

## **Fernanda Mota Alves**

Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas

### **Histórias simples: o realismo minimalista na ficção de Ingo Schulze**

É do conhecimento geral a noção de que existe uma estética tradicional orientada para a produção de efeitos emocionais no destinatário – os exemplos mais conhecidos serão decerto a tragédia e o seu pretendido efeito catártico ou alguma literatura sentimental do século 18 ou do Romantismo tardios.

No entanto, menos reconhecida é uma outra forma de pensar e articular a produção artística que procura exactamente o oposto – isto é, uma estética baseada em estratégias de “des-emocionalização” que pressupõem uma perspectiva não permeável à natureza potencialmente comovente dos conteúdos produzidos (de acordo com os códigos emocionais em vigor no seu contexto). Tais estratégias, que se tornam cada vez mais presentes na cultura moderna, dão resposta ao conflito entre a mimese e a diegese ou, em termos simplificados, entre sentir e contar, que já Freud identificara como um aspecto do desenvolvimento da sua teoria e da sua prática terapêutica.<sup>1</sup> Trata-se de uma estética que veio recentemente a ser identificada como fenómeno associado às profundas mutações culturais que acompanharam o advento e evolução da Modernidade e que, no contexto de uma recusa generalizada do sentimentalismo, pressupõe o olhar frio de um autor “imune” aos afectos que representa. A “imunidade” é uma metáfora biológica que, a par da medicalização, também metafórica, do papel do autor, adquire especial relevo no contexto do debate lançado em torno desta questão.

---

<sup>1</sup> Cf. Martin von Koppenfels, *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans* (München: Fink, 2007), p. 31.

Já Helmut Lethen<sup>2</sup> descreve a frieza e o distanciamento como traços específicos da cultura alemã entre as duas guerras do século 20; mas também Johannes Türk<sup>3</sup>, atribuindo um tradicional papel imunizador e, portanto, estabilizador à literatura, refere um exemplo literário em que a frieza ou a inadequação emocional de uma personagem é explicada como um fenómeno de “imunossupressão”. Martin von Koppenfels<sup>4</sup> dedicou-se mais recentemente ao estudo deste fenómeno cultural e estético, cujos primeiros sintomas literários identifica no romance de Flaubert *A Educação Sentimental*, e cujo desenvolvimento e desdobramentos analisa em obras do século XX.

Martin von Koppenfels define, em determinado passo da introdução desta obra, o que considera ser a política narrativa dos afectos em *A Educação Sentimental*, nomeadamente, uma tríade: a análise dos afectos, a sua representação e o condicionamento afectivo do leitor<sup>5</sup>. Sem se alongar em detalhes, o autor desta obra identifica, assim, as instâncias intervenientes no processo da produção e recepção literária em que a presença ou a inviabilização da emocionalidade podem ocorrer, nomeadamente:

- no olhar mais ou menos distanciado do narrador,
- no carácter dos acontecimentos narrados e na forma como as personagens da ficção os vivenciam,
- no modo como se realiza a leitura, de acordo com a competência do leitor e o seu conhecimento do código emocional seu contemporâneo.

O reconhecimento dos diversos planos em que se manifesta a dimensão afectiva da escrita literária não pode rasurar, no entanto, a estreita interligação e o condicionamento recíproco entre eles.

Se a investigação acerca da estética da frieza emocional se encontra ainda em fase exploratória e incide sobretudo no âmbito da arte e literatura

---

<sup>2</sup> Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994); versão traduzida: *Cool Conduct. The Culture of Distance in Weimar Germany* (London: University of California Press, 2002).

<sup>3</sup> Johannes Türk, *Die Immunität der Literatur* (Frankfurt am Main: Fischer, 2011).

<sup>4</sup> Cf. nota 1.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p.17.

modernas, encontram-se ainda por estudar os desenvolvimentos deste processo na contemporaneidade, em que se deixam desde já entrever fenômenos simultâneos de manutenção, desvio e desintegração dos modelos herdados da Modernidade.

O romance de Ingo Schulze *Simple Storys*<sup>6</sup>, publicado em 1998, apresenta traços de distanciamento e laconismo no plano da narração que justificam uma abordagem analítica no sentido de identificar uma possível filiação na tendência acima descrita.

Conforme o subtítulo deixa adivinhar (*Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz – Um Romance da Província do Leste Alemão*), trata-se de uma obra que toma por tema a realidade social da antiga RDA após a reunificação da Alemanha; o texto cumpre as expectativas criadas, uma vez que os acontecimentos narrados decorrem predominantemente na cidade provinciana de Altenburg, na Turíngia, ao longo de vinte e nove histórias que se desenrolam no cotidiano aparentemente simples das suas inúmeras personagens (as mais significativas são aproximadamente vinte).

Também no título se reconhece já a ambiguidade genológica do texto: as “storys” – um anglicismo cuja grafia aponta para o seu uso no contexto da língua alemã – correspondem a capítulos, aliás sempre introduzidos por um pequeno resumo que lembra práticas correntes nas narrativas medievais, frequentemente reaproveitadas pela literatura moderna. O sentido autónomo de cada uma destas histórias está, no entanto, subordinado à coerência da obra no seu todo, que constitui um texto de outro género, nomeadamente um romance.

Estas histórias narram episódios da vida de várias personagens, ligadas entre si de diferentes modos – para além da sua radicação em Altenburg, estão também associadas por laços de parentesco e de relação amorosa e/ou profissional. A multiplicidade de situações narradas exige do leitor uma atitude exploratória, no sentido de compreender de que modo as figuras se relacionam entre si e até qual o sentido de alusões e referências cruzadas, não evidente a uma leitura menos atenta. No

---

<sup>6</sup> Este estudo reporta-se à seguinte edição: Ingo Schulze, *Simple Storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz* (Berlin: dtv, 2010).

entanto, o facto de o tempo narrado progredir linearmente simplifica esta tarefa.

O leitor acompanha os destinos de todas estas figuras, o modo como se cruzam, se encontram e desencontram ao longo dos cinco anos do tempo narrado. O universo social representado é bastante abrangente – nele se encontram, por exemplo, jornalistas, empregados de hotelaria, empresários, funcionários executivos de empresas da antiga RFA, uma psiquiatra, um político, a directora e a funcionária técnica de um museu de história natural, um docente universitário de História da Arte que perdeu o seu posto de trabalho e motoristas de táxi e de longo curso.

Uma visão geral das personagens que mais frequentemente surgem nas histórias permite reconhecer a existência de duas famílias cujos membros vão evoluindo com o decorrer do tempo. A família Meurer e a família Schubert estão marcadas pelo passado dos respectivos pais: Ernst Meurer foi director de uma escola, e permaneceu até à derrocada do regime um fiel executante das ordens do partido, por mais cruéis ou injustas que fossem, assumindo-se como o defensor indefectível do regime político em vigor. O facto de, ao contrário de muitos dos seus correligionários, se ter exposto publicamente contribuiu para o radical declínio da sua existência social e para a degradação do seu estado mental, o que o conduziu, por fim, ao internamento numa clínica psiquiátrica. Em contrapartida, Dieter Schubert é precisamente uma vítima de Ernst Meurer; este foi o responsável pelo seu despedimento da escola em que trabalhava como professor, por ordem do Partido e na sequência de suspeita de deslealdade política. Manterá sempre a postura do perseguido e vitimizado e virá a morrer de um ataque cardíaco, na companhia de um antigo alto funcionário do partido com quem mantém uma conversa de agressividade latente.

O texto apresenta, nestas histórias pessoais, um mosaico constituído pelas situações novas e, na maioria dos casos, críticas, que na ex-RDA resultaram do processo de reunificação, de tal modo que se podem entender os diferentes episódios e o desenvolvimento dos percursos das personagens como parábolas das mutações sociais que acompanharam esse processo.

Por exemplo, o descalabro económico que resultou da introdução do Marco Alemão como nova moeda e a falência generalizada das

antigas empresas e pequenos negócios surgem como o pano de fundo de uma história chamada “Dinheiro Novo”<sup>7</sup>. Conny Schubert, que trabalha no restaurante de um hotel, deixa-se seduzir pelo agente imobiliário Harry Nelson, um dos muitos hóspedes vindos da antiga RFA para fazer negócios no novo mercado que a reunificação lhes oferecia. Os seus sonhos de uma relação feliz naufragam numa violação na via pública, que ocorre exactamente no dia da introdução da nova moeda. A violação simboliza uma ocupação traumatizante de uma sociedade que viu o seu desejo de democracia e liberdade de iniciativa subitamente confrontado com os aspectos mais desumanos do capitalismo.

Outro exemplo encontra-se na história em que se narra a morte de Dieter Schubert, e que tem por título “Big Mac e Big Bang”<sup>8</sup>; apesar de o título não corresponder de modo explícito à literalidade do narrado, estas fórmulas anafóricas permitem entender os acontecimentos narrados à luz das grandes transformações políticas e sociais: a reunificação foi um acontecimento de tal modo fracturante e intenso que pode ser entendida como a explosão primordial do universo – e a ela se associa, apenas por meio de uma alusão, uma cadeia alimentar oriunda dos USA, algo de muito desejado pelos habitantes do Bloco de Leste.

O crítico literário Hans-Georg Soldat, numa recensão intitulada “Glitzernde Splitter des Lebens” (“Cintilantes Estilhaços de Vida”), afirma em 1998, com pertinência, que por detrás de todas estas histórias está uma única história, a de um todo, que

é, de vários modos, triste, sombria, cheia de culpa escondida, de mentiras e embustes e de intolerância e que inclui o silenciamento de actos cometidos no passado. É neste mundo subterrâneo que é preciso ir buscar a escuridão que espreita por detrás das histórias como uma fatalidade ameaçadora que, no entanto, nunca chega a ocorrer.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> “Neues Geld”, pp. 24-30.

<sup>8</sup> “Big Mac und Big Bang”, pp.156-165.

<sup>9</sup> Hans-Georg Soldat, “Glitzernde Splitter des Lebens. Ingo Schulze überzeugt auch mit seinem Roman ‘Simple Storys’ ”, *Berliner Morgenpost*, 8 de Março de 1998; consultado em <http://www.hgsoldat.de/1-1998-03-08.pdf>, em 30 de Junho de 2013. Aqui: p.2.

Todas as traduções incluídas neste estudo foram realizadas pela autora.

Em termos gerais, a atmosfera que reina no universo representado é de profunda desorientação (significativamente, várias personagens têm pequenas dificuldades motoras, perdem-se nas estradas e nos campos), as relações entre as personagens apresentam traços de violência mais ou menos explícita, a comunicação é ineficaz e a morte paira como uma ameaça ou facto consumado sobre várias personagens.

Um elemento narrativo em que converge a maioria destes motivos consiste na morte de Andrea Meurer, mulher de Martin e nora de Ernst e Renate Meurer: o facto de as dificuldades financeiras a terem levado a passar a deslocar-se de bicicleta resultou num atropelamento mortal – neste acidente, o condutor do veículo fugiu. O leitor recolhe informações dispersas ao longo do texto acerca deste acontecimento, acompanhando o remorso e o sentimento de culpa de Martin Meurer, que desejou esta morte, e o desconforto permanente da psiquiatra Barbara Holitzschek, que parece ter sido a fugitiva responsável pelo acidente.

Por fim, e por analogia com a metáfora do Big Bang, surge também o motivo do dilúvio – a referência a um aquário partido e aos peixes moribundos, que alguém consegue salvar parcialmente, recolhendo em garrafas os que ainda se debatiam, simboliza a situação de desamparo em que se encontravam muitas das figuras apresentadas no texto. A cena final, em que Jenny e Martin passeiam de mão dada, mascarados de mergulhadores para publicitar nas ruas de Stuttgart o restaurante da cadeia Nordsee, pode ser entendida como um sinal positivo, indicando a lenta superação do período de crise e a possibilidade de instauração de uma convivência feliz entre as duas Alemanhas reunidas.

Hans-Georg Soldat, na recensão de *Simple Storys* acima citada, insiste na relação entre as histórias do romance e uma totalidade que é, ao mesmo tempo, referencial (no sentido em que se reporta à realidade social de Altenburg num momento de viragem histórica) e de carácter narratológico, já que a coerência e a legibilidade do texto resultam de uma negociação, que se revela imprescindível, tanto para a narração como para a leitura, entre o todo do romance e as histórias – que este crítico compara com fragmentos cintilantes de um espelho partido, cuja aparência seria banal se contemplado no seu estado intacto.

De facto, o próprio Ingo Schulze declarou ter adoptado o modelo da *short story* norte-americana. Nos textos de Hemingway e Raymond

Carver encontrou uma linguagem e “um tom” que considerava adequado ao que pretendia escrever. A *short story* é um gênero do modo narrativo cuja ficção é protagonizada por personagens apresentadas em situação e contexto quotidianos num momento de crise, de início e final abruptos, e de dimensões reduzidas; este último aspecto tem como consequência um certo minimalismo, visível no laconismo da narração, que prescinde de comentar os acontecimentos narrados, e na aproximação entre o tempo da narração e o tempo narrado.

O autor escolheu, portanto, um gênero que pressupõe uma notória contenção da parte do narrador; a estratégia frequentemente utilizada de dar voz a várias personagens, que narram ao mesmo tempo que apresentam a sua própria visão dos acontecimentos, permite entender, pelo menos em parte, o que estão a sentir, mas também ela utiliza as limitações da percepção individual para apresentar apenas os sinais exteriores da emocionalidade que o leitor, no entanto, adivinha.

É isso que acontece quando Dieter Schubert (denominado Zeus pela Stasi) sobe a um ponto alto da catedral de Perugia para acusar publicamente Ernst Meurer. A personagem que narra, Renate Meurer, pouco entende da situação até receber algumas informações de Ernst, e a fúria de Dieter Schubert permanece incompreendida pelos circunstantes, que apenas reconhecem no incidente uma “gritaria estúpida”<sup>10</sup>.

De modo análogo, depois de a psiquiatra Barbara Holitzscheck ouvir Renate Meurer contar que a mulher de Martin morreu num acidente, o narrador apenas descreve os seus gestos<sup>11</sup>. Mais tarde, conversando com Martin, Renate comenta que a médica deu sinais de interesse amoroso por ele, uma vez que se ruborizou quando se fez menção à morte de Andrea. No entanto, o leitor tem indícios de que a médica se debate com o remorso de ter feito sucumbir Andrea Meurer no referido acidente. A impossibilidade, criada pela existência de um narrador que adopta aqui uma posição *externa*, de conhecer e representar de modo explícito as emoções das personagens contribui para situações equívocas que o leitor deve ser capaz de identificar. Conforme afirma Stefan Muranetto,

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 21.

<sup>11</sup> *Id. ibid.*, pp. 233-234.

o que importa entender nas histórias está sempre por baixo da superfície e surge como que por acaso<sup>12</sup>.

Por outro lado, no interior das diversas histórias, surgem figuras que contam outras histórias, cuja veracidade no universo ficcional é, em alguns casos, duvidosa.

O texto cria, portanto, um jogo com o leitor que se desdobra de diferentes modos: as suas expectativas são sistematicamente defraudadas, uma vez que os resumos das histórias contam de modo ambíguo o que vai acontecer, e nenhuma das histórias tem um desenlace que resolva definitivamente a situação que narra. O recurso à ironia, resultante da discrepância entre o que se anuncia e o que se narra, e a criação de situações que têm traços de grotesco são aspectos de uma narração que interpela e desafia o leitor.

Ao descrever o modo como é possível compreender o sentido das diferentes histórias através de um processo que pressupõe alguma flexibilidade, a personagem Jenny descreve com clareza a tarefa que se coloca ao leitor. A propósito do modo de contar dos idosos, comenta que só após várias tentativas se pode obter deles a resposta ao que se pretende saber.

Citando:

Nestes é que se entende bem como as coisas funcionam. Se lhes perguntas alguma coisa, primeiro contam-te uma coisa. Voltas a perguntar, e contam-te uma coisa diferente. E depois perguntas pela terceira vez. E, finalmente, tens a resposta.

Mas não queres ter logo a resposta certa? Perguntou Edgar.

Não. Eu pergunto, por exemplo, pelo sete. Então os idosos falam do quatro, e se perguntar de novo, falam do seis e depois do três. E quando desisto, dizem-me apenas: quatro mais seis menos três é igual a sete.<sup>13</sup>

A interrogação sobre o sentido das histórias pressupõe o aleatório e o inesperado que sempre decorrem do esforço de prescrutar o real – tal como inesperada é a experiência de Edgar, que logo a seguir conta ter-se

---

<sup>12</sup> Stefan Muranetto, *Erläuterungen zu Ingo Schulze. Simple Storys* (Hollfeld: Bange, 2008), p.20

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 266.



apaixonado por uma deficiente mental (“eine Idiotin”). É impossível não recordar o romance polifónico *Sound and Fury* de William Faulkner que, por sua vez, evoca a famosa frase de Macbeth: “a vida é um conto contado por um idiota, cheio de som e fúria, que não significa nada”. O narrador “idiota” é a consciência que se distancia da(s) sua(s) história(s), permitindo-lhes a sua dinâmica própria e aceitando que o que conta é tão aleatório como a própria existência. Estas histórias, por sua vez, são “simples”, porque são narradas com parcimónia, sem recurso à linguagem da emoção; assim, esta característica, que aparece no título do romance, permanece como referência ao longo do texto, e evoca, no modo da narração, a sua dimensão risível ou grotesca.<sup>14</sup>

Este narrador distanciado, que ora cede a narração às suas personagens, ora a toma a seu cargo sem nunca se identificar ou perder a impassibilidade, projecta a sua própria condição na figura do escritor Enrico, uma personagem que procura gerir a sua inadaptação existencial e a sua frustração amorosa através do consumo de álcool. Enrico debate-se com o desejo de dizer o mundo, um impulso que se manifesta numa actividade de escrita luxuriante que cobre as paredes da sua casa, e que o leva a dizer que o seu objectivo é “dizer tudo” – um projecto totalizante análogo ao que dá corpo ao próprio romance. A *mise en abîme* permite ao narrador (enquanto instância anónima presente na ficção) a transferência das fragilidades afectivas da condição do escritor, que traz as marcas da sua historicidade, para uma figura que sofre em seu lugar.

A *short story* é um género narrativo que foi importado dos EUA logo após a derrocada do nazismo. Os autores de língua alemã do pós-guerra imediato encontraram nesta forma o modo de representar a situação de crise decorrente da experiência traumática da guerra e de um quotidiano de sofrimento e privação. A escolha de um género

---

<sup>14</sup> Cf. Gertrud Maria Rösch, “Ingo Schulze: *Simple Storys*. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz”, *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*, Band 3 (Stuttgart: Reclam, 2003), pp. 298-299; a autora deste estudo comenta o sentido da palavra “simple”, presente no título, mas não refere o facto de ela poder ser entendida como um adjectivo tanto em língua inglesa como em língua alemã (“simple” é, em alemão, a declinação do adjectivo “simpl”, cujo significado pode conter um aspecto pejorativo).

narrativo eminentemente moderno, adoptado a partir da sua versão americana, era totalmente impossível no contexto da ditadura nazi por razões de política cultural; ela tornou possível, depois de 1945, o recurso a uma nova linguagem literária, baseada na contenção emocional e na limitação dos conteúdos ao mínimo indispensável para a construção da narrativa. Mas esta recepção produtiva não se deu na zona de ocupação soviética nem na RDA nos seus primeiros tempos. É, portanto, notável que um autor da antiga RDA venha a introduzir num *Wenderoman* (ou seja, um romance que tem por tema a reunificação da Alemanha e as transformações sociais e culturais que ocorreram como consequência desse acontecimento) a lógica narrativa da *short story*, com o seu realismo e os seus traços minimalistas. Notório é também que o uso deste género se concilie com a forma do romance polifónico, também praticado na literatura moderna.

A exploração das potencialidades contidas na instância da narração conduz, em *Simple Storys*, à coexistência de um narrador implícito e de vários narradores pessoais a que aquele dá voz. Sendo certo que as personagens são presas das suas emoções e que estas se deixam adivinhar pelo leitor, o mesmo, como vimos, não se verifica no plano do narrador implícito. Este facto tende a produzir um efeito simétrico na leitura – o leitor é convidado a envolver-se na compreensão do texto como numa actividade lúdica. O modo de narração adoptado em *Simple Storys* produz, por isso, um efeito “imunossupressor”; ele significa um modo específico de gerir, na organização do discurso da narração na ficção literária e no condicionamento da sua recepção, os efeitos traumáticos das profundas mutações políticas e sociais sofridas no tempo e no contexto a que o romance se reporta.