

**Erik van Achter**

Kaho Sint-Lieven, Gent – Bélgica.

# Wirkliche Wirklichkeit.

## Sobre a poética do Conto Literário Alemão do pós-guerra (1949-1962/65)

**Palavras-chave:** Kurzgeschichte, *short story theory*, conto literário moderno alemão do pós-guerra.

**Keywords:** Kurzgeschichte, *short story theory*, postwar German short story.

Durante quase duas décadas, a poética do conto literário moderno desloca-se do seu berço, os Estados Unidos da América, para acompanhar a vasta produção de contos literários na Alemanha do pós-guerra<sup>1</sup>. Contrariamente àqui-

### Introdução

lo que acontecera nos E.U.A., depois da publicação de *The Philosophy of the Short-story* de Brander Matthews em 1901<sup>2</sup>, obra em essência uma retoma e uma remodelação de dois textos doutrinários de E.A.Poe<sup>3</sup>, a crítica alemã do pós-guerra não se limita a um paradigma estéril em que compara a *short story* com o romance para apurar traços genológicos atemporais<sup>4</sup>. Antes de mais, os críticos alemães recorrem a outros subgéneros da narrativa breve da mesma época: *Anekdote*, *Skizze*, *Kalendergeschichte* ou da época anterior: a novela clássica do *Goethezeit*<sup>5</sup>.

Desta forma, no primeiro quartel do século XX a poética da *short story* circunscre-

<sup>1</sup> Na teoria do conto literário moderno, ou seja, da *short story*, parte-se geralmente da ideia de que, em termos de teoria, o género nasceu nos Estados Unidos na segunda metade do século XIX, de tal maneira que certos autores falam em «national artform» (Walton Litz, p. 444 da antologia: *Major American Short Stories*). Outros consideram ainda os E.U.A. como sendo «the Land of Definition». (Cf. Andrew Levy, *The Culture and Commerce of The Short story, The Culture and Commerce of the American Short story*, Cambridge University Press, 1993).

<sup>2</sup> Brander Matthews (*The Philosophy of The Short-story*, New York, Longmans Green and Co, 1901) pode ser considerado como sendo autor da primeira poética se se partir de um ponto de vista técnico-formal: a construção do termo *Short-story* (com maiúscula e com hífen) para assinalar que se tratava de um género com *distinctive features* qualitativos e não de uma história que muito por acaso era breve. O livro de Matthews é uma elaboração de ideias estéticas acerca da brevidade de E.A. Poe e, contrariamente aos textos de Poe, apresenta-se como sendo uma teoria do conto deliberadamente construída para este efeito.

<sup>3</sup> Trata-se de «The Philosophy of Composition» e «The Review of Nathaniel Hawthorne's Twice Told Tales». Estes dois textos críticos são geralmente considerados como ponto de partida e última base da teoria do conto literário moderno, justamente por serem divulgados por Matthews.

<sup>4</sup> Cf. O artigo de Susanne Ferguson, «Defining the Short Story. Impressionism and Form», *Modern Fiction Studies*, 28, 1982, p. 13-24.

<sup>5</sup> Segundo a estudiosa da Universidade Clássica de Lisboa Luísa Maria Flora, no seu livro acerca da *Short story*, a Alemanha constitui o primeiro foco de forte teorização acerca de narrativa breve: «Um contributo decisivo para a constituição do *short story* como género surge no romantismo alemão através do trabalho de Goethe, Hoffmann, Kleist, Tieck e dos irmãos Schlegel enquanto cultores e teorizadores da *Novelle*». (Luísa Maria Flora, «Short Story, um Género em Ensaio Académico», *Cadernos de Anglistica*, 8, 2003, p. 45).

ve--se quase unicamente aos vários «how-to-write-a-short-story-handbooks», levando conseqüentemente a uma produção contística trivial nos jornais e revistas da época<sup>6</sup>. Tal não acontece na Alemanha dos anos quarenta e cinquenta, onde o mercado literário era inexistente, dadas as circunstâncias conhecidas. No entanto, é nos escombros da Segunda Guerra Mundial que a *Kurzgeschichte* encontra solo fértil. No vazio cultural e literário depois da derrota do Terceiro *Reich*, na ausência de gêneros literários prestigiados como o romance e depois de uma infusão de cultura americana – a *short story!*-, começa a florir a *Kurzgeschichte*, a vertente alemã da narrativa breve, sobretudo na antiga República Federal<sup>7</sup>.

O presente artigo quer ser, em primeiro lugar, apenas uma comunicação acerca da poética do conto na época mencionada. Quer procurar o que do ponto de vista teórico constitui, naquelas décadas depois da Segunda Guerra Mundial, e, segundo a crítica da altura, um conto literário moderno. Para chegar a este retrato de uma teoria relativamente unificada, acontecimento excepcional no campo minado da *Short Story Theory*, foram seleccionados e discutidos determinados artigos críticos, começando com o célebre «Nachwort», de Wolfgang Weyrauch, o posfácio à primeira antologia de contos (*Tausend Gramm*)<sup>8</sup> até à publicação de um díptico crítico de Hans Bender e Walter Höllerer<sup>9</sup>, geralmente aceite como sendo o auge da teoria do conto do pós-guerra. Para finalizar, também é mencionado o essencial de um artigo de Kurt Kusenberg, que questiona justamente a unidade da teoria da *Kurzgeschichte* e até a possibilidade de uma teoria do género.

Antes de começar, é, no entanto, necessário, nos primeiros dois parágrafos, descrever o ambiente cultural do pós-guerra e assinalar o debate que às vezes adquiriu os contornos de uma controvérsia, que consiste em demonstrar se a *Kurzgeschichte* é uma mera imitação americana ou se é de origem alemã.

---

<sup>6</sup> De facto, os textos teóricos acerca do género conto depois de Matthews podem ser divididos em duas correntes. (1) O ensaio académico de que Matthews certamente era o primeiro no seu género, mas na concorrência dos inícios do século XX entre os *East Coast Literati*, qualquer professor catedrático tinha um livro mais ou menos igual ao de Matthews para proclamar a sua sabedoria e não raras vezes a singularidade e originalidade do conto literário americano como sendo um género e um produto da nova república americana, o género que poderia concorrer em termos estéticos e artísticos com a *Victorian three decker novel*. (2) Livros que ensinam a escrever um conto. Para um melhor conhecimento da situação na primeira metade do século XX nos Estados Unidos consulte-se, por exemplo,

Ray B. West, *Short Story in America: 1900-1950*, Chicago, Henry Regnery, 1952; Austin Wright, *The American Short Story in the Twenties*, Chicago, C.U.P., 1961; Danforth Ross, *The American Short Story*, Mineapolis, University of Minneapolis Press, 1961, William Peden, *The American Short Story: front line in the National Defense of Literature*, Boston, Houghton Mifflin, 1964; e uma obra muitas vezes esquecida e publicada já na década de setenta, Arthur Voss, *The American Short Story: A Critical History*, University of Oklahoma Press, 1973.

<sup>7</sup> Uma boa introdução, em português, à Literatura Alemã da época do pós-guerra pode encontrar-se no capítulo 13 de *História da Literatura Alemã II – do Realismo à Actualidade*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994. O capítulo intitula-se «A literatura da República Federal da Alemanha», e encontra-se nas páginas 391-526.

<sup>8</sup> Wolfgang Weyrauch (hrsg.), *Tausend Gramm, Sammlung Neuer Deutscher Geschichten*, Hamburg, Stuttgart, Baden-Baden, Berlin, 1949.

## A situação cultural do pós-guerra

Depois da derrota da Alemanha em 1945, entra em cena a chamada geração de *Kahlschlag*, ou a *Junge Generation*, também apelidada de *Heimkehrer Generation*. Embora haja diferenças na terminologia, estas denominações generacionais remetem para o mesmo fenómeno. Trata-se de uma geração de autores que começam a escrever (ou a re-escrever) depois de 1945 e que se encontram confrontados com um vácuo literário e cultural. Doze anos de regime Nazi tinham cortado os laços literários com a Europa e os laços culturais com o resto do mundo civilizado. A *Heimkehrer Generation* tinha de acabar com esta herança, especialmente com o abuso da linguagem do Terceiro Reich<sup>10</sup>. Com a língua materna infestada com a terminologia propagandística hitleriana, escrever era quase impossível e escrever literatura significava começar *ab ovo*.

Num livro intitulado *1944 oder die Neue Sprache*<sup>11</sup>, o autor-investigador Urs Widmer pesquisou o cepticismo linguístico da altura e chega a uma conclusão devastadora. Não tendo em conta Wolfdietrich Schnurre, Ilse Aichinger e Wolfgang Borchert, nenhum autor, escreve Widmer, era capaz de desenvolver um estilo próprio. Acontece que os autores da *Kahlschlag* copiam modelos literários existentes anteriores a 1933. Por exemplo, a linguagem tradicional de Stifter e de Hesse. Outra possibilidade é aquilo a que Widmer chama «popularisierter Expressionismus und popularisierte Neoromantik». O Expressionismo e o Neo-romantismo, sabe-se que eram as últimas correntes literárias dominantes antes da tomada de posse dos Nazis. Depois da Guerra, ainda segundo a mesma fonte, nenhum autor consegue um nível original, daí o adjectivo «popularisierter», ou seja, estilo epigonal.

É o terceiro modelo descoberto por Widmer que finalmente se tornará dominante e que será o modelo estilístico *par excellence* utilizado pelos escritores da *Kurzgeschichte*: o programa da linguagem nua, uma prosa conscientemente empobrecida perto da fala do dia-a-dia. Ninguém melhor do que Wolfgang Borchert, no seu célebre ensaio-manifesto, escrito num ritmo infernal, tem caracterizado a situação quando escreve:

Wir brauchen keine wohltemperierten Klaviere mehr, wir selbst sind zu viel Dissonanz – Wir brauchen keinen Dichter mit guter Grammatik. Zu guter Grammatik fehlt uns die Geduld. Wir brauchen den mit dem heissen, heiser geschluchzten Gefühl. Die zu Baum baum und zu Weib Weib sagen und ja sagen und nein sagen: Laut und deutlich und ohne Konjunktiv.<sup>12</sup>

No que, finalmente, aos géneros literários diz respeito, pode-se igualmente falar numa crise total. Pergunta Wolfgang Weyrauch, editando a primeira colectânea de *Kurzgeschichten*: quem poderia escrever poesia, ou um romance, ou fazer teatro numa situação

<sup>9</sup> Hans Bender, «Ortsbestimmung der Kurzgeschichte», *Akzente, Zeitschrift für Dichtung*, juni 1962, Heft III, p. 206, Walter Höllerer, «Die kurze Form der Prosa», *Akzente, Zeitschrift für Dichtung*, juni 1962, heft III, p. 233.

<sup>10</sup> Beutin et al., *História da Literatura Alemã II – do Realismo à Actualidade*, Edições Cosmos, Lisboa, 1994, p.421.

<sup>11</sup> Urs Widmer, *1944 oder die "Neue Sprache"*, Dusseldorf, 1966.

<sup>12</sup> Wolfgang Weyrauch, *op. Cit.*, p.20.

<sup>13</sup> Frank O'Connor, *The Lonely Voice. A study of the Short Story*, London, Macmillan, 1963. O autor irlandês escreve

de sobrevivência? É neste contexto, sem língua literária e sem géneros prestigiados, que uma geração de autores horrorizados pela guerra e as suas consequências começa publicar *Kurzgeschichten*, como se de uma única possibilidade se tratasse.

Certos autores, no entanto, conheciam já o subgénero da narrativa breve através das *short stories* americanas que tinham lido nos campos de prisioneiros de guerra. Quando a *Kurzgeschichte* começa a tornar-se um género popular e apreciado, começam a surgir perguntas acerca da origem deste género: se nasceu como expressão literária de um «submerged population group»<sup>13</sup>, ou se devido à contaminação da cultura americana fortemente presente na Alemanha do pós-guerra. Por outras palavras, se a *Kurzgeschichte* é um produto original ou se é antes uma imitação de uma forma literária estrangeira.

## O debate acerca das origens da *Kurzgeschichte*

Embora o debate sobre a influência da literatura estrangeira na Alemanha já estivesse subjacente no posfácio de Weyrauch, foi, de facto, Helmut Motekat<sup>14</sup> que tentou traçar uma evolução, concentrando-se particularmente na *Kurzgeschichte*. Segundo Motekat, a *kurzgeschichte* poderia ser alemã, porque não se integrava na tradição literária alemã ao mesmo tempo que era não mais do que uma importação da literatura americana.

Segundo Wolfdietrich Schnurre<sup>15</sup>, no entanto, é mais nas circunstâncias extraliterárias que se deve procurar a *raison d'être* da *Kurzgeschichte*. Porém, admite igualmente que «die plötzliche Bekanntschaft mit de Amerikanischer Short Story»<sup>16</sup> era um factor de capital importância.

O debate tornou-se controverso depois de uma publicação de Ruth J. Kilchenmann<sup>17</sup>, que pesquisou na popular revista *Story* quantas *short stories* americanas tinham sido publicadas nas décadas imediatamente depois da guerra. Baseando-se nesta contagem, chegou à conclusão de que a publicação de *short stories* americanas era pouco frequente. Autores como Hemingway e Faulkner, geralmente tidos como grandes referências no género, tinham uma representação quase nula. O que Kilchenmann não revelou foi que no ano de 1947 a revista *Story* tinha publicado um *Sonderheft* (suplemento) dedicado

o seguinte: «In fact, the short story has never had a hero. What it has instead is a submerged population group (...) That submerged population changes its character from writer, from generation to generation» (p. 18) e mais tarde «(...) there is in the short story at its most characteristic something we do not often find in the novel- an intense awareness of human loneliness» (p.19).

<sup>14</sup> Helmut Motekat, «Gedanken zur Kurzgeschichte, mit einer Interpretation der Kurzgeschichte "So ein Rummel" von Heinrich Böll», *Der Deutschunterricht*, IX, Heft 1, 1957, p. 20-35.

<sup>15</sup> Wolfdietrich Schnurre, «Kritik und Waffe, zur Problematik der Kurzgeschichte», *Deutsche Rundschau*, 87, Heft I, 1961, p. 61-66.

<sup>16</sup> Id., *ibid.*, p. 30.

<sup>17</sup> Ruth J. Kilchenmann, *Die Kurzgeschichte, Formen und Entwicklung*, Stuttgart, 1967. Kilchenmann só poderia chegar à conclusão de que a *Kurzgeschichte* era alemã e que nada tinha a ver com a *short story*. Achando, em retrospectiva, a tese de Kilchenmann algo estranha, descobri que a autora, por razões inexplicáveis, se baseia numa tese de doutoramento dos anos trinta, nomeadamente H-A. Ebing *Die Deutsche Kurzgeschichte, Wurzeln und Wesen einer neuen Literarischen Kunstform*, Bochum, 1936. É óbvio que uma obra escrita apenas três anos depois da ascensão dos Nazis é imbuída de um nacionalismo doentio.

<sup>18</sup> Manfred Durzak, «Einleitung» in Manfred Durzak, *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart, Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen*, 3 ed., Stuttgart, 1983, p.12.

a Hemingway. Omitiu, igualmente, os textos críticos e doutrinários sobre a *short story* americana que também tinham aparecido na já citada revista.

Mais tarde, Manfred Durzak, em resposta ao artigo de Kilchenmann, forneceu alguns factores importantes a favor da influência da *short story*, nomeadamente que os autores do chamado *Gruppe '47* tinham lido contos enquanto prisioneiros de Guerra. Durzak escreve ainda que não se deve subestimar o papel da literatura e da cultura americanas como meio de «re-educar» e de «recivilizar» a população alemã<sup>18</sup>.

O debate foi resolvido já na década de oitenta do século passado pela estudiosa Dietlinde Giloi, que, num livro justamente chamado *Short story und Kurzgeschichte*<sup>19</sup>, demonstrou que, de facto, o exemplo americano tinha tido uma enorme influência na génese da *Kurzgeschichte*. Giloi reconheceu o papel de relevo das obras de Hemingway, procurando provar, através de uma comparação de contos do próprio com contos de autores alemães, que os mesmos manifestavam uma mundividência aproximada à da realidade alemã do pós-guerra. Escreve a autora na seguinte citação, retirada do resumo em inglês da publicação:

Thus (...) Hemingway's style offered a new credo to the post war generation of writers who assimilated his style and adopted his «Weltanschauung» along with it. Just like Hemingway, who assimilated his sources, yet transformed them through his powerful personality, thus securing nonetheless his originality and distinctive style, some of the German writers (...) assimilated and transformed Hemingway's style, developing it into a new, original blend, hence fulfilling a prerequisite for literary significance of their own.<sup>20</sup>

## Uma poética em artigos

Já em várias ocasiões tratámos o célebre posfácio de Weyrauch. Serve também aqui como ponto de partida, embora se diga desde já que o posfácio não contém muito daquilo que ao género e ao estatuto da *Kurzgeschichte* diz respeito. O posfácio fala sobretudo sobre a situação trágica cultural do pós- guerra e sobre a atitude que o escritor (jovem ou não) daquela época tinha.

Muito cedo, de facto, encontramos, já num artigo de imprensa (*Süddeutsche Zeitung* em 1949), uma crítica negativa à *short story* alemã tal como apareceu naquela antologia. A crítica avaliativa de Elisabeth Langgässer era negativa e criticava o carácter repetitivo da estrutura dos contos. Por acréscimo, acusava os autores de *Kurzgeschichten* de criarem personagens cujos diálogos não eram apresentados em discurso directo e de nem lhes descreverem os comportamentos e personalidades, utilizando para o efeito a metáfora

<sup>19</sup> Dietlinde Giloi, *Short story und Kurzgeschichte, Ein Vergleich Hemingways mit deutschen Autoren nach 1945*, Tübingen, 1974.

<sup>20</sup> *Id. ibid.*, p.88.

<sup>21</sup> Herman Pongs, «Die Anekdote als Kurzform zwischen Kalendergeschichte und Kurzgeschichte», *Der Deutschunterricht IX*, 1957, Heft 1, p.5-20.

de um soldado amputado, imagem certamente conhecida na altura. Langässer ignorava, contudo, que as suas palavras, invertidas pelo lado positivo, iam constituir a espinha dorsal da futura teoria da *Kurzgeschichte*. Começou a desenvolver-se uma teorização mais aprofundada a partir de 1957, ou seja, já com algum distanciamento temporal e conceptual da recensão de Langässer. Herman Pongs, em *Der Deutschunterricht* de 1957, escreve um primeiro artigo bem ilustrado que acaba por ser orientador para uma futura geração de críticos do conto alemão<sup>21</sup>.

Pongs tentava apurar as características da *Kurzgeschichte*, contrastando-as com outros subgéneros da narrativa breve, nomeadamente a *Anekdote*, a *Kalendergeschichte* e a *Novelle*, procedimento que será um método recorrente na crítica. O autor admite de imediato encontrar-se em grandes dificuldades quando se trata de traçar linhas divisórias nítidas entre os citados subgéneros. No entanto, está convencido de que a *Kurzgeschichte*, contariamente aos outros géneros breves, tem um fim aberto. A presença de um fim aberto, ou seja, de um *plot* não resolvido quando a história chega ao seu fim, faz que a *Kurzgeschichte* seja completamente diferente da novela, género consagrado durante quase todo o século XIX na Alemanha. Contrariamente à *Kurzgeschichte*, a Novela tem sempre uma estrutura fechada e, contrariamente à *Kurzgeschichte*, quase nunca trata o tema do pavor.

Falando em *Skizzen* (esboços) e em *Augenblicksbilder* (retratos momentâneos) de Borchert e em *Kalendergeschichten* de Brecht, Pongs ainda é capaz de encontrar algumas características típicas da *Kurzgeschichte*; o objectivo de uma *Anekdote* é descrever uma personagem, real ou fictícia, que ocupa o centro das atenções, enquanto nas *Kalendergeschichten* o carácter rústico de uma população inteira com a suas crenças e hábitos tradicionais é focalizado. Tal nunca acontece na *Kurzgeschichte*.

Também Motekat<sup>22</sup> pega na novela do século XIX como ponto de partida e mais especificamente na definição que Goethe tinha dado a Eckermann: «Eine sich ereignete unhörte Begebenheit». Mas sobretudo assinala que a estrutura da novela se processa do seguinte modo: prólogo – enredo – clímax – desenlace – epílogo. Sintetizando, diz Motekat que o conto moderno do pós-guerra fala só em «unerhörte Begebenheit», sem mais nada, ou seja, a estrutura da *Kurzgeschichte* só contém enredo e clímax. Por isso, a *Kurzgeschichte* abre *in medias res* e deixa em aberto a evolução, cabendo ao leitor a sua interpretação, inclusivamente decidir qual o destino do (anti) herói.

Sendo uma estrutura desta natureza, a categoria tempo é de cabal importância. Este é linear, ou seja, uma vez começada a acção, vai com uma velocidade infernal até ao fim, implicando uma ausência de *plot(s)* secundário(s). Responsável para um desencaideamento é a técnica de *Raffung* (modo de narrar aceleradamente levando obviamente à falta de descrição utilizando «sumário» e «omissão»). Também para Ruth Lorbe<sup>23</sup>, a categoria do tempo constitui o fulcro de uma definição do conto literário moderno. Na

<sup>22</sup> Helmut Motekat, «Gedanken zur Kurzgeschichte, mit einer Interpretation der Kurzgeschichte 'So ein Rummel' von Heinrich Böll», *Der Deutschunterricht*, 1957, Heft I, p. 20-35.

<sup>23</sup> Ruth Lorbe, «Die Deutsche Kurzgeschichte der Jahrhundertmitte», *Der Deutschunterricht*, 1957, heft I, p. 37.

<sup>24</sup> Klaus Doderer, «Die Kurzgeschichte als literarische Form», *Wirkendes Wort, deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben*, Jahrgang 8, 1957/58.

<sup>25</sup> Wolfdietrich Schnurre, «Kritik und waffe. Zur Problematik der Kurzgeschichte», *Deutsche Rundschau*, 87, 1961.

sua concepção de *Kurzgeschichte*, no entanto, os acontecimentos em que a personagem principal está implicada só se realizam na consciência ou até na subconsciência desta personagem principal, que o leitor chega a conhecer através do *stream of consciousness*. O tempo da narração é, por isso, um tempo disperso. Vários momentos da história, se falarmos em termos de narratologia clássica, os quais, embora à primeira vista nada tenham a ver uns com os outros, são capazes de se juntar no tempo do discurso, levando a um processo de alienação e a repensar a ligação causal-temporal tradicional. A *Kurzgeschichte*, portanto, concentra-se no instantâneo, no momentâneo e é imbuída de uma forte tensão que a autora chama «Ein Ja und nein in Spannung».

O artigo de Klaus Doderer publicado na revista *Wirkendes Wort* de 1957/58<sup>24</sup> parece ser uma síntese dos artigos de Lorbe e Motekat. Porém, o autor dá ênfase à função social da *Kurzgeschichte*. Chega a esta conclusão comparando as personagens da *Anekdote* e da *Novelle* com as da *Kurzgeschichte*. Nas primeiras duas formas, trata-se de «grossen Menschen», estes subgéneros da prosa da narrativa breve têm «echten Helden», enquanto na *Kurzgeschichte* trata-se de uma «Darstellung sozialer Verhaltensweisen, durch den Verzicht auf den Helden und den Blick auf das Alltägliche so etwas wie eine demokratische Form der Literatur». Concluindo, sendo a *Kurzgeschichte* breve tal como a *Anekdote* e a *Novelle*, sobressai a função social da *Kurzgeschichte* em que o povo miúdo com os seus problemas do dia-a-dia encontra um espelho.

Por seu turno, Wolfdietrich Schnurre<sup>25</sup> retoma as características dos autores já discutidos acerca da estrutura da *Kurzgeschichte*, mas sublinha ainda mais do que Doderer a função social e combatente da literatura. Segundo este autor, apenas se pode classificar o conto como sendo literário e moderno, quando a narrativa breve denuncia certas injustiças ou maldades dentro da sociedade: «In die menschlichen Aussage, in der Parteinahme für die Verfremten und Unterdrückten; in der harten und unerbittlichen gesellschaftskritik». De acordo com esta afirmação, o autor de *Kurzgeschichten* é um escritor de *littérature engagée* e de certa forma um moralista e um panfletário. Mas, escreve Schnurre, é um moralista sem moralizar abertamente, mas antes interessado em mostrar o lado negro da sociedade, através de um esteticismo objectivo utilizando a técnica de *Unterreibung* (understatement).

As duas “teorias” mais importantes da época em destaque são de Hans Bender e de Walter Höllerer e encontram-se juntas, simbolicamente, na revista *Akzente*, a continuação da já citada revista *Story*. Como se de um díptico crítico se tratasse, constituem a síntese e a consolidação da teoria da *Kurzgeschichte*.

Contrariamente a Höllerer, Bender dá mais relevo à historiografia do género, no entanto perpassam algumas ideias do que, segundo ele, constitui uma *Kurzgeschichte*. Começa sob o signo da relatividade<sup>26</sup>, avisando o leitor que definir um género, certamente um género em prosa, não é tarefa fácil, porque, uma vez chegado a uma defini-

Heft I, p.61-66.

<sup>26</sup> Ainda mais relativístico é o artigo de Kurt Kusenberg, «Über die Kurzgeschichte», *Merkur*, 19, 1965, publicado então três anos depois dos artigos em conjunto de Bender e Höllerer. Segundo Kusenberg, existe só uma

característica que pode ser encontrada em qualquer *Kurzgeschichte*, nomeadamente a que ele chama a *Grundfigur*. Com *Grundfigur* (figura de base), o autor entende uma viragem paradoxal, contrariando as expectativas do leitor.

ção, encontram-se sempre vários contos que fogem à definição proposta. Sem utilizar a terminologia usada em estudos modernos acerca da genologia, pode-se ler que o autor estava ciente das noções de género, subgéneros, modo e até modo derivado. O género, escreve Bender, é uma noção histórica susceptível de se alterar quando se alteram as circunstâncias extraliterárias, utilizando, no que à *Kurzgeschichte* diz respeito, a metáfora do camaleão, animal que adapta as cores ao *habitat* em que se encontra:

Die Kurzgeschichte is gleisnerisch, sie opalisiert, sie wechselt je nach der Ortlichkeit und dem Klima ihre Farbe. Sie ist wie das Chamäleon der literarischen Gattung, ein sensibeles Reptil, das sich in die Farbe seiner Umgebung tarnt.<sup>27</sup>

Como qualquer género, a *Kurzgeschichte* muda, mas, contrariamente aos outros géneros, a *Kurzgeschichte* é um género muito híbrido. Bender sente que a época do florescimento está a chegar ao fim e é só por isso que agora se pode escrever a história do género, tarefa que deixa a Walter Höllerer<sup>28</sup>, que tenta dar uma definição prolongada em sete pontos, porém não sem aviso prévio de que qualquer definição é uma tentativa de caracterizar uma evolução olhando para trás, e, certamente, não uma prescrição para o futuro, o que aconteceu no primeiro quartel do século XX nos Estados Unidos.

O primeiro ponto que Höllerer acha muito importante é a constatação de que a *Kurzgeschichte*, contrariamente ao romance por exemplo, é capaz de integrar na literatura temas e técnicas novos que outros géneros só poderiam «am rande neu aufnehmen konnten»<sup>29</sup>. Importantes são assim a fixação no instantâneo e no momentâneo e a grande importância dada a certos movimentos mais ou menos simbólicos de personagens e a certos objectos que igualmente ao longo da história contada adquirem um valor simbólico. Traço distintivo de grande importância constitui a revalorização entre o importante e o não-importante. Na *Kurzgeschichte*, segundo Höllerer, acontecimentos que à primeira vista pertencem ao reino do banal e do trivial na vida da personagem principal e única na *Kurzgeschichte* parecem, afinal, ter um grande valor decisivo. Igualmente de grande valor na *Kurzgeschichte* é a arte de sugerir e insinuar os acontecimentos omitidos no *plot*, o que faz que a *short story* viva de uma ambiguidade latente em que o objecto e o sujeito se mesclam. O sujeito já não controla os objectos. Antes pelo contrário, levamos a uma mundivisão em que a personagem é manipulada pelas circunstâncias que não raras vezes são grotescas.

No que às partes da composição da *Kurzgeschichte* diz respeito, escreve Höller o seguinte:

<sup>27</sup> Bender, *op. Cit.*, p. 207.

<sup>28</sup> Walter Höllerer, «Die Kurze Form der Prosa», *Akzente, Zeitschrift für Dichtung*, 9, heft III, 1962, p. 226-245.

<sup>29</sup> Também M.L.Pratt considera isto uma das qualidades da *short story* no seu artigo «The Short Story, the Long and the Short of it» *Poetics*, X, 2/3, 1981, p.175-194. Pratt dá o exemplo da literatura irlandesa, onde a vida moderna e cidadina foi introduzida através de *short stories* e da literatura hispânico-latina, onde também a miséria bruta chegou a entrar na literatura (romanesca) depois de ser primeiramente experimentada na literatura breve.

<sup>30</sup> Höllerer, *op. cit.*, p.233.

<sup>31</sup> Classificar ou descrever certos subgéneros da narrativa breve ou da *short story* não é inaudito no campo da *Short Story Theory*. Até se pode dizer que constituem tentativas de definir a *short story*, escapando ao paradigma criado por Poe e Matthews, nomeadamente em definir certos grupos dentro da narrativa breve.

(...) die Handlung baut sich auf einzelne, unverwechselbar fastgehaltene, atmosphärisch genau bezeichnete Abschnitte auf, auf Kabinen des Erzählens, die in sich zusammenhalten, die sich gegenseitig stützen oder sich widerpart geben.<sup>30</sup>

ou seja, os componentes da acção são como células atadas inseparavelmente, levando a uma compressão em que é impossível omitir uma das partes sem enfraquecer a estrutura do total. Também segundo Höllerer, a *Kurzgeschichte* começa *in medias res* e tem um fim aberto e, no que ao autor diz respeito, conclui Höllerer, este mostra que está a contar abertamente e manifestando muita desilusão. Höllerer também é o primeiro a empreender uma classificação<sup>31</sup> de *Kurzgeschichten*, ou antes a dividir um certo *corpus* em subgéneros. Assim, considera a *Augenblickskurzgeschichte* um tipo de conto que se concentra num momento decisivo da vida de uma personagem, a *Ueberdrehungs* e *Ueberblendungskurzgeschichte* em que, utilizando a técnica do *fading*, as imagens passam sucessivamente de umas para outras e, finalmente, a *Arabeskenkurzgeschichte* em que aparece um mundo absurdo que foge às leis temporais e causais.

Em meados dos anos sessenta, começa a ficar claro que o florescimento da *Kurzgeschichte* chegou ao seu fim. São, depois dos dois artigos discutidos, cada vez mais raros os textos que tentam definir a *Kurzgeschichte*. Chegam, sim, cada vez mais notícias acerca da “morte” do género. Siegfried Lenz, por exemplo, em 1966, escreveu um artigo muito sintomático «Gnadeversuch für die Kurzgeschichte» (pedido de suspensão da “pena de morte” do conto). Em 1969, Marie Luise Katschnitz diz que está completamente «farta» («gründlich satt») da *Kurzgeschichte* e, finalmente em 1971, Wolfdietrich Schnurre, numa entrevista com Ludwig Rohner, diz acerca do conto literário do pós-guerra: «Pois a *Kurzgeschichte*. Penso que hoje em dia ninguém pode estar tão morta como ela»<sup>32</sup>.

## Conclusão

Servindo-nos daquilo que foi exposto nos artigos críticos utilizados e citados, não é impossível chegar a uma definição do subgénero de prosa narrativa na Alemanha do pós-guerra. De acordo com previsões dos críticos daquela época, também é necessário estarmos cientes de que se trata de uma possibilidade descritiva, não de um sistema normativo, e que só é possível escrever uma definição de um género depois de um período que mostra uma unidade (no caso da *Kurzgeschichte*: unidade de *Zeitgeist*) e que tal sistema certamente não deve ser encarado como sendo atemporal e capaz de

Referimo-nos aos artigos seguintes: Mordecai Marcus, «What is an initiation Story», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV, 1960, p. 221-228, Gregory Fitzgerald, «The Satiric Short Story», *Studies in Short Fiction*, V, 1968, p. 349-354 e finalmente o mais conhecido, Eileen Baldesweiler, «The Lyric Short Story, a Sketch of a History», *Studies in Short Fiction XI*, 1969, p.443-453.

<sup>32</sup> Estas citações e ainda mais outras acerca da “morte” da *Kurzgeschichte* do pós-guerra encontram-se em Ludwig Rohner, *Theorie der Kurzgeschichte*, 2.ª ed., Wiesbaden, 1976.

ser transposto para qualquer conjunto de narrativas breves.

O conto literário moderno, segundo a maioria dos críticos, começa *in medias res*. Já que não tem nem introdução nem desenlace, concentra-se imediatamente e de repente no acontecimento, no plot; reduz os componentes narrativos (personagens, espaço e tempo) ao mínimo possível, o que proporciona um emprego apurado de palavras e frases, implicando, por sua vez, o desencadeamento linear dos acontecimentos: falta de acção subordinada, ponto fulcral resultando em *suspense*. A relativa brevidade – normalmente naquela época mais breve do que o normalmente considerado breve para um conto.

A atmosfera é, em geral, de *Angst*, pavor, alienação, e o sentimento do anti-herói se encontrar sozinho e não compreendido pelo mundo circundante. Com o passar do tempo, estes sentimentos, que nitidamente estiveram relacionados com *Zeitgeist* do pós-guerra, foram alargados em *Angst* e horror à sociedade burguesa da *Wirtschaftswunder*, em que o consumismo superficial dá lugar ao debate dos sentimentos fundamentais. Mais abstracto ainda, encontram-se teóricos que acham que o conto literário moderno descreve o *fatum* do homem minúsculo na imensidão do mundo.

O papel primordial da *Kurzgeschichte* é o de questionar antes de responder a uma certa situação problemática, o que significa escrever tal como tinha exposto E.A.Poe, em função do leitor e da leitura do conto literário moderno. O leitor, esse fica com a pergunta e deve pensar duas vezes depois de ter lido o conto. Técnica e narrativamente, explica -se isto com a falta da exposição inicial e do *dénouement* final.

No que à categoria do tempo diz respeito, o conto literário alemão concentra-se no fragmentário e no instantâneo. O tempo narrado não poucas vezes é limitado a um momento decisivo na vida, na rotina do dia-a-dia da personagem, esse momento único em que a antecipação e retroversão actuam sob a forma de *stream of conscienceness* e que constituem uma justaposição de *flashes* do passado, aparentemente desconectados, levando a uma epifania.

Os acontecimentos e as personagens são de todos os dias, que saem do seu estado de banalidade e do *script* da rotina exactamente no momento em que o leitor os apanha no início da leitura. Procedendo desta maneira, os autores da *kahlschlag* e imediatamente depois revelam a *Wirkliche Wirklichkeit*: o *fait divers* libertado do seu significado *cliché*. É justamente através dessa *Untertreibung* que os contos da *Heimkehrer Generation* constituem uma crónica ficcionalizada, uma cartografia documental e pormenorizada da loucura latente do indivíduo que vive numa sociedade dominada pelo absurdo.

Não tendo em conta o último parágrafo retratando o *Zeitgeist* da época, o estudioso da teoria do conto certamente terá tido reminiscências dos ensaios de Poe e – ironia da história – foi exactamente à Alemanha que Poe foi buscar as bases dos seus artigos sobre a estética da narrativa breve, nomeadamente às obras de Goethe, Tieck, Schlegel e de E.T.A Hoffmann.

## Resumo

O presente artigo é uma descrição da poética do conto literário moderno alemão do pós-guerra. É igualmente uma comunicação sobre a cultura imediatamente após 1945, e acerca do debate se a *Kurzgeschichte* é ou não de origem alemã ou antes uma importação americana.

## Abstract

The present article deals with German post war short story poetics. It equally treats the cultural atmosphere and the debate which surged about whether the *Kurzgeschichte* is an original German genre or rather an American form a literary expression imported after the Second World War.

