wahrheiten?**: Einführung in Ingeborg Bachmanns Hörspiel „Der gute Gotte von Manhattan“. Bonn: Bouvier, 1983. P.7-62.

RICHTER, Toni. **Die Gruppe 47**. Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag, 1997.

SCHMID-BORTENSCHLAGER, Sigrid. Literatur nach 1945: Neubeginn und/oder Kontinuität In _____. **Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000**: Eine Literaturgeschichte. Darmstadt: WBG, 2009, 139-160.

SCHNELL, Ralf. Die Literatur der Bunderrepublik In: BEUTIN, Wolfgang (et.al.). **Deutsche Literaturgeschichte**: von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: merzler, 1992. P. 551-554.

STEINHOFF, Christine. Theoretisch-methodische Vorreflexion In: _____. **Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes**. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008. P. 19-32.

_____. Träume kosten Zeit. „Ein Geschäft mit Träumen“ In: _____. **Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes**. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008. P. 54-89.

WELLERSHOFF, Dieter. Die Gruppen-Innenwelt in der Aussenwelt In: RICHTER, Toni. **Die Gruppe 47**. Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag, 1997. P. 151.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

BIAGI, Orivaldo Leme. **O imaginário da Guerra Fria**. Revista de História Regional, 2001. P. 61-111. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2119>>. Acesso em: 19 set. 2014.

CARLEIAL, Aydano B. **Uma breve história da conquista espacial**. Parcerias Estratégicas, v. 7, P. 22-30, Out. 1999. Disponível em: <http://www.cgee.org.br/arquivos/pe_07.pdf>. Acesso em: 09 dez. 2014.

DÖHL, Reinhard. **Geschichte und Typologie des Hörspieles**. 1994. P. 1- 17. Disponível em: <http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/doehl_geschichte/doehl_geschichte.pdf>. Acesso em: 16 set. 2014.

FLORY, Alexandre Villibor. **A literatura austríaca como questão para a historiografia literária alemã: a provocação formal em Heldenplatz, de Thomas Bernhard**. Pandaemonium germanicum 16/2010.2, P. 92-105. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/viewFile/38089/40817>>. Acesso em: 19 set. 2014.

FREDERICO, Celso. **Teatro, comunicação, pedagogia**: notas sobre Brecht. Revista eca XV. Comunicação & educação . Ano XV . Número 1 . jan/abr 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/download/43866/47487>>. Acesso em: 16 set. 2014.

HEIN, L. Lothar C. **Guerra Fria**: Conceitos e problemas. Núcleo de Estudos Contemporâneos. 15.set.2008. Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/192636044/Guerra-Fria>>. Acesso em: 19 set. 2014.

OMGUS, Office of Military Government, United States. History of the Information Control Division. 1944 to June 30, 1946. Editado por Erwin J. Warkentin. Disponível em: <<http://www.erwinlist.com/Files/History I.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2014.

MARTINS, Esmeraldina Dias. **Identidade e culpa na obra de Doron Rabinovici**. Mátheis. Nº 14, 2005. P. 279-290. Disponível em: <https://digitalis-dsp.sib.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/2361n8/1/Mathesis_14_artigo16.pdf>. Acesso em: 19 set. 2014.

PESSOA F., José Bezerra. **O contexto histórico da corrida espacial**. 1a. Jornada Espacial. 26 de novembro a 04 de dezembro de 2005. São José dos Campos, SP. Disponível em:

<https://educacaoespacial.files.wordpress.com/2010/10/ijespacial_03_corrida_espacial_p1.pdf>. Acesso em: 09 dez. 2014.

RIBERA, Ricardo. **A Guerra Fria: breves notas para um debate**. Novos Rumos, Marília, v.49, n.1. P. 87-106, jan.-jun., 2012. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/novosrumos/article/view/2374>>. Acesso em: 16 out.2014.

SCHWITZKE, Heinz. **Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte**. Köln/Berlin: 1963. P. 17-461. Disponível em: <<http://www.mediaculture-online.de>>. Acesso em: 16 set.2014.

SCHNEIDER, Irmela. **Netzwerkgesellschaft. Hörspiel in Europa: Geschichte und Perspektiven**. epd medien. Nr. 62. Frankfurt/Main 2003. P. 5-10. Disponível em: <http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/schneider_hoerspiel_europa/schneider_hoerspiel_europa.pdf>. Acesso em: 16 set. 2014.

SIMÕES, Ana R.C. **As emoções ao compasso da música: um olhar sobre a influência da música na resposta emocional**. 64 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Psicologia da Universidade de Lisboa, 2012. P. 01-12. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8076/1/ulfpie_0430_69_tm.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2014.

ZUCULOTO, Valci Regina Mousquer. **Debatendo com Brecht e sua Teoria do Rádio (1927-1932): um diálogo sempre atual sobre o papel social e as potencialidades da radiodifusão**. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UERJ – 5 a 9 de setembro de 2005. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1442-1.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2014.

WAZLAWICK, Patrícia. **Significados e sentidos construídos nas histórias de relação com a música**. Anais IV Fórum de pesquisa científica em arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006. P. 22-32. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/patricia_wazlawick.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2014.

WÜRFFEL, Stephan Bodo. **Das deutsche Hörspiel**. Sammlung Metzler, v. 172. Stuttgart J. B. Metzler Verlag, 1978. P. 74-185. Disponível em: <http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/wuerffel_hoerspiel/wuerffel_hoerspiel.pdf>. Acesso em: 16 set 2014.

LEITURAS DE APOIO

BACHMANN, Ingeborg. Das schreibende Ich In: _____. **Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang Werke 4**. München: Piper Verlag, 2010. P. 217-237.

_____. Literatur as Utopie In: **Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang Werke 4**. München: Piper Verlag, 2010. P. 255-271.

_____. Musik und Dichtung In: _____. **Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhangb Werke 4**. Múnschen: Piper Verlag, 2010. P. 59 -62.

_____. **Erzählungen Werke 2**. Múnschen: Piper Verlag, 2010. P. 10-486.

Baczko, Bronislaw. “A imaginação social” In: LEACH, Edmund et. al. **Anthropos-Homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. P. 296-332. Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/192910471/BACZKO-B-Imaginacao-social>>. Acesso em: 16 out. 2014.

CAMPOS, Carlos E. da Costa. **As reflexões sobre o Imaginário Social**. Revista história e - história. Campinas - SP, UNICAMP, Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=355>>. Acesso em: 16 out. 2014.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**: Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Tradução de Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

COSTA, Ana. **Sonhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FOUCAULT, Michel. A ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade In: MOTTA, Manoel de Barros (org.). **Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política**. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. P. 258-280.

_____. A hermenêutica do Sujeito In: MOTTA, Manoel de Barros (org.). **Ditos & Escritos IX: Genealogia da Ética, Subjetividade e Sexualidade**. Tradução de Abner Chiquieri. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. P. 175-191.

_____. As Técnicas de Si In: MOTTA, Manoel de Barros (org.). **Ditos & Escritos IX: Genealogia da Ética, Subjetividade e Sexualidade**. Tradução de Abner Chiquieri. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. P. 265-296.

_____. A Tecnologia Política dos Indivíduos In: MOTTA, Manoel de Barros (org.). **Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política**. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. P. 294-310.

_____. Do Governos dos Vivos In: MOTTA, Manoel de Barros (org.). **Ditos & Escritos IX: Genealogia da Ética, Subjetividade e Sexualidade**. Tradução de Abner Chiquieri. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. P. 113-117.

_____. **Em defesa da sociedade**: Curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Nascimento da Biopolítica**: Curso no College de France (1978-1979). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. Uma Estética da Existência In: MOTTA, Manoel de Barros (org.). **Ditos & Escritos**

V: Ética, Sexualidade, Política. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. P. 281-286.

_____. Verdade, Poder e Si mesmo In: MOTTA, Manoel de Barros (org.). **Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política.** Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. P. 287-293.

SANTOS, Myrian Sepúlvera dos. **Memória coletiva e teoria social.** 2.ed. São Paulo: Annablume, 2012.

SCHRENCK-NOTZING, Caspar von. Von der democracy zur Demokratie In: _____. **Charakterwäsche:** Die Re-education der Deutschen und ihre bleibenden Auswirkungen. Graz: Ares Verlag, 2010. P. 23- 33.