

estudos alemães

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO • FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS • LETRAS MODERNAS

N.º 7

ELOÁ DI PIERRO HEISE

1973

**OS MOTIVOS E OS LEITMOTIVE NO CONTO
DIE LANGE LANGE STRASSE LANG
DE WOLFGANG BORCHERT**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

EDITOR RESPONSÁVEL
ERWIN THEODOR ROSENTHAL

LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ Nº 7
SÃO PAULO
BRASIL
1973

ELOÁ DI PIERRO HEISE

OS MOTIVOS E OS *LEITMOTIVE* NO CONTO
DIE LANGE LANGE STRASSE LANG
DE WOLFGANG BORCHERT

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: - Prof. Dr. Miguel Reale

Vice-Reitor: - Prof. Dr. Orlando Marques de Paiva

Secretário Geral: - Dr. José Geraldo Soares de Mello

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: - Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula

Vice-Diretor: - Prof. Dr. Ruy Galvão de Andrada Coelho

Secretário: - Eduardo Marques da Silva Ayrosa

CURSO DE ALEMÃO

Professor-Titular: - Erwin Theodor Rosenthal

Professor-Adjunto: - Sylvia Barboza Ferraz

Professor Livre-Docente: - Marion Fleischer

Professor Doutor: - Heidrun Brückner

Professor Doutor: - Modesto Carone Netto

Professor Doutor: - Sidney Camargo

Professor Doutor: - Ruth Mayer

Professor Assistente: - Eloá Di Pierro Heise (Mestre)

Auxiliar de Ensino: - Irene Teodora Helena Aron

Auxiliar de Ensino: - Ilka Roth

Auxiliar de Ensino: - Ruth C. de Oliveira Röhl

APRESENTAÇÃO

Com a publicação do presente estudo, pretende o Departamento de Letras Modernas (Disciplina de Língua e Literatura Alemã) dar novo impulso à publicação dos Boletins da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, cuja série Língua e Literatura Alemã chegou, em 1969, ao sexto número. Esses Boletins enfeixavam geralmente teses defendidas na Universidade de São Paulo, tornando assim acessíveis a especialistas, estudantes e estudiosos trabalhos de pesquisa que, de outra forma, estariam condenados ao confinamento em arquivos universitários.

A autora deste Boletim, professora-assistente do Departamento de Letras Modernas, ensina e pesquisa na área de língua e literatura alemã e apresentou a obra que temos em mãos, em forma de dissertação de mestrado, em fins do ano de 1971. Após uma definição dos conceitos, que se propõe como fundamentais, parte para o estudo acurado do texto e aplica os resultados obtidos a outros escritos do mesmo escritor. Assim surgiu uma investigação que, de modestas proporções e restrito no tema pelo próprio escopo, é exemplar na abordagem do texto e muito feliz na cristalização dos resultados obtidos. Futuros pesquisadores da obra de Wolfgang Borchert só poderão lucrar com a consulta deste trabalho, rico em sugestões, o que bem justifica o presente empreendimento.

ERWIN THEODOR ROSENTHAL

INTRODUÇÃO

Hoje, depois de transcorrido um quarto de século desde a morte de Wolfgang Borchert, sua obra pode ter perdido para o leitor de nossos dias parte do forte impacto que causou na Alemanha de após-guerra. Entretanto, até o ano de 1966 (1) foram registradas mais de 130 representações de sua peça *Draussen vor der Tür*. Borchert transmite toda a vivência e a maneira de sentir dos jovens de sua época. Seu nome está intimamente ligado ao novo impulso literário que começou a despertar na Alemanha após 1945. Essa literatura, escrita logo depois da queda do regime de Hitler, sem apresentar grandes inovações artísticas, tornou-se significativa por causa dos temas abordados.

A intenção deste trabalho é apreciar ângulos do conto *Die lange lange Strasse lang* de Borchert, que dizem respeito aos constituintes imediatos dos temas, isto é, os motivos. Procuramos restringi-lo a um estudo do texto. Não será feita uma abordagem sobre a vida e a obra de Borchert; entretanto, à guisa de informação geral, será acrescentado no fim um levantamento cronológico de dados bio-bibliográficos do autor.

Nosso estudo deseja evidenciar a diferença fundamental existente entre dois conceitos freqüentemente confundidos: motivo e *leitmotiv*. Para tanto, a primeira parte é dedicada a uma definição dos mesmos. O *leitmotiv* foi pesquisado a partir de suas origens na música, pois sua concepção musical teve influência marcante na literatura. Através de exemplos da obra do autor, será estabelecido um confronto entre esses dois conceitos, de tal forma que possa ser comprovada uma distinção básica entre eles.

O conto *Die lange lange Strasse lang* será inicialmente analisado em seus diversos episódios, quando serão apontados os motivos que surgem no transcorrer da narrativa. Também serão feitas alusões a outras obras do autor, na medida em que os motivos que ocorrem no conto em questão reapareçam em tais obras. Segue-se uma sucinta abordagem das características do estilo desse conto, e que, de maneira geral, poderiam ser consideradas válidas para toda a obra de Borchert. Para que a função do *leitmotiv* possa ser

(1) Apud Marianne Schmidt: W. Borchert – *Analysen und Aspekte*, p. 6.

claramente demonstrada, procuramos estabelecer um esquema da estrutura do conto. A partir deste esquema, bem como das características de estilo, *Die lange lange Strasse lang* será interpretado como um poema em prosa. Sob o título de *Geração sem adeus – Generation ohne Abschied* – far-se-á uma breve exposição sobre a geração de após-guerra, da qual Borchert se tornou porta-voz. Tal fato explica parte da consagração repentina, alcançada pelo autor.

Em nosso trabalho, as citações são geralmente traduzidas para o português; contudo, para maior clareza, o texto original também será citado nas respectivas notas. Os dicionários especializados não serão relacionados entre as obras alinhadas na bibliografia, sendo apenas mencionados nas notas, na medida em que suas definições precisas sejam utilizadas no trabalho.

Finalizando, queremos agradecer ao Prof. Dr. Erwin Th. Rosenthal pela valiosa orientação deste trabalho.

O MOTIVO E O LEITMOTIV

O conceito de *leitmotiv* tem suas origens na música, onde é empregado para designar uma pequena figura melódica ou progressão harmônica (freqüentemente uma combinação das duas coisas), que ilustra um determinado momento poético (idéias, personagens, situações, etc.), e sempre ressurge no texto musical, na medida em que se refira a esse momento (2). O *leitmotiv* pode aludir diretamente à trama, por exemplo, anunciando a entrada de uma personagem, ou atuar indiretamente, enriquecendo a atmosfera dramática da peça. No primeiro ato de *Götterdämmerung* de Wagner, Hagen cumprimenta Siegfried ao som do motivo da fuga; em *Tristan und Isolde*, o motivo da morte, que surge em diversas passagens, serve para informar que a personagem está pensando em morte, ou que a situação sugere morte.

Esse conceito aparece muitas vezes ligado à obra de Richard Wagner, pois este compositor utilizou o *leitmotiv* como princípio formal de suas óperas. No entanto, Wagner não foi o primeiro a servir-se desta técnica na música, nem o criador do termo. Em sua obra em prosa refere-se apenas a *Grundthema*, *Ahnungsmotiv*, *Erinnerungsmotiv*. Hans von Wolzogen foi quem empregou o termo *leitmotiv* em suas análises da obra de Wagner. Esse recurso musical deve indicar as correlações entre as diferentes partes da composição, sugerindo uma noção de todo. Essa noção de todo ressalta, na medida em que uma rede de *temas fundamentais* (3) se estende através da obra. Trata-se de uma fórmula mágica, que a todo momento empresta uma idéia de unidade à peça.

A concepção wagneriana do *leitmotiv* teve uma influência marcante na literatura. A palavra, aceita universalmente, é hoje usada sem discriminação tanto na terminologia musical como na literária.

Em literatura, o termo *leitmotiv* não designa um motivo condutor (4) que se repete numa obra ou em toda a produção literária de um autor, mas sim a *repetição característica de uma mesma seqüência de palavras*,

(2) Cf. Riemann: *Musik Lexikon*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1967, p. 512.

(3) *Grundthemen*.

(4) Entenda-se motivo condutor como motivo principal.

ou de *acontecimentos idênticos*. (5). O *leitmotiv* distingue-se do verdadeiro *motivo* por sua função. Enquanto o motivo é o esquema de *uma situação típica que se repete* (6), o *leitmotiv* serve de elemento de ligação entre as diversas passagens da obra em que reaparece, enfatizando a relação entre elas.

De um lado, por constituir uma situação, o motivo é um dos elementos inerentes à trama da narrativa e sua essência pode ser formulada condensadamente, por exemplo: a marginalidade do homem na sociedade. A peça *Draussen vor der Tür* de Wolfgang Borchert narra o drama de um mutilado da Segunda Guerra Mundial que retoma à pátria. Beckmann, o protagonista, procura desesperadamente reencontrar um lar, mas não consegue adaptar-se à nova realidade, pois as profundas marcas deixadas pela guerra vão condicionar sua enorme insegurança, impedindo que ele se reintegre dentro de um novo mundo. O motivo da marginalidade do homem na sociedade faz, portanto, parte integrante dessa intriga. Por outro lado, o motivo atua também na forma, na estruturação da obra. Uma situação não pode existir em seu estado puro, pois pressupõe sempre um antes e um depois; isso implica na existência de uma tensão, que, por sua vez, exige um desfecho. Justifica-se, assim, a denominação *motivo*, onde o significado original (do latim *move-re*) é retomado (7). O exemplo supracitado da marginalidade do homem na sociedade nunca vai aparecer nessa forma abstrata na obra de Borchert, mas sempre num quadro mais amplo. Na peça *Draussen vor der Tür*, a marginalidade da personagem principal está primeiramente ligada à perda do amor de sua mulher e de seu lar (o antes). A busca sem esperanças do herói, a procura inútil de um elo que o prenda novamente à vida (situação de marginalidade), irá levá-lo a tentar o suicídio (o depois).

O *leitmotiv* caracteriza-se por sua função rítmica e articuladora, podendo ser comparado ao refrão lírico.

Tome-se como exemplo o conto *An diesem Dienstag*. Esse conto narra episódios que ocorrem simultaneamente na frente de batalha e na vida civil, longe dos campos de luta. O motivo principal, a situação típica que se repete nesses episódios, é a *reação do homem diante da guerra*. Em contraposição, a seqüência de palavras, o *leitmotiv an diesem Dienstag*, que aparece encabeçando cada uma dessas cenas esparsas, é o único ponto de contato en-

(5) "(...) die charakteristische Wiederholung gleicher Wortfolgen, gleicher Ereignisse." Das Fischer Lexikon. *Literatur II*, ed. por Wolf-Hartmut Friedrich e Walter Killy, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main, 1965, p.404.

(6) "Das Motiv ist eine sich wiederholende, typische (...) Situation." Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, p. 60.

(7) Cf. op. cit., p. 60.

tre elas. Este sintagma insistentemente repetido no conto, chega a tornar-se simbólico, pois reflete a alteração da ordem do mundo, a desintegração da realidade e da harmonia, o imenso caos provocado pela guerra.

O *leitmotiv* pode, como no exemplo acima, adquirir a função de símbolo, mas pode também limitar-se ao âmbito puramente ornamental, onde seu efeito sonoro serviria para criar determinada atmosfera.

Alguns estudiosos, levados pela composição da palavra (8), costumam interpretar *leitmotiv* como o motivo principal que se repete através de uma obra. Peter Rühmkorf, em sua monografia *Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, por duas vezes faz uso do termo nesse sentido: *Essas afirmações são (...) tão interessantes, porque já se delineia como motivo o que mais tarde irá se estender como leitmotiv através de toda a obra de Borchert: O lamento pela incapacidade de ligação a alguém ou a alguma coisa.* (9).

Borchert faz da repetição um dos seus meios estilísticos mais eficazes. O estilo desse autor é direto, espontâneo, quase telegráfico. Não há formas sintáticas complexas ou períodos longos e intrincados. A linguagem é a do dia-a-dia. O conto *Das ist unser Manifest*, sintetiza bem as características do estilo: *Não precisamos de autores com boa gramática. Falta-nos paciência para a boa gramática. Precisamos daqueles que têm sentimento calido e roucamente soluçado, daqueles que (...) dizem sim e não: em alto e bom som e três vezes e sem subjuntivo.* (10). Alguns de seus contos são estruturados como se fossem uma peça musical. Um título é proposto, e a partir dessa sequência de palavras, desse *leitmotiv*, que é repetido e variado inúmeras vezes dentro da composição, desenvolve-se a obra. No conto *Die Stimmen sind da – in der Luft – in der Nacht*, um bonde atravessa a névoa fria e cinzenta de novembro. Seus cinco ou seis ocupantes encontram-se sós e perdidos na tarde. O bonde está vazio, os cinco passageiros, num isolamento total, permanecem sentados sob lampadzinhas turvas. Mas suas noites são povoadas de vozes que pairam no ar (11). Uma única coisa os une: as vozes diferentes que todos

(8) *Leit*, formado a partir do verbo *leiten* – conduzir; *Motiv* – motivo.

(9) “Diese Äusserungen sind (...) so interessant, weil sich als Motiv bereits vordeutet, was sich einmal als Leitmotiv durch das gesamte dichterische Werk Borcherts ziehen wird: Die Klage über die Unfähigkeit zur Bindung.” P. Rühmkorf: *Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, pp. 42/43.

(10) “Wir brauchen keine Dichter mit guter Grammatik. Zu guter Grammatik fehlt uns Geduld. Wir brauchen die mit dem heißen heiser geschluchzten Gefühl. Die (...) ja sagen und nein sagen: laut und deutlich und dreifach und ohne Konjunktiv.” W. Borchert: *Das Gesamtwerk* (G.W.), p. 310. O grifo é nosso.

(11) Como se vê, os termos vozes (*Stimmen*), ar (*Luft*) e noite (*Nacht*) fazem parte do título.

eles, em sua solidão, ouvem na noite. Em Generation ohne Abschied, o título torna-se o eixo principal em torno do qual gira toda a problemática de uma triste geração sem Deus, sem pátria e sem raízes, arrancada de seu mundo e atirada dentro da cruel realidade da guerra.

Borchert nos legou cinquenta e sete contos, dos quais trinta e nove encontram-se no volume das obras completas. Os restantes foram editados como obras póstumas por Peter Rühmkorf em 1962, sob o título de Die traurigen Geranien. Dentre esses contos, vários apresentam as características supracitadas, isto é: uma determinada seqüência de palavras que, aparecendo como título do conto, também ressurge sob a forma de *leitmotiv*, repetida e variadamente, dentro da composição, como por exemplo em: Mein bleicher Bruder, An diesem Dienstag, Der Kaffee ist undefinierbar, Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck.

O presente trabalho pretende analisar, à guisa de paradigma, o conto Die lange lange Strasse lang. Através do estudo desta narrativa curta, que apresenta grande número de *leitmotive*, bem como motivos bastante típicos de Borchert, que retornam em toda a obra do autor, será feito um confronto entre o conceito de motivo, entendido como *uma situação típica que se repete* e o de *leitmotiv*, na medida em que se apresente como *uma seqüência de palavras que se repete caracteristicamente através da obra*.

DIE LANGE LANGE STRASSE LANG

A ação do conto pode ser reduzida a um mínimo de acontecimentos concretos. Relata apenas a caminhada do tenente Fischer por uma longa rua em direção ao bonde.

Links zwei drei vier links zwei drei vier links zwei weiter, Fischer | (12). Através da repetição monótona de palavras colocadas umas ao lado das outras, num ritmo *staccato*, o leitor entra em contato imediato com a ação. Ouve-se uma voz de comando que ordena a Fischer que marche. Em meio ao ritmo da marcha, brotam as palavras iniciais de uma canção. Este mesmo canto é mencionado em outros dois contos do autor: *An diesem Dienstag* e *Das ist unser Manifest*. O próprio Borchert explica neste segundo conto, tratar-se de uma canção heróica de soldados (13). Assim, estarão ligadas a esta melodia as conotações de heroísmo, virilidade e entusiasmo. No conto *An diesem Dienstag*, este mesmo heroísmo destoa violentamente da realidade vivida pelas personagens, pois enquanto o capitão Hesse é transportado por padioleiros que o jogam ruidosamente na tumba (14), alguém por perto canta baixinho: *Zicke zacke juppheidi/ Schneidig ist die Infanterie*. (15). Em *Die lange lange Strasse lang*, o primeiro verso da canção aparece escrito como se fosse uma única palavra. Com isso, a melodia perde sua cadência normal, seu ritmo alegre; parte dela transforma-se numa longa palavra, que é repetida maquinalmente, sem que se aperceba seu verdadeiro significado.

(12) G.W., p. 244. As citações do texto alemão serão geralmente traduzidas para o português, com exceção dos trechos que apresentem particularidades lingüísticas, cuja adaptação em outro idioma não corresponderia à forma equivalente em alemão. No trecho supracitado, por exemplo, deseja-se chamar a atenção para o ritmo; as mesmas palavras em português não apresentariam um ritmo idêntico. Sendo assim, a citação aparece no original.

(13) "Cântico viril de homens (...) Cântico heróico de homens — ninguém ouviu o soluço dos corações quando eles cantavam 'Juppheidi' (...)?" ("Männlicher Männergesang (...) Heldischer Männergesang — hat keiner das Schluchzen der Herzen gehört, wenn sie Juppheidi sangen (...)?" G.W., p. 309.

(14) "Dann trugen sie Hauptmann Hesse hinaus. Draussen polterte es. Die bumsen immer so. Warum können sie die Toten nicht langsam hinlegen." G.W., p. 194. Atente-se para o valor onomatopaico dos verbos *bumsen* e *poltern*, que emprestam maior impacto de violência e desumanidade à cena.

(15) G.W., p. 194.

Em todo o primeiro parágrafo, quase não há pontuação. Com exceção da vírgula e do ponto de exclamação que acompanham o vocativo, nada mais interrompe a frase. Esse emaranhado de palavras ditas de um só fôlego, no meio do qual só se distingue o comando, acentua ainda mais a impressão de que as frases brotam irrefletidamente, perdendo, assim, parte do sentido. A eterna repetição das mesmas palavras indica uma idéia obsessiva e profundamente gravada:

Links zwei drei vier links zwei drei vier links zwei weiter. Fischer! drei vier links zwei vorwärts, Fischer! schneidig, Fischer! drei vier atme, Fischer! weiter, Fischer, immer weiter zickezacke zwei drei vier schneidig ist die Infanterie zickezackejuppheidi schneidig ist die Infanterie die Infanterie - - - - (16).

Neste primeiro parágrafo há uma ausência aparente de narrador. O foco narrativo, porém, muda no segundo, onde um *eu-narrador* passa a ser simultaneamente personagem e narrador, opondo-se, assim, à visão do início: *Eu estou a caminho.* (17).

Esse *eu-narrador* caminha por uma rua. Está faminto e já caiu por duas vezes, mas precisa a todo custo alcançar sua meta: um bonde. A necessidade imperiosa de chegar ao destino é enfatizada pela repetição obstinada do verbo *müssen* (precisar, ter que): “*Mas preciso ir junto. Preciso. Preciso chegar ao bonde. Preciso seguir com ele.*” (18). O monólogo interior da personagem compõe-se de frases curtas e redundantes, que refletem sua angústia e insegurança. O narrador encontra-se confuso; parece incapaz de ordenar os pensamentos. Tal como as frases insistentemente repetidas e colocadas umas ao lado das outras, também as idéias amontoam-se de maneira desordenada em sua mente. O fio do pensamento é rompido e funde-se com a contagem da marcha e a canção de soldado que ainda ecoam dentro dele: *Duas vezes eu já três quatro esquerda dois (...)* (19).

O tema da fome, que aparece mencionado em *Die lange lange Strasse lang*, é constantemente abordado na obra do autor. Constitui, por

(16) G.W., p. 244.

(17) Ich bin unterwegs. G.W., p. 244.

(18) “Aber mit muss ich. Muss. Ich muss zur Strassenbahn. Ich muss mit.” G.W., p. 244. O grifo é nosso.

(19) “Zweimal hab ich schon drei vier links zwei (...).” G.W., p. 244.

exemplo, um dos temas principais do conto *Das Brot*, onde a harmonia e a franqueza que existiam entre um casal são destruídos por causa da fome.

No conto *Die lange lange Strasse lang*, esse mesmo tema não representa o núcleo da intriga, outros problemas também acometem o protagonista. Cinquenta e sete homens estão enterrados na cidade russa de Woronesch. Antes da batalha cantavam *Juppheidi*; depois foram todos mortos. A mesma canção de heroísmo e entusiasmo liga-se também ironicamente à morte. Ninguém tinha a mais leve idéia do que iria acontecer; ao contrário, a esperança de retornar ao lar e recomeçar a vida evidencia-se na afirmação de um deles: ... *então vamos comprar um gramofone*. Esse *então (dann)* significaria: depois que tudo terminar. No entanto, foram de encontro à morte. O contraste entre expectativa e realidade torna-se mais chocante através da repetição da mesma palavra no início de cada frase: ... *então vamos comprar um gramofone*. Mas *então, quatro mil metros adiante, os outros, obedecendo a ordens, apertaram um botão*. (20).

O *eu-narrador* de *Die lange lange Strasse lang* foi o único homem que sobreviveu à matança de Woronesch: *Ich war noch nicht ganz tot. Juppheidi. Ich war noch ein bisschen lebendig*. (21). A canção de soldado insere-se mais uma vez no fio da narrativa. A interjeição *juppheidi*, que deveria expressar alegria e transmitir entusiasmo, está novamente ligada à morte. O protagonista deveria alegrar-se por ainda estar vivo; no entanto, o fato de ser o único sobrevivente é a causa de sua angústia e de seu remorso. Para ele nunca mais haverá paz, pois sente-se responsável pela morte de cinquenta e sete companheiros, os quais comandara em direção à morte. Tentando encontrar um novo sentido para a vida, querendo esquecer as recordações sombrias que o atormentam, o *eu-narrador* idealiza uma meta, precisa alcançar um bonde. O caminho a percorrer é tão cinza, mas o bonde se lhe afigura maravilhosamente amarelo. O cinza, um tom sombrio e triste, que nem chega a ser cor, está ligado à incerteza e à falta de um objetivo concreto do trajeto, enquanto a meta a ser atingida torna-se amarela, cor viva e excitante. É interessante notar-se que em outro conto, *Die Hundeblyme*, a cor amarela também aparece ligada à idéia de vida, de um alvo que deve ser alcançado. Nessa narrativa curta é apresentada a vida na prisão, um mundo desumano e destituído de sentido, onde o homem é transformado em número, tornando-se

(20) "... dann kaufen wir uns ein Grammophon. Aber dann haben viertausend Meter weiter ab die Andern auf Befehl auf einen Knopf gedrückt." G.W., p. 244. O grifo é nosso.

(21) G.W., p. 244. Na citação acima, aparece a palavra *juppheidi*. Esta interjeição não só é uma exclamação de alegria, lembra também a canção de soldado que ecoa nos ouvidos do *eu-narrador*. Sendo impossível encontrar-se em português uma palavra que exprima a mesma idéia, todo o trecho não será traduzido.

parte de um mecanismo do qual não consegue escapar. Mas um presidiário, um número 432, quebra esse círculo. Para ele existe uma meta a ser atingida: uma flor amarela. Esta flor passa a significar: Deus, amor, amante, enfim, qualquer idéia que esteja vinculada ao sentido de vida: (...) – *assim meus olhos ansiavam pelo ponto amarelo. Quando passei mais de perto por ele, agi o mais naturalmente possível. Reconheci uma flor, uma flor amarela.* (22).

Retomando o comentário de *Die lange lange Strasse lang*, observa-se que, mais uma vez, voltam numa espécie de refrão insistente: a canção de soldado, a contagem da marcha, que se misturam agora com as frases que caracterizam a situação de fome do protagonista: *Duas vezes eu já zigue-zague pra frente, Fischer! (...) esquerda dois três quatro se não fosse a fome a miserável fome (...)* (23). Tal situação em que se encontra a personagem principal pode ser entendida como: motivo da fome. Falou-se anteriormente que o tema da fome, abordado neste conto, aparece constantemente na obra de Borchert. Visto que agora é mencionado o motivo da fome, torna-se necessário estabelecer uma diferença fundamental entre estes dois conceitos. Como já foi dito, o motivo é um constituinte imediato do tema, entretanto, entende-se como motivo uma situação típica que se repete, enquanto que tema designa uma idéia em torno da qual se organiza a obra; expressa um conceito abstrato que deve figurar no plano ideativo: esperança, solidão, culpa, etc. (24). No conto *Das Brot*, a situação de desentendimento, que surge entre um casal por causa da fome, representa o motivo, enquanto a idéia a partir da qual se desenvolve a história é o tema da fome.

O conto *Die lange lange Strasse lang* tem um tipo de estrutura bastante peculiar. A história pode ser subdividida em diversos episódios; em cada um deles é apresentado um novo tema ou motivo. Todos os temas e motivos já expostos serão mais tarde repetidos em uma espécie de refrão, onde serão remontados em novas frases, adquirindo, as vezes, novas conotações. O conto *Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck* apresenta no início uma estrutura semelhante. Os motivos *março, correnteza, navios, locomotivas*, que aparecem em diferentes partes do texto, serão mais tarde soldados em uma só frase: *São os gritos da manhã de março, os gritos saúrios dos navios na correnteza, são os gritos das locomotivas das noites de novembro sobre trilhos de prata, através de florestas azuis-medrosas – (...)* (25).

(22) "(...) – so sehnten meine Augen sich nach dem gelben Punkt. Als ich jetzt dichter an ihm vorbeikam, tat ich so unbefangen wie möglich. Ich erkannte eine Blume, eine gelbe Blume." G.W., pp. 32/33.

(23) "Zweimal hab ich schon zickezacke vorwärts, Fischer! (...) links zwei drei vier wenn nur der Hunger der elende Hunger (...)" G.W., p. 245.

(24) Cf. W. Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, p. 62.

(25) "Das sind die März Morgenschreie, die Saurierschreie der Schiffe im Strom, das sind die novembernächtigen Lokomotivschreie über silbrigem Geleise durch angstblaue Wälder – (...)." G.W., p. 227.

Todo o problema da culpa e a angústia do remorso que acometem o protagonista de *Die lange lange Strasse lang* crescem ainda mais durante as noites, quando a escuridão transforma cada barulho em bicho e cada sombra em homem negro. Os mesmos homens negros que povoavam as noites de criança do narrador, transformam-se agora nos companheiros mortos, que a personagem não consegue esquecer.

Em toda a obra de Borchert, o motivo da noite estará sempre intimamente ligado ao medo e à solidão: *Seu medo está com você na cela, de resto nada. O medo e a noite. Mas o medo é um monstro e a noite pode tornar-se horrível como um fantasma, quando estamos a sós com ela.* (26).

O eixo mestre em torno do qual gira toda a obra do autor é o tema da solidão. Todos os heróis de Borchert procuram desesperadamente vencer o isolamento, anseiam por um contato humano. Deste tema principal derivam-se motivos tais como: mãe, Deus, Elba, Hamburgo (27); mas, na realidade, todos eles transmitem a mesma ânsia de proteção e o desejo de uma vida plena e sem ameaças. A solidão de Beckmann, o protagonista de *Draussen vor der Tür*, torna-se clara no próprio título da peça. Esta personagem, um mutilado de guerra, arrasta-se durante cinco cenas, procurando alguém ou alguma coisa que justifique sua existência humana; no entanto, sua busca é inútil. No fim do drama, o herói ainda não achou uma solução para seus problemas, ainda se encontra *do lado de fora, diante da porta*. No conto *Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck*, o eu-narrador identifica-se com o pássaro irmão, que, tal como ele, foi abandonado pela mãe dentro da noite: *Grite, cuco, grite sua solidão primavera de maio adentro (...)* (28). A expulsão do paraíso protegido da infância, a dor de ter sido lançado à uma realidade hostil e desconhecida, não só é o problema crucial de várias personagens do autor, mas torna-se também a queixa de toda sua geração *sem adeus: Somos uma geração sem limites, sem inibições nem amparo. Expulsa da grade de*

(26) "Deine Angst ist mit dir in der Zelle, sonst nichts! Die Angst und die Nacht. Aber die Angst ist ein Ungeheuer, und die Nacht kann furchtbar werden wie ein Gespenst, wenn wir mit ihr allein sind." G.W., p. 26.

(27) Convém lembrar que Borchert nasceu em Hamburgo; assim, a cidade natal, o rio Elba, adquirirão para o autor as conotações de lar, aconchego, lugar onde se sente bem: "Hamburgo! É mais que um monte de pedras, telhados, janelas, papéis de parede, camas, ruas, pontes e lâmpadas. (...) Nossa vontade é existir. Não existir em qualquer lugar e de qualquer maneira, e sim existir aqui e só aqui, entre o riacho Alster e o rio Elba - (...)" ("Hamburg! Das ist mehr als ein Haufen Steine, Dächer, Fenster, Tapeten, Betten, Strassen, Brücken und Laternen. (...) Das ist unser Wille, zu sein. Nicht irgendwo und irgendwie zu sein, sondern hier und nur hier zwischen Alsterbach und Elbestrom zu sein -") G.W., p. 72.

(28) "Schrei, Kuckuck, schrei deine Einsamkeit in den Maifrübling rein (...)" G.W., p.228.

proteção do ser-criança para dentro de um mundo que nos prepararam aqueles, que por isso nos desprezam. (29). Em *Die Küchenuhr*, um jovem, ao voltar à casa paterna, nada mais encontra. A única coisa que restou foi um relógio de cozinha quebrado, símbolo do tempo irremediavelmente perdido, quando tinha o carinho e o desvelo de sua mãe. Só agora ele compreende o que aquela vida significava: *Agora, agora eu sei que isso era o paraíso. O verdadeiro paraíso.* (30).

No conto *Die lange lange Strasse lang*, o eu-narrador transforma-se mais uma vez na criança que lamenta a perda da proteção e do amor materno, o ser indefeso que se acha desamparado diante de um novo mundo: *Mãe, você nunca deveria ter-me deixado sozinho. Agora nós não nos encontramos mais. (...) Mas você me gritou de si. Gritou-me de dentro de você para este mundo de noites.* (31). O grito de dor da mãe ao dar à luz um filho, torna-se também o grito de dor de solidão e de medo deste filho, por ter sido lançado à escuridão da noite, onde os contornos imprecisos dos objetos adquirem formas que o atormentam e os sons difusos aumentam ainda mais sua insegurança e opressão; quando *o teto desce cada vez mais, as paredes chegam cada vez mais perto*, e o mundo inteiro parece vacilar.

Todos os temas e motivos já tratados no decorrer do conto reaparecem agora num redemoinho de idéias digressivas. Este turbilhão confuso de pensamentos, que assalta a mente do protagonista, apresenta-se como uma espécie de refrão, pois, rompendo a seqüência lógica da narrativa, caracteriza-se pela repetição insistente de determinadas idéias fixas. O narrador, sentindo vertigens de fome, atormentado pela culpa e solidão, torna-se incapaz de raciocinar logicamente. Para sua mente confusa, o mundo, a princípio parece tremer por causa do barulho dos canhões e dos cinquenta e sete homens mortos. Esse tremor imaginário reflete a insegurança da personagem, que se sente culpada por ainda estar viva; para encontrar um novo sentido na vida, tenta inutilmente atingir seu alvo: um bonde. Toda sua hesitação está contida na rua cinzenta, e a meta maravilhosamente amarela parece inatingível, pois a personagem sente fome, e o chão realmente se lhe afigura oscilante por causa de sua fraqueza. Esse tremor, produto de sua imaginação, também dilui o amarelo do bonde. Numa fusão total, tudo vacila e torna-se incerto: *O chão vacila. Rums. 57. E eu ainda estou um pouco vivo. E eu quero alcançar o bonde. Ele é amarelo na rua cinzenta. (...) Mas não chego lá. (...) Pois tenho fome. E por isso o chão vacila. Vacila tão maravilhosamente amarelo,*

(29) "Und wir sind die Generation ohne Grenze, ohne Hemmung und Behütung – ausgestossen aus dem Laufgitter des Kindseins in eine Welt, die die uns bereitet, die uns darum verachten." G.W., p. 59.

(30) "Jetzt, jetzt weiss ich, dass es das Paradies war. Das richtige Paradies." G.W., p. 203.

(31) "Du hättest mich nie allein lassen sollen, Mutter. Jetzt finden wir uns nicht wieder.

por causa do mundo-onda. Vacila por causa do mundo-fome. Vacila tão mundofaminto e amarelobonde. (32). Em todo o trecho citado, a idéia de tremor, oscilação (movimento), fraqueza, hesitação e incerteza é expressa pelo verbo *wanken* (vacilar), que encerra todos esses significados. Nas linhas supracitadas, nota-se também o emprego de palavras incomuns: *welthungrig* (mundofaminto) e *strassenbahngelb* (amarelobonde). Adjetivos e substantivos são amalgamados, transformando-se em palavras que refletem tanto no nível do significante como do significado o estado confuso da personagem.

O *eu-narrador* continua seu monólogo interior, mas a partir deste momento deixa de ser apenas a personagem narradora, que só existe em sua fala, passando a dar uma visão de si mesmo. O protagonista tornar-se-á uma personalidade tripartida: *Herr Fischer*, tenente Fischer e o *eu-narrador*: *Há pouco alguém me disse: Bom dia, Sr. Fischer. Poderei eu ser o Sr. Fischer, simplesmente outra vez o Sr. Fischer? Mas eu fui o tenente Fischer.* (33).

Fischer não poderia continuar sendo o mesmo ser humano de outrora. Depois de todas as terríveis vivências de guerra, para ele nunca mais haverá um bom dia. Prosseguir como se nada tivesse acontecido, é-lhe impossível. Ele fora o tenente Fischer; esse fato irá condicionar sua insegurança, impedindo que reencontre sua paz interior; seguirá eternamente ao longo da rua cinzenta.

A voz de comando, que até então se caracterizava por uma ausência aparente de narrador, identifica-se agora como pertencendo ao tenente Fischer, o mesmo oficial que, em Woronesch, conduzira cinquenta e sete homens à morte e que continua ordenando a *Herr Fischer* que marche. O cami-

(...) Aber du hast mich von dir geschrien. Aus dir heraus und in diese Welt mit den Nächten hineingeschrien." G.W., p. 245.

- (32) "Der Boden wankt. Rums. 57. Und ich bin noch ein bisschen lebendig. Und ich will zur Strassenbahn. Die ist gelb in der grauen Strasse. (...) Aber ich komm ja nicht hin. (...) Denn ich hab Hunger. Und davon wankt der Boden. Wankt so wunderhübsch gelb von der Welle Welt. Wankt von der Hungerwelt. Wankt so welthungrig und strassenbahngelb," G.W., pp. 245/246. A tradução das palavras *welthungrig* e *strassenbahngelb* por *mundofaminto* e *amarelobonde* justifica-se para não diluir o teor poético do original, que para melhor descrever a visão confusa que a personagem tem da realidade, é composto de termos não habituais na linguagem corrente. A palavra *Rums*, mantida na tradução, tem uma função onomatopáica, indica o estrondo das explosões.
- (33) "Eben hat einer zu mir gesagt: Guten Tag, Herr Fischer. Bin ich Herr Fischer? Kann ich Herr Fischer sein, einfach wieder Herr Fischer? Ich war doch Leutnant Fischer." G.W., p. 246.

nho a ser percorrido transforma-se em lixo, cinza, destroços, enfim, no aniquilamento causado pela guerra; mas *Herr Fischer* segue infinitamente pelos escombros que o rodeiam.

O cinza, que simboliza a incerteza do trajeto, passa também a caracterizar a destruição que cerca o percurso. Para melhor ilustrar todo esse quadro de ruínas, Borchert forja neologismos. A partir de termos comuns, como *Mutt*, *Schutt*, *schlagindutt* (transliteração da forma dialetal que corresponde a *schlag ihn tot*), num processo de composição também comum à língua alemã, o autor cria palavras, onde a justaposição desses termos resulta numa expressão incomum em nível semântico: *Muttschuttschlaginduttbroadway*, *Champs-Ruinés*. Esta última palavra lembra o famoso *Champs-Élysées* de Paris, parque de lazer e passeio. Estas conotações de lazer e passeio, latentes na palavra original, contrastam violentamente com a realidade do caminho, o trajeto de escombros e sofrimento percorrido por Fischer.

O mesmo motivo do homem que perde sua paz interior por causa das vivências de guerra, apresentado em *Die lange lange Strasse lang*, também é abordado no conto *Vorbei, vorbei*. Nesta narrativa curta, o protagonista também vagueia rumo ao nada. Nunca haverá um *vale para sua fuga*, ninguém conseguirá prendê-lo por mais de uma noite; as lembranças das atrocidades presenciadas durante a guerra, impedirão que ele reencontre um lugar no mundo.

Voltando à análise do conto que é objeto de nosso estudo, verifica-se que no episódio seguinte o tema da fome vem novamente à baila sob a forma de um motivo variante: uma menina implora ao bom Deus que lhe dê sopa. A mãe explica à criança que Deus não poderia atendê-la, pois não tem colher. A presença da fome torna-se mais enfática através da descrição da menina: *A pequena menina tem pernas, que são tão finas como dedos. Como dedos no inverno.* (34).

Os motivos do frio e da fome aparecem constantemente juntos na obra do autor. Em *Die drei dunklen Könige*, por exemplo, uma família consegue sobrepujar a escuridão, o frio, a fome e a destruição do mundo que a cerca, na medida em que surge uma nova vida, uma leve esperança de um novo começo.

Em *Die lange lange Strasse lang*, o quadro de dor e miséria é completado pela figura da mãe: *A mãe tem cabelos que já estão mortos. Mor-*

(34) "Das kleine Mädchen hat Beine, die sind wie Finger so dünn. Wie Finger im Winter." G.W., p. 246.

tos já há muito tempo. (35). Em meio a tanto sofrimento, a vida desaparece lentamente, o ser humano começa a fenecer. Diante de tudo isso, Deus torna-se impotente, fraco demais para mudar a realidade; sua única desculpa: *ele não tem colher*. Essa razão infantil, que nada explica ou resolve, é repetida inúmeras vezes pela menina que dança em torno da mãe e de *Herr Fischer*. Esse movimento circular simboliza a situação de miséria e de fome, que se repete constantemente e da qual não se pode fugir.

A preocupação com a divindade é uma constante em Borchert. No motivo da busca de Deus reflete-se a ânsia de fugir da solidão e a necessidade de encontrar um significado para a vida. Mas Deus apresenta-se sempre como um ser distante, incapaz de agir ou de ajudar os homens. Na peça *Draussen vor der Tür*, a divindade é representada pela figura de um pobre velho, um pai sem forças, um Deus irreal de livro de contos de fada, que fala baixo demais, e não é ouvido por seus filhos. Ninguém mais o teme, pois também ele não passa de um dos muitos que estão do lado de fora, e ninguém lhe abre uma porta. Em *Die Hundeblyme*, a pergunta desesperada por Deus permanece sem resposta: *Um Deus nos ampara? Deus – é esta a força que faz uma árvore crescer e um pássaro voar – Deus é a vida? (...) Deus, que eles chamam de bom, não está aqui.* (36). Todo esse conflito contra a pessoa de Deus chega a tomar a forma de completa negação da existência divina: *Mas Deus nos fez assim. Mas Deus tem uma desculpa, disse o outro, ele não existe.* (37).

A incapacidade de Deus em ajudar os homens, simbolizada em *Die lange lange Strasse lang* pela frase: *Pois ele não tem colher* (38) e a impossibilidade de Fischer de reencontrar sua paz interior, expressa pela palavra *vorbei* (acabou-se), passam a integrar o turbilhão de idéias que compõem o novo refrão.

O protagonista segue sua caminhada. A lembrança dos cinquenta e sete homens mortos continua a atormentá-lo. Todos esses jovens tinham aproximadamente a mesma idade de Fischer: 25 anos. O peso do remorso faz com que o narrador tenha a sensação de estar cinquenta e sete vezes mais ve-

(35) "Die Mutter hat Haare, die sind schon tot. Lange schon tot." G.W., p. 246.

(36) "Fängt ein Gott uns auf? Gott – ist das die Kraft, die einen Baum wachsen und einen Vogel fliegen lässt – ist Gott das Leben? (...) Gott, den sie den Guten nennen, ist nicht da." G.W., p. 26. A frase *Gott ist nicht da* tem duplo sentido: também poderia significar *Deus não existe*.

(37) "Aber Gott hat uns so gemacht. Aber Gott hat eine Entschuldigung, sagte der andere, es gibt ihn nicht." G.W., p. 170.

(38) "Er hat ja keinen Löffel." G.W., p. 247.

lho. Aos seus 25 anos de vida soma-se a idade de todos os companheiros que tombaram.

O *eu-narrador* encontra-se horrivelmente só. Ninguém vem em seu auxílio, nem Deus, nem a família; a longa rua parece vacilar por causa dos problemas que o acometem: fome, solidão e culpa. Mas toda essa onda de sofrimento parece não atingir alguém que sempre toca piano. A mesma música que caracteriza as festas, acompanha a deflagração da guerra e ainda se faz ouvir no hospital, ou depois de terminado o conflito. Continua soando por toda a longa rua, como se nada tivesse mudado, insensível e indiferente ao mundo que a cerca. O motivo do piano é introduzido pela frase: *Mas alguém sempre toca piano.* (39). Esse *mas* indica uma restrição ao que foi dito anteriormente; sugere uma oposição entre o fato precedente e o subsequente. Opondo-se à onda que abala o mundo, alguém sempre toca piano. A indiferença que aqui caracteriza o motivo do piano já se torna presente, na medida em que esse motivo é introduzido pela conjunção adversativa *mas*.

No episódio narrado a seguir, novamente a seqüência temporal da história será rompida. O *eu-narrador*, ouvindo um apito de trem, recorda-se de Timm, que o acusara de ter empurrado um velho do vagão. Fischer defende-se obstinadamente, alegando que o velho dormira, e por isso havia caído. Mas Timm insiste em sua opinião; para ele o apito da locomotiva transforma-se em pranto, pois *não se deve empurrar velhos do trem*. O próprio Timm, certa vez, maltratara um. O ancião apenas o fitara tristemente; a fisionomia do velho adquirira uma expressão que fizera com que Timm relembrasse o próprio pai.

O motivo do pai é por vezes mencionado na obra de Borchert. A figura paterna identifica-se sempre com a de um velho, magro e pequeno, que pouco tem a dizer: *E diante de uma porta estava um homem que ficava cada vez menor, grisalho e magro e dizia: Está bem, meu filho. Mais tarde ele soube: Aquele era meu pai.* (40). Trata-se quase sempre de um ser desamparado e incapaz de agir. Em *Draussen vor der Tür*, Deus, que na lista das personagens é apresentado como *o velho – em quem ninguém mais acredita*, assemelha-se a um pobre pai, que só sabe chorar o triste destino de seus filhos: *Filhos, filhos. E eu não posso mudar a situação! Filhos, meus filhos!* (41). Em relação à figura do pai, misturam-se os sentimentos de desprezo, simpatia e culpa: *Ele*

(39) "Aber immer spielt einer Klavier." G.W., p. 247.

(40) "Und vor einer Tür stand immer kleiner werdend ein Mann orau und mager, und sagte: Ist gut, mein Junge. Später wusste er: Das war mein Vater." G.W., p. 68.

(41) "Kinder, Kinder. Und ich kann es nicht ändern! Kinder, meine Kinder!" G.W., p. 105.

sentiu seu frescor casto como a voz do pai, a quem nunca dera uma atenção especial, e que agora era um consolo tão grande com seu silêncio. (42).

Timm, personagem de *Die lange lange Strasse lang*, também se sente culpado por ter maltratado o velho, pois identifica a figura do ancião com a imagem do próprio pai. Levado pelo remorso, Timm ouve no apito da locomotiva o choro de uma criança. Fischer, sem partilhar, aparentemente, do mesmo sentimento de culpa, afirma que o velho, estando dormindo, caíra sozinho do trem, por causa do balanço dos vagões. Mais uma vez a figura do velho caracteriza-se pela não participação. Em outro quadro deste conto, quando a figura do pai é mencionada diretamente, encontra-se a frase: *Meu pai atraçou-me (...)* (43). Estas palavras evidenciam toda a amargura e desprezo que existe em relação à figura paterna. No entanto, a obstinação do *eu-narrador* em explicar-se diante de Timm, comprova também a própria culpa. Ele mesmo chega a admitir: *Maybe Timm tenha razão.* (44). Para Fischer, o apito da locomotiva transforma-se em grito. No silvo da máquina, reflete-se a dor e os sentimentos das personagens: o pranto de remorso de Timm, e o grito de solidão e insegurança do *eu-narrador*. Esse grito de desespero sobe aos céus e faz oscilar as estrelas, que, na realidade, parecem tremular por causa do movimento dos vagões.

No conto *Eisenbahn, nachmittags und nachts*, o sentimento do protagonista se confunde com o apito do trem e se transforma em grito de solidão: *Eles são como nós. Anunciam-se pomposos e majestosos de uma enorme distante distância com um grito. (...) Em seu grito grita o grito da saudade, do que foi perdido, abandonado.* (45).

A técnica de colagem de cenas esparsas utilizada na composição de *Die lange lange Strasse lang*, reflete o estado emocional do *eu-narrador*; o protagonista parece incapaz de ordenar suas idéias. As recordações confundem-se com os acontecimentos presentes, e estes, por sua vez, são vistos sob novos prismas. Em meio à realidade vivida, emergem todos os problemas da personagem; os fatos reais são distorcidos e adquirem novas conotações, assim como, por exemplo, no episódio dos pregos que é narrado a seguir. De início, este quadro parece não ter nenhuma conexão lógica com o resto do conto. O leitor é levado a ligá-lo ao episódio da crucificação.

(42) "Er empfand ihre keusche kühle wie die Stimme des Vaters, den er nie sonderlich beachtet hatte und der nun soviel Trost war mit seiner Stille." G.W., p. 38.

(43) "Mein Vater hat mich verraten (...)" G.W., p. 247.

(44) "Vielleicht hat Timm recht." G.W., p. 248.

(45) "Sie sind wie wir. Sie kündigen sich an, pompos, grossartig und schon aus enorm ferner Ferne, mit einem Schrei. (...) In ihrem Schrei schreit das Heimweh, das Verlorene, Verlassene." G.W., pp. 61 e 62/53.

Uma criança vai buscar pregos. O ferreiro conta-os e pergunta à criança se os pregos seriam para três homens. O pequeno responde afirmativamente, mas sua resposta não afeta o ferreiro, que continua trabalhando. O menino afasta-se, enquanto ouve o barulho do martelo com o qual o ferreiro forja novos pregos. O pequeno mensageiro parece ser fraco demais para levar sua carga, seus dedos finos e frágeis curvam-se com o peso dos pregos. Várias equivalências irão ligar esse quadro ao episódio da crucificação: os pregos são destinados a três homens, um deles insiste em afirmar que é filho de Deus. A figura do menino confunde-se com a do *eu-narrador*: *O pequeno menino mantém a mão aberta. Eu devo buscar os pregos.* (46). Esses pregos que serviram para crucificar Cristo, identificam-se com as balas que mataram os cinquenta e sete homens em Woronesch. Da mesma maneira que o menino se tornou o portador involuntário (47) do flagelo de três homens, o *eu-narrador* conduziu cinquenta e sete companheiros à morte. O peso dos pregos, que parece ser grande demais para as pequenas mãos da criança, é semelhante ao peso do remorso que Fischer não consegue suportar. O barulho do malho, batendo sobre a bigorna, torna-se idêntico ao silvo das balas e ao estrondo dos canhões em Woronesch. Este ruído ligado à morte identifica-se também com a música do piano. A indiferença que caracteriza o som deste instrumento equivale ao barulho metálico do martelo, o ruído *pink pank* que traz consigo a morte.

Em oposição a Cristo (48), o *reino* de Fischer é *deste mundo*; para seus problemas humanos, fome e culpa, parece não haver solução. O ferreiro fez os pregos inutilmente, o sacrifício do filho de Deus não salvou a humanidade. O ferreiro continua forjando novos pregos, Cristo será sacrificado inúmeras vezes; mesmo assim os homens permanecerão os mesmos, continuarão massacrando criaturas humanas em vão, como as cinquenta e sete vítimas em Woronesch.

Os cinquenta e sete homens retornam todas as noites nos sonhos do narrador e indagam o porquê de suas mortes. Mas Fischer não tem uma resposta. O pai, o corregedor, o padre e o mestre-escola também são indagados e nenhum deles dá uma explicação. Todos são atingidos pela mesma dúvida e juntam-se à legião de perguntadores, que se torna cada vez maior. Os perguntadores dirigem-se também ao general, mas este nem se dá ao trabalho

(46) "Der kleine Junge hält die Hände auf. Ich soll die Nägel holen." G.W., p. 249. O grifo é nosso.

(47) O pai mandara seu filho buscar os pregos: "Papai diz que é para três homens." (Vati sagt, für drei Mann.) G.W., p. 249.

(48) Palavras de Cristo a Pilatos: "O meu reino não é deste mundo." Evangelho segundo S. João, capítulo XVIII, versículo 36.

de voltar-se, sendo, por isso, morto pelo pai. Recorrem por fim ao ministro, o qual, erguendo um brinde, lhes responde: *Alemanha, camaradas, Alemanha! Por isso!*

A pergunta cruciante que assalta tantas mentes, parece não afetar nem o general, nem o ministro. Estes homens, que se tornaram os primeiros responsáveis pela morte de milhões de criaturas, não se compenetraram da extensão do problema. A atitude desses líderes é semelhante à do coronel, personagem de *Draussen vor der Tür*, que não consegue perceber por que o protagonista Beckmann vem *devolver-lhe a responsabilidade*, pois sob as ordens do coronel, tornara-se culpado pela morte e mutilação de muitos companheiros. Este oficial só entende o tenebroso sonho de Beckmann como uma encenação cômica e lhe sugere a possibilidade de trabalhar no palco.

Este motivo da inconsciência dos líderes também é abordado em *Die lange lange Strasse lang*. O general, sem dar uma razão para tantas mortes, simplesmente ignora o problema; o ministro, por sua vez, responde categoricamente que os homens perderam suas vidas em nome da pátria. Diante desta razão, os cinquenta e sete homens permanecem mudos, entreolham-se e continuam perguntando: *Alemanha? Por isso?* Os seus rostos indagadores são iguais aos das mães e das esposas, que também perguntarão por toda a eternidade e nunca receberão uma resposta.

O sonho de Fischer assemelha-se ao terrível pesadelo que Beckmann narra ao coronel. Tal como Fischer, Beckmann também se sente culpado pelo massacre de companheiros. Na tenebrosa visão que o atormenta todas as noites, um general, suando sangue, toca um xilofone de ossos. Ao som deste macabro instrumento, os homens mortos levantam-se de suas tumbas, sem braços, sem crânios, com as entranhas dilaceradas, berrando o nome de Beckmann: *E o berro torna-se tão grande, tão estranguladoramente imenso, que não consigo mais respirar. E então eu grito, solto um grito na noite. (...) Toda noite o concerto no xilofone de ossos, e toda noite o coro de vozes, e toda noite o grito de horror. E então não consigo mais adormecer, porque eu é que tinha a responsabilidade.* (49).

Em contraposição a esse quadro tétrico, o sonho de Fischer é descrito através de uma linguagem rítmica e sonora, caracterizada pela apresentação de rima. As palavras agradáveis e harmônicas contrastam com o cu-

(49) "Und das Brüllen wird dann so gross, so erwürgend gross, dass ich keine Luft mehr kriege. Und dann schreie ich, dann schreie ich los in der Nacht. (...) Jede Nacht das Konzert auf dem Knochenxylophon, und jede Nacht Sprechchöre, und jede Nacht der furchtbare Schrei. Und dann kann ich nicht wieder einschlafen, weil ich doch die Verantwortung hatte." G.W., p. 125.

nho dramático da temática. Toda a intensidade trágica do sonho de Fischer será ressaltada, na medida em que forma e conteúdo se equivalham negativamente.

A pergunta *por que?* e o barulho *pink pank*, que caracteriza o ferreiro batendo pregos, misturam-se também no emaranhado de idéias que martelam incessantemente no cérebro de Fischer. A sintaxe deste trecho reflete bem o estado de perturbação emocional em que se encontra o protagonista, sua insegurança e incapacidade de reflexão. A voz de comando do tenente Fischer transforma-se agora numa longa frase com sessenta e cinco palavras, sem um único verbo ou pontuação que possam emprestar a essas palavras uma conexão lógica: *Links zwei drei vier links zwei drei vier zickezacke juppheidi zwei drei vier links zwei drei vier die Infanterie die Infanterie pink pank pink pank drei vier pink pank drei vier pink pank pink pank die lange Strasse lang pink pank immer lang immer rum warum warum warum pink pank pink pank bei Woronesch darum bei Woronesch darum pink pank die lange lange Strasse lang.* (50).

Esse mesmo tipo de sintaxe caracteriza também a descrição da rua percorrida por Fischer. As palavras justapostas, sem conectivos ou quase sem pontuação, transmitem as impressões do narrador. Trata-se de uma enumeração caótica de fatos e coisas em que o protagonista deita os olhos, sem que essas imagens cheguem a organizar-se de maneira lógica em sua mente. O intenso ritmo *staccato* que sobressai em toda a descrição, retrata o estado de profunda excitação e nervosismo de Fischer. Em seu cérebro confuso, turbilhonam simultaneamente realidade e fantasia; o som de uma aula de piano transforma-se no mesmo barulho *pink pank* que caracteriza o ferreiro batendo pregos, identificando-se também com o estrondo dos canhões; as pedras do chão levam Fischer a visualizar um calçamento de cabeças; uma inscrição numa parede, *Hilde Bauer é tonta* (51), faz com que o *eu-narrador* conclua que o tenente Fischer é tolo, pois cinquenta e sete homens perguntam, e ele é incapaz de responder; os rostos dos homens por quem o protagonista passa são brilhantes (52) como pregos. Para ilustrar as feições humanas, é usado o mesmo adjetivo *blank* que qualifica os pregos, e que, por lembrar um instrumento de flagelo, também irá adquirir uma conotação de morte.

A caracterização destas fisionomias vai estabelecer um ponto de contato com o próximo episódio, onde o *eu-narrador* descreve três ho-

(50) G.W., p. 251.

(51) "Hilde Bauer ist doof" G.W., p. 251.

(52) O adjetivo *blank*, quando usado na descrição de fisionomias humanas, pode significar também: liso, gordo, bem alimentado.

mens jogando *Skat* (53). Estes homens, com rostos leais e brilhantes, já jogavam *Skat* há cem anos, ainda hoje continuam e daqui a cem anos ainda estarão jogando. A atitude impassível destas três criaturas faz lembrar o motivo do piano, cuja música continua soando sempre, insensível ao mundo que a cerca. A indiferença também se torna bastante clara neste quadro. O diálogo entre as personagens só adquire sentido, na medida em que seja entendido como *jargon* próprio dos jogadores. Os homens só se comunicam através da fala restrita de seu grupo, onde as palavras da língua comum adquirem um novo significado, como por exemplo a frase: *A cruz é sagrada*. Esta frase, dentro da linguagem comum, seria ligada à idéia de cruz como símbolo religioso; no entanto, dentro da fala restrita dos jogadores, *Kreuz* é um dos naipes do baralho (paus), o de maior valor no jogo de *Skat*. A mesma frase *Das Kreuz ist heilig* poderia significar para os jogadores que o naipe de paus é privilegiado.

Esses homens, que só se limitam aos problemas de seu pequeno mundo, têm suas feições caracterizadas como leais (*bieder*) e brilhantes (*blank*). O adjetivo *leal* adquire uma função irônica quando colocado ao lado do qualificativo *brilhante*. A mesma palavra *blank* já fora usada para ilustrar o metal polido dos pregos (que crucificaram três homens) e dos canhões (que mataram cinquenta e sete soldados em Woronesch), caracterizando, portanto, os objetos ligados à idéia de extermínio. Também neste quadro, a indiferença será ligada a tudo aquilo que causa a morte. No fim deste episódio, será estabelecida uma nova equivalência entre os três jogadores de *Skat* e os cinquenta e sete canhões de Woronesch. Quando esses homens batem seus punhos cerrados (54) sobre a mesa, ouve-se um barulho semelhante ao estrondo de cinquenta e sete canhões.

Continuando sua caminhada, o *eu-narrador* distingue numa janela a figura de uma mãe. Esta mulher tem diante de si três retratos: o de seu marido, o do filho e o do general. À noite, olhando as três fotografias enquanto deitada, lê as cartas do general. A primeira data de 1917 e diz que seu marido morrera pela Alemanha; a segunda é do ano de 1940 e comunica que seu filho também tombara pela pátria. Os olhos da mulher estão vermelhos de chorar. Seu marido e seu filho foram sacrificados em nome de ideais patrióticos; no entanto, a mãe sofredora relê a explicação do general, como para convencer-se do *nobre* motivo pelo qual se ofereceu a vida desses homens. Nas duas cartas, apenas as mesmas palavras são relidas: *pela Alemanha*. Mas esta razão fácil, que já era apresentada em 1917 e que continua sendo repetida em 1940, não a consola, nem diminui sua dor; seus olhos continuam chorando a perda dos seus.

(53) Jogo de cartas bastante difundido na Alemanha, do qual participam necessariamente três jogadores.

(54) Na imagem de um punho cerrado, está latente a conotação de violência.

Em contraposição a esses homens mortos, a primeira idéia que volta a martelar na mente do narrador é a de que ele restara, ainda está vivo. A razão patriótica *pela Alemanha*, com a qual o general pretende explicar o sacrifício de vidas, insere-se também em meio às idéias que se embaralham no espírito de Fischer.

Prosseguindo em seu trajeto, o *eu-narrador* avista um homem num canto escuro. Esta visão faz lembrar as figuras assustadoras que povoavam as noites de infância do narrador e que depois se transformam nos companheiros mortos que atormentam e apavoram a personagem dentro da escuridão. Também neste episódio, os homens escuros que ficam nos cantos vão adquirir um caráter assustador.

Neste quadro será abordado o motivo do suicídio. O homem que segura uma caixa e um chapéu distingue-se pela voz que perdeu as características humanas: *Pyramidon! berra o homem*. (55) e pelo riso irônico: *O homem sorri sarcasticamente, pois os negócios vão bem* (56).

Esta figura poderia ser ligada à do agente funerário (*Beerdi-gungsunternehmer*) da peça *Draussen vor der Tür*. Para esse agente funerário, que se identifica com a morte, os negócios também estão florindo. A guerra veio em seu auxílio: *os mortos grudam nas paredes do século como moscas*. Nesta época assassina, a morte tornou-se o novo Deus. O agente funerário, que era magro, seco, hoje é redondo, gordo e bem-humorado (57).

Em *Die lange lange Strasse lang*, o homem escuro que fica nos cantos também faz da morte um negócio. Em sua caixa há *Pyramidon*; vinte comprimidos desta droga são suficientes para matar. As cinquenta e sete mulheres com olhos vermelhos de pranto, não suportando a dor de perder os que lhes eram caros, buscam a morte, compram *Pyramidon*. O número de suicidas poderia tornar-se milhões de vezes maior, tão grande quanto o número de vítimas da guerra. Contudo, *o homem escuro* sorri sarcasticamente; está feliz, os negócios vão bem; ele não tem olhos para enxergar as cinquenta e sete mulheres de olhos vermelhos.

O *eu-narrador* continua a caminho. Em um quarto, um homem compõe versos:

-
- (55) "Pyramidon! bellt der Mann." G.W., p. 253. O verbo *bellen* tem como primeiro significado: ladrar, latir, podendo significar também berrar. No entanto, a idéia de um som emitido por um animal sempre irá conotar a palavra.
- (56) "Der Mann grinst, denn das Geschäft geht gut." G.W., p. 253. O verbo *grinsen* não só significa sorrir ironicamente; também dá a idéia de um sorrir maldoso, forçado e sarcástico.
- (57) Cf. G.W., p. 105.

*Auf dem Braun der Ackerkrume
weht hellgrün ein Gras.
Eine blaue Blume
ist vom Morgen nass. (58)*

O poeta lê a estrofe no quarto vazio, risca o que estava escrito, modifica o último verso; mesmo assim continua relendo e modificando, mas não consegue achar as palavras exatas que procura.

A figura deste homem representa o artista que se afasta da realidade e se refugia num mundo ideal. A *flor azul*, citada em seus versos, tornou-se um conceito romântico; simboliza o anseio por alguma coisa distante e utópica. Não encontrando a expressão ideal, o poeta anda ansioso ao redor da mesa. Contudo, as palavras exatas não vêm. Sua andança, como seus versos, não levam a parte alguma: continua volteando em círculos, continua lendo sua poesia para dentro de um quarto vazio.

Para Borchert, a arte que só pretende ser bela não é verdadeira, torna-se uma mensagem inexpressiva. O conto *Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck* também aborda o motivo do relacionamento do artista com a realidade. Diante de todo o horror e da destruição do mundo, não há mais lugar para a poesia: *Quem entre nós, quem sabe uma rima para o arquejar agonizante de um pulmão dilacerado por balas, uma rima para um grito de execução, quem conhece a métrica, o ritmo para um estupro, quem sabe uma métrica para o uivo das metralhadoras, um vocábulo para o grito há pouco emudecido de um olho de cavalo morto, onde não mais se reflete o céu, e nem mesmo as aldeias em chamas, que impressora tem um símbolo para o vermelho-ferrugem dos vagões de carga, esse vermelho de mundo incendiado, esse vermelho de sangue ressecado sobre branca pele humana? Vão para casa, poetas, vão para os bosques, apanhem peixes, partam lenha e façam seu heróico feito: silênciem!* (59).

Em *Die lange lange Strasse lang*, a realidade vivida por Fischer é bem diversa da colorida paisagem descrita pelo poeta que lê seus versos pa-

(58) G.W., p. 253.

(59) "Denn wer unter uns, wer denn, ach, wer weiss einen Reim auf das Röcheln einer zerschossenen Lunge, einen Reim auf einen Hinrichtungsschrei, wer kennt das Versmass, das rhythmische, für eine Vergewaltigung, wer weiss ein Versmass für das Gebell der Maschinengewehre, eine Vokabel für den frisch verstummten Schrei eines toten Pferdeauges, in dem sich kein Himmel mehr spiegelt und nicht mal die brennenden Dörfer, welche Druckerei hat ein Zeichen für das Rostrot der Güterwagen, dieses Weltbrandrot, dieses angetrocknete blutigverkrustete Rot auf weisser menschlicher Haut? Geht nach Haus, Dichter, geht in die Wälder, fangt Fische, schlägt Holz und tut eure heroische Tat: Verschweig!" G.W., p.228.

ra dentro do quarto vazio. Na cidade de Woronesch, onde estão enterrados os cinquenta e sete homens, a terra é cinza, o tom da incerteza e da destruição. A grama verde clara, viva, fresca, não balança ao vento, não há *flor azul*. A neve branca e fria, que cobre a paisagem, não mitiga os ódios, homens estão enterrados sob esta neve. Na areia cinzenta e gelada, na neve vítrea, nada brota. O quadro da realidade é pintado com tristes tonalidades cinzas e brancas, não há cores, não há vida, apenas o vazio da destruição e da morte.

A neve aparece como motivo constante em vários contos de Borchert. O pequeno volume de contos *An diesem Dienstag*, publicado em 1947, logo após a morte do autor, apresenta um grupo de contos reunidos sob o título: *Im Schnee, im sauberen Schnee*. Nestes contos, que transportam o leitor para gélidos campos de batalha, a neve não é apenas um elemento paisagístico, gradativamente ela adquire também uma função simbólica. É o palco gelado e branco onde se desenrolam os horrores da guerra. A sua brancura intensa abafa o medo e o grito dos mortos; dentro dela os homens encontram-se sós e perdidos, as coisas não têm mais o mesmo significado; tudo é dominado pela brancura, restando apenas uma sensação de imenso vazio.

No conto *Der viele viele Schnee*, um soldado, num posto avançado, canta canções natalinas em pleno fevereiro. A neve faz com que se perca a noção de tempo; o perigo iminente é abafado e torna-se distante, o silêncio profundo faz com que se possa escutar o próprio medo. Em *Mein bleicher Bruder*, a neve mantém-se indiferente à morte, ao medo e o horror. Todo o sofrimento humano torna-se inútil e perde-se na brancura intensa, no nada: *Nunca alguma coisa foi tão branca como esta neve. Chegava quase a ser azul. Azul-esverdeado. Tão horrivelmente branca. (...) Mas em algum lugar havia uma mancha. Era um ser humano que jazia na neve (...) Um mísero embrulho de pelinhas e ossinhos e couro e fazenda. (...) Retorcido, gritou na neve o último grito, berrou, rezou talvez (...) Quem, oh, quem de nós consegue suportar os gritos mudos dos mortos? Só a neve agüenta isso, a gélida.* (60).

Mesmo continuando sua caminhada ao longo da rua, o *eu-narrador* de *Die lange lange Strasse lang* interrompe o relato dos diversos qua-

(60) "Noch nie war etwas so weiss wie dieser Schnee. Er war beinah blau davon. Blaugrün. So fürchterlich weiss. (...) Aber irgendwo gab es dann doch einen Fleck. Das war ein Mensch, der im Schnee lag (...) Ein lumpiges Bündel von Häutchen und Knöchelchen und Leder und Stoff. (...) Verkrümmt, den letzten Schrei in den Schnee geschrien, gebellt oder gebetet vielleicht (...) Wer, oh, wer unter uns erträgt die stummen Schreie der Toten? Nur der Schnee hält das aus, der eisige." G.W., pp. 175/176.

drod percebidos durante o trajeto, nos quais sempre insere os próprios problemas. A mesma idéia fixa dos cinquenta e sete companheiros mortos, leva o protagonista a relembrar o soldado que usava muletas, para quem a vida de cinquenta e sete criaturas não significava nada, em contraposição aos oitenta e seis russos que naquela mesma noite haviam sido exterminados. Esse homem parece não ter consciência do que suas palavras realmente significam. Instintivamente ele faz pontaria com uma das muletas em direção ao próprio pé, sem se lembrar de que ele mesmo já se tornara uma vítima parcial de toda essa matança. O quadro horrendo dos oitenta e seis *Ivans* mortos só o interessa, na medida em que esses seres humanos se transformem num número maior do que o dos próprios companheiros sacrificados. O valor da vida é medido em números. Voltando a repetir um hábito arraigado, o soldado aponta a muleta para uma mulher idosa e acerta em oitenta e seis mulheres, que vivem na Rússia e que também foram atingidas mortalmente, quando os oitenta e seis *Ivans* foram mortos. Mas o cabo nada percebe; está protegido por uma inconsciência benéfica, caso contrário, o que iria ele fazer no momento em que caísse a noite? A escuridão traria consigo as lembranças, o medo, o remorso, e o cabo, tal como Fischer, não teria mais paz.

Por compreender toda a extensão deste drama sangrento, o *eu-narrador* persegue um alvo que não consegue alcançar, seu trajeto está repleto de mães que choram por seus filhos; sejam esses soldados inimigos ou não, a dor de perdê-los é idêntica em ambos os lados.

Contudo, o mundo parece não ter consciência real de toda a tragédia. Os indiferentes continuam fechados em si, alienados a tudo que ocorre ao redor; mesmo os sofredores, os que foram atingidos pelo destino, não tiveram a mesma vivência de Fischer, não carregam a mesma culpa insuportável. Essa inconsciência protege os homens de uma realidade brutal que não pode ser mudada, pois Deus é um ser impotente; não permite que suas vidas se transformem num vazio absoluto, tal qual a de Fischer: *Mas ele não sabe, isto é bom. Caso contrário, para onde ele iria. Pois o bom Deus não tem colher.* (61).

Em contraposição a Fischer, todas as outras personagens, mesmo as que sofrem as consequências da guerra, têm alguém ou alguma coisa a que se apegar: o cabo acredita que a morte dos oitenta e seis *Ivans* possa compensar o número de companheiros mortos; para os homens enterrados em Woronesch, os problemas deixam de existir; a mãe sofredora, que perdeu o marido e o filho, tem a recordação e a saudade para preencher sua vida; e

(61) "Aber er weiss es nicht, das ist gut. Wo sollte er sonst wohl hin. Denn der liebe Gott hat ja keinen Löffel." G.W., p. 255.

mesmo Timm, que também sente remorso por ter maltratado um velho, no fundo sente-se emocionalmente ligado ao pai, pois vê refletida na figura do ancião a imagem do próprio pai. Mas Fischer, atormentado pela culpa e pelo remorso, vagueia sozinho rumo ao nada; até mesmo o bonde, que a personagem persegue tão obstinadamente, apresenta-se como um objetivo vago, que, depois de alcançado, também se dirige para o indefinido. Durante todo o caminho percorrido, o narrador nunca terá uma vivência positiva. Todas as coisas ou recordações só irão reavivar sua culpa e solidão, atirá-lo ainda mais ao desespero.

Continuando sua caminhada, o *eu-narrador* volta a enumerar desordenadamente todos os objetos que passam diante de seus olhos. Um reclame colorido chama sua atenção: *O Sr. já está assegurado? Proporcione a si e a sua família uma alegria neste natal, tornando-se membro da Urânia Seguro de Vida.* (62).

A idéia de que o valor de uma vida possa ser traduzido em cifras adquire um caráter profundamente irônico, quando colocada dentro da realidade vivida por Fischer, cuja vida foi despojada de todo e qualquer sentido pela morte de cinqüenta e sete companheiros.

O episódio narrado a seguir é apresentado, a princípio, através de um quadro alegre e sensual. A moça Evelyn canta ao sol. Toda a vida, calor e alegria desta jovem criatura delineiam-se de maneira determinante por meio da imagem: *O sol está junto de Evelyn.* (63). Sua silhueta contra a luz faz com que se perceba, através do vestido, os contornos de suas pernas e de seu corpo, despertando em Fischer desejos eróticos. No entanto, esse quadro de alegria e vida começa a desfazer-se, quando uma frase, que expressa idéias antagônicas, rompe a harmonia do início, sugerindo que a situação do começo não é perene: *Ela canta o doce fim de mundo.* (64). A cantiga da moça invoca o fim do mundo, imagem ligada à destruição e à morte; no entanto, esse fim é qualificado como *doce*, um adjetivo que se adapta à figura da jovem sensual e cheia de vida. Além desta primeira menção de fim, esboçam-se também alusões à solidão e ao sofrimento, pois Evelyn canta a noite e o álcool que queima pela garganta.

Convém lembrar, mais uma vez, que o motivo da noite está estreitamente ligado à solidão em toda a obra de Borchert. Dentro desta capa

(62) "Sind Sie schon versichert? Sie machen sich und Ihrer Familie eine Weihnachtsfreude mit einer Eintrittserklärung in die URANIA LEBENSVERSICHERUNG" — G.W., p. 255.

(63) "Die Sonne ist bei Evelyn." G.W., p. 256.

(64) "Sie singt den süßen Weltuntergang." G.W., p. 256.

negra que encobre a vida e a luz, suas personagens encontram-se sós e perdidas; a escuridão é sempre povoada de vozes e formas que lembram os mortos. Mas estas vozes na noite transformam-se, para Evelyn, em gemidos de dor, que se deslocam para o álcool. Todo o lamento do mundo é transferido para dentro da bebida, que atordoia os sentidos e possibilita que os sofrimentos e recordações sejam momentaneamente esquecidos.

O motivo da embriaguez, abordado neste episódio de *Die lange lange Strasse lang*, também aparece mencionado em *Draussen vor der Tür*, quando o protagonista da peça consegue, por instantes, sobrepujar a situação de desespero em que se encontra, através da bebida: *A cachaça salvou minha vida, minha razão morreu afogada! Saúde!* (65).

Tal como acontece com a personagem principal de *Draussen vor der Tür*, a moça Evelyn também tenta fugir dos problemas que a atormentam, por meio da embriaguez. Mesmo cantando o fim, a jovem continua a despertar em Fischer ardentes desejos lascivos. Diante dos olhos perturbados do narrador, a ruína do mundo, cantada pela moça, adquire as características que, na imaginação do protagonista, descreveriam seu prazer numa união com a jovem: (...) *divino, celestial, quente fim de mundo* (66). O cantar de Evelyn é comparado à relva molhada, tão verde e cheia de volúpia. Mas o verde da volúpia e da relva é o mesmo verde das garrafas de cerveja que serviram para embriagar a moça. Evelyn e Fischer desejam esquecer os problemas que os acometem, através de uma embriaguez verde como a relva. Para a jovem, verde é a cor das garrafas de bebida que causaram seu atordoamento; para o narrador, verde representa a cor da volúpia e do prazer que extasiariam seus sentidos.

Ao cair da tarde, a cantiga da moça vai-se tornando nervosa e agitada, fazendo com que Fischer sinta calafrios ao ouvi-la. A jovem canta uma canção folclórica (67) que deveria evocar a primavera, a estação que faz renascer a vida; mas, paradoxalmente, esta é a canção de fim de mundo de Evelyn. Mesmo embriagada pelo álcool, que narcotiza sua razão, a moça deixa transparecer na nova letra da melodia todo seu sofrimento causado pela guerra (68). A jovem pede ao mês de maio que venha e torne as sepulturas, os campos de batalha, os escombros novamente verdes.

(65) "Der Schnaps hat mir das Leben gerettet, mein Verstand ist ersoffen! Prost!" G. W., p. 129.

(66) "(...) heiliger himmlischer heisser Weltuntergang." G.W., p. 256.

(67) "Komm, lieber Mai, und mache die Bäume wieder grün, und lass mir an dem Bache die kleinen Veilchen blühn!"

(68) Afastando-se da letra original da canção folclórica, (citada na nota precedente) Evelyn modifica as palavras da melodia: "Komm lieber Mai und mache die Gräber wieder grün (...) Komm lieber Mai und mache die Schlachtfelder bierflaschengrün

Fischer, embevecido pela moça, pede que ela cante sua morte; deseja voltar para debaixo da grama verde, onde era apenas areia, terra. Através da morte, ele sobrepujaria os escombros e os campos de batalha, esqueceria as bombas e o sangue derramado sobre a terra. O narrador deseja mergulhar dentro da existência da jovem, dentro da sua *embriaguez verde*, dentro de seu *doce fim de mundo*, para que consiga novamente renascer.

O canto de Evelyn, que se assemelha à grama molhada, que é tão verde e cheia de volúpia, traz consigo a morte que faz renascer a vida; é como a relva que brota novamente sobre os mortos que estão sob a terra.

Chegando a noite, o protagonista de *Die lange lange Strasse lang* passa a descrever um quadro completamente diferente da cena inicial, quando a figura da moça Evelyn é cercada de uma atmosfera onde a realidade e a fantasia se misturam de tal forma, que se torna impossível determinar os exatos contornos destas duas esferas. Agora todo o sonho ou poesia desaparecem. Evelyn não é mais uma jovem alegre e sensual. Numa descrição crua e objetiva da realidade, transforma-se numa moça sem nome, sem identidade, que tem *um ventre redondo demais*, que espera um filho.

Esta jovem não canta; esperando por seu companheiro, permanece durante toda a noite numa plataforma de estação ferroviária, a contar as rodas dos vagões. Toda a solidão desta mulher é enfatizada pelo cenário que a rodeia: encontra-se, à noite, numa estação, lugar sempre povoado de gente, onde todos se dirigem para os mais diversos rumos; cada um toma sua direção, sem que haja o menor contato entre as pessoas.

Nesta última parte do episódio, será retomado de maneira chocante e dura o motivo do suicídio. A descrição da morte da moça sem nome é feita crua e objetivamente; em lugar das palavras, os números dominam completamente esse quadro de suicídio: *Uma locomotiva tem 18 rodas. Um vagão de passageiros, 8. Um vagão de carga, 4. (...) as rodas – as rodas as rodas as rodas – 78, diz ela, isto já é bem bom. 62, diz ela então, isto pode não ser suficiente. 110, diz ela, é suficiente. Então ela se deixa cair e cai diante do trem. (69).*

und mache den Schutt, den riesigen Schuttacker grün wie mein Lied, wie mein schnapssüßes Untergangslied." G.W., p. 256.

- (69) "Eine Lokomotive hat 18 Räder. Ein Personenwagen 8. Ein Güterwagen 4. (...) die Räder-die Räder die Räder die Räder-78, sagt sie einmal, das ist schon ganz schon. 62, sagt sie dann, das reicht womöglich nicht. 110, sagt sie, das reicht. Dann lässt sie sich fallen und fällt vor den Zug." G.W., p. 257.

Em oposição à realidade cruel vivida por esta mulher, que, esperando um filho, se atira sob as rodas de um trem, porque um dos cinquenta e sete homens não regressou de Woronesch, voltam a turbilhonar no íntimo do *eu-narrador*: a *flor azul*, o piano, os jogadores de *Skat*; motivos ligados à indiferença, aos alienados da realidade. Da moça sofredora nada mais restou depois da passagem do trem. Apenas as rodas dos vagões poderiam solucionar seus problemas, pois para ela o *bom Deus não tinha sequer uma colher*, não poderia mudar os fatos ou ajudá-la em seu sofrimento.

Continuando sua caminhada pela rua, que lhe parece infinda, Fischer passa por duas grandes construções: de um lado, um campo de futebol, do outro, um teatro. De quando em vez, ouvem-se os gritos de entusiasmo da torcida, mas do outro lado da rua, dentro da casa de espetáculos, reina um profundo silêncio. As pessoas limpas e bem vestidas deixam-se comover pela música tocada no palco. Essas pessoas, que se emocionam artificialmente dentro de seu mundo elegante e limpo, ignoram que do outro lado, fora dos limites do palco, há fatos reais, palpáveis, profundamente comoventes, mas que nada têm de elegante ou limpo. Uma grossa parede separa o recinto fechado do teatro, onde domingo após domingo se pode fazer uma catarse por dez marcos, da rua por onde caminha Fischer, faminto, sozinho, carregando todos seus problemas.

A barreira entre esses dois mundos opostos é intransponível. Os dez marcos que os homens limpos e bem vestidos pagam para ocupar um lugar bem diante do palco, onde a *Paixão* pode ser sentida em seus mínimos detalhes, representam para Fischer uma fortuna que conseguiria saciar sua imensa fome. Enquanto a multidão no teatro procura um entretenimento, assistindo a *Matthäus Passion* de J.S. Bach, o protagonista, que presenciou a paixão de seus companheiros em Woronesch, teve o resto de sua vida reduzido a nada por causa desta vivência terrível. As pessoas na casa de espetáculos permanecem impávidas, quando ouvem o coro de vozes no palco exigir a morte de Cristo e ordenar que Barrabás seja solto. Ninguém reflete realmente sobre o significado de toda a encenação; para eles, sofrimento e miséria são coisas que só existem dentro da ribalta e que, por dez marcos, podem ser vistas como distração. Do lado de fora, Fischer caminha por uma estrada sem fim, com seu sofrimento e sua fome reais. A rua percorrida pelo protagonista enche-se de gritos que expressam sentimentos completamente opostos: de um lado, o coro grita *Barrabás*, do outro, a torcida brada *Gol*, e, entre eles, Fischer grita desesperadamente pela mãe. Em meio a esses clamores que povoam o caminho, sobressai o nome do tenente Fischer, que é repetido insistentemente e seguidamente: *E o grande coro grita BARRABÁS. MÃE! grita o tenente Fischer na noite sem fim. Tenente Fischer sou eu. BARRABÁS! grita o grande coro dos lavadoslimpos. FOME! berra a barriga do tenente Fischer.*

Tenente Fischer sou eu. (70). Este nome, colocado junto aos gritos de solidão e fome do *eu-narrador*, está diretamente ligado a esta solidão e a esta fome, pois o fato de ter sido e continuar sendo o tenente Fischer, atirou o protagonista dentro de todos os problemas que o atormentam.

As vozes que clamam *Barrabás*, pedindo que este seja poupado para que Cristo seja morto, passam a pertencer, aos olhos de Fischer, às pessoas limpas e bem arrumadas que freqüentam o teatro. Estas pessoas, na medida em que pagam dez marcos, exigem que a paixão de Cristo seja sempre renovada, para que se possam entreter.

Ainda uma vez, todo o choque entre a realidade vivida pelo *eu-narrador* e o mundo da platéia será enfatizado. Enquanto Fischer grita pela rua o nome *Woronesch*, a multidão no teatro brada *Barrabás*. Para o protagonista, a palavra *Woronesch* adquiriu a conotação de morte, túmulo dos cinquenta e sete companheiros, fatos que iriam provocar o enorme remorso que o persegue. Opondo-se ao seu grito de remorso, expresso pela palavra *Woronesch*, as pessoas limpas e bem vestidas clamam o nome de *Barrabás*, exigindo a morte de Cristo: *WORONESCH! grito eu no meio. Mas os mil retrucam. BARRABÁS! retrucam eles à direita* (71). A forma pela qual esses dois gritos são contrapostos é caracterizada pela conjunção adversativa *aber* (mas), que sempre liga duas idéias diversas, em que a segunda expressa uma restrição à primeira. O verbo *gegenan schrein* também enfatiza a oposição entre esses dois gritos, pois indica a emissão de uma voz que diz algo em contrário, como resposta.

A diferença insistentemente repetida e enfatizada entre a realidade vivida e percebida por Fischer e o mundo artificial *encenado* dos dois lados da rua, também pode ser demonstrada através do exemplo: *Paixão encenam à direita. Futebol jogam à esquerda. Eu estou no meio*. (72). O verbo *spielen*, repetido nas duas frases seguidas, pode, em ambas, ser entendido a partir de seus significados corriqueiros: encenar e jogar. Contudo, dentro destes dois significados também está encerrada a idéia de alguma coisa feita para entretenimento, sem propósito sério. Todas as vivências do *eu-narrador*, toda a dor e sofrimento do mundo, que só Fischer parece conhecer, mis-

(70) "Und der grosse Chor schreit BARRABAS. MUTTER! schreit Leutnant Fischer auf der endlosen Strasse. Leutnant Fischer bin ich. BARRABAS! schreit der grosse Chor der Saubergewaschenen. HUNGER! bellt der Bauch von Leutnant Fischer bin ich." G.W., p. 259. O grifo é nosso.

(71) "WORONESCH! schrei ich dazwischen. Aber die Tausend schrein gegenan. BARRABASI schrein sie rechts." G.W., p. 259. O grifo é nosso.

(72) "PASSION spielen sie rechts. FUSSBALL spielen sie links. Ich steh dazwischen." G.W., p. 259.

turam-se agora com os gritos *Barrabás* e *gol*, que dentro do novo contexto irão adquirir, de maneira mais destacada, a conotação de indiferença.

O motivo arte-realidade, retomado neste episódio, é agora apresentado sob um ângulo diverso. Não se trata mais do problema do artista que se refugia num mundo ideal; o mesmo relacionamento da arte com a realidade é visto com o enfoque voltado para o espectador, ou melhor dizendo, para o público que procura na arte apenas diversão, sem entender a mensagem que ela encerra. Esta mesma visão do problema é abordada no 4º ato de *Draussen vor der Tür*, quando um diretor de cabaré (73) recusa a Beckmann uma oportunidade de trabalho, alegando que sua canção é direta demais, *clara demais*, e que coisas assim irritam o público. O espectador quer que lhe *façam cócegas* e não que o *belisquem*. Para o diretor, a canção de Beckmann não é arte, pois *a arte nada tem a ver com a verdade*.

O protagonista de *Die lange lange Strasse lang* sente que não tem mais forças para continuar sua caminhada. Numa solidão absoluta, seu único apoio é uma parede. Todo os fatos por ele percebidos ou relembrados só reavivam sua angústia e aumentam ainda mais sua culpa. Em sua vertigem de fraqueza, imagina-se perseguido por cinquenta e sete milhões de mãos de olhos vermelhos. Em seus ouvidos volta a ecoar a contagem da marcha e a canção de soldado, que, perdendo mais uma vez a seqüência lógica, se soldam também com o grito *Barrabás* e com a *flor azul*. Diante dos olhos culposos do *eu-narrador*, esta flor apresenta-se molhada de pranto e de sangue; dentro de seu mundo, não há lugar para um símbolo romântico, a *flor azul* mostra indícios do sofrimento e da matança que domina sua realidade; mesmo o campo de futebol transforma-se em cemitério de toda a infantaria.

Um homem com um realejo, tocando pela rua uma canção folclórica (74), chama a atenção do *eu-narrador*. As palavras iniciais da melodia *alegrem-se com a vida*, um apelo à alegria e entusiasmo, fazem com que Fischer lembre a canção *Juppheidi*, que também deveria ter comunicado aos homens que tomaram em Woronesch os mesmos sentimentos, mas que, na realidade, servira de preâmbulo para a morte. Esta canção irá adquirir a conotação de mau presságio, parece premonizar um fim próximo: *O velho canta como um caixão. Tão baixo. Alegrem-se! ele canta, enquanto ainda, canta ele, tão baixo, tão parecido com uma cova, tão verminoso, tão semelhante à terra, tão igual a Woronesch, ele canta, alegrem-se, enquanto ainda*

(73) Casa de espetáculos que apresenta "shows" satíricos de cunho político e social.

(74) "Freut euch des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht; pflücket die Rose, eh' sie verblüht."

arder a lampadazinha mentira! Enquanto ainda florescer uma fralda! (75). Da letra real da canção folclórica apenas algumas palavras são reproduzidas. O *eu-narrador* transfere para a melodia toda a sua descrença e seu pessimismo. Logo após a palavra *Lämpchen* (lampadazinha), que aparece na canção original, é colocada a palavra *Schwindel* (mentira, burla, embuste), que irá transformar este símbolo de pequena esperança em alguma coisa falsa. O substantivo *Windel*, inserido na nova letra da melodia, tem como primeira finalidade causar no leitor uma sensação de estranhamento. Através deste recurso, é despertada uma atenção renovada para a letra desta música, na qual parte da mensagem tende a diluir-se por ser tão conhecida e popular. Esta *fralda*, que, a princípio, poderia ser entendida como um objeto que Fischer percebe ocasionalmente durante seu trajeto e que, devido a seu estado de confusão emocional, insere na letra da canção folclórica, adquire no novo contexto uma nova conotação. A idéia de uma fralda está intimamente ligada à imagem de uma pequena criança, uma nova vida. Para o espírito abatido do protagonista, as pessoas devem alegrar-se enquanto uma *flor azul* ainda floresce, enquanto se acredita em um mundo vago e utópico, enquanto ainda existe uma leve esperança, mesmo que esta não seja verdadeira, enquanto surgirem novas vidas.

O velho do realejo tem vários bonecos pregados em seu instrumento, que se mexem ao som da música. Dentro da mente febril do protagonista, esses bonecos adquirem vida: um deles, agitando os punhos, afirma que dá murros; o outro, carregando um saco de dinheiro, exclama que governa; o terceiro é um general que brada: *Eu comando*; e o último, trajando um avental branco, não diz palavra alguma, apenas se movimenta de uma maneira horrível. Diante dos olhos de Fischer, todos esses bonecos (76), manipulados pelo homem do realejo, adquirem uma função simbólica. O primeiro deles representa aquele que luta, que executa as ordens recebidas de maneira perfeita: *E ele se movimenta magistralmente*. (77). Esta figura é caracterizada pelos punhos *grossos* e *bobos*. Esses mesmos adjetivos *dick* e *dumm* já haviam sido utilizados para ilustrar a parede que separa o recinto do teatro da rua percorrida por Fischer; a parede *grossa* e *tola* que protege os espectadores da realidade do lado de fora. Este títere que luta, abrigado por seus punhos, pratica a violência, sem se aperceber da finalidade de suas ações, sem sofrer as consequências diretas des seus atos.

(75) "Der alte Mann singt wie ein Sarg. So leise. Freut euch! singt er, solange noch, singt er, so leise, so nach Grab, so wurmig, so erdig, so nach Woronesch singt er, freut euch solange noch das Lämpchen Schwindel glüht! Solange noch die Windel blüht!" G.W., 260/261.

(76) *Hampelmann* é o nome que se dá a um boneco de membros maleáveis. A palavra é usada na linguagem popular para designar uma pessoa que se deixa conduzir facilmente, um títere, um fantoche.

(77) "Und er bewegt sich meisterlich." G.W., p. 261.

O segundo boneco, que é apresentado caricaturescamente como um homem gordo, representa aqueles que governam. Também este boneco obedece magistralmente às ordens do homem que o movimenta. O saco de dinheiro que leva nas mãos também se apresenta *grosso e bobo*; o dinheiro, principal preocupação dos que governam, serve como barreira, não permitindo que a realidade seja percebida. O terceiro boneco, um general, identifica-se com os militares que comandam e que, protegidos por seus uniformes, por suas normas rígidas, nunca contestadas, não conseguem enxergar os fatos por um ângulo diverso do seu. O último dos bonecos, distinguindo-se dos demais, nada fala, não se mexe magistralmente como os outros: *Mas ele se movimenta horrivelmente, tão horrivelmente.* (78). O adjetivo *fürchterlich*, repetido duas vezes consecutivas para caracterizar os movimentos do último boneco, irá, desde logo, ligar esta figura a uma sensação arrepiante de medo e repulsão. O último boneco, com seu avental branco e seus óculos pretos, representa o cientista que utiliza sua inteligência e sua pesquisa para descobrir meios de exterminar o maior número de seres humanos de uma só vez. Para o espírito confuso do *eu-narrador*, o títere de avental branco descobriu um pó verde-esperança; uma colherinha cheia deste invento é capaz de exterminar milhões de pessoas. A idéia de uma colherinha faz lembrar o episódio da pequena menina faminta, que implora ao bom Deus apenas uma colherinha de sopa para saciar sua fome, para que possa continuar vivendo. Em contraposição a essa colher de alimento, que possibilitaria a vida, a mesma porção de um pó, ironicamente caracterizado pela cor verde-esperança, seria utilizada para causar a morte.

O *eu-narrador*, apesar de toda sua angústia e remorso, apesar do fato de ter sobrevivido ao massacre de Woronesch estar diretamente relacionado a todos os problemas que o acometem, sente-se intimamente ligado à vida. Sua juventude, seus 25 anos, clamam pela existência. Por isso, Fischer toma o boneco de avental branco, que dentro de sua imaginação conseguiria matar milhões de seres humanos com seu invento, e tenta destruí-lo, para que a vida possa continuar. No entanto, depois de cada membro deslocado, a cada parte do boneco que é quebrada, volta a soar a canção folclórica, a canção de mau presságio. Todo o esforço de Fischer em tentar destruir o inventor do pó verde-esperança é inútil, ainda continua pairando a mesma ameaça, ainda permanece válida a mesma premonição de um fim próximo: *Tirei o homem de avental branco do homem do realejo. Alegrem-se enquanto ainda. Arranquei a cabeça do homem, do homenóculos de avental branco! Alegrem-se enquanto ainda. Desloquei os braços do branco homemaventalóculos (...) Alegrem-se enquanto ainda. Parti o homeminventorverdeesperança ao meio.* (79).

(78) "Aber er bewegt sich fürchterlich so fürchterlich. G.W., p. 261.

(79) "Ich hab dem Leierkastenmann den Mann im weissen Kittel weggenommen. Freut euch doch solange noch. Ich hab dem Mann, dem Brillenmann im weissen Kittel,

As palavras incomuns, usadas pelo autor neste trecho, adquirem um caráter aberrante em meio aos outros termos da linguagem comum. A figura do último boneco foi, desde o início, caracterizada pelo avental branco e pelos óculos pretos. Estes dois detalhes da indumentária transformaram-no, diante dos olhos de Fischer, numa figura simbólica. O *eu-narrador*, destruindo o boneco, pretende eliminar também tudo que ele representa ou possa causar. Assim, todas as características que transformaram esta figura em símbolo, bem como seu invento exterminador, passam a integrar a imagem deste boneco; tudo é transformado numa longa e estranha palavra, que descreve um mal que deve ser banido de uma só vez.

Todo o apego do *eu-narrador* à vida, toda sua vontade de continuar existindo, evidencia-se claramente por suas palavras ao homem do realejo: *Nós moramos em cabanas de madeira e esperança, eu grito, mas nós moramos. E diante de nossas cabanas ainda crescem nabos e ruibarbos. Diante de nossas cabanas crescem tomates e tabaco. Temos medo! eu grito. Queremos viver! eu grito. Em cabanas de madeira e esperança! Pois os tomates e o tabaco, eles ainda crescem, apesar de tudo.* (80). Mesmo em seu desespero, Fischer parece acreditar em alguma coisa, dentro dele ainda persiste uma tênue esperança. Para o protagonista, a cabana de *madeira e esperança*, em que os homens insistem em viver, representa um abrigo frágil, uma proteção pouco durável, que pode desmoronar facilmente, contudo, ela existe; diante da cabana, a vida ainda brota, despertando nas criaturas o firme propósito de continuar, fazendo com que se vislumbre uma leve esperança para dias futuros.

Em resposta ao *eu-narrador*, o homem do realejo continua a cantar sua canção folclórica, sua premonição de um fim próximo. De uma caixa, onde há inúmeras figuras idênticas, tira um novo boneco de avental branco e óculos pretos. Fischer, num último afã de preservar a vida, tenta atingir a pessoa que governa os movimentos dos bonecos, que faz com que eles se movimentem de maneira tão horrível. Mas o homem do realejo não tem rosto, não tem identidade. O regente de tantos títeres torna-se inatingível, seu rosto está tão acima de Fischer que o protagonista não pode alcançá-lo com seus punhos. E o homem do realejo, o primeiro responsável pelos mo-

den Kopf abgerissen! Freut euch doch solange noch. Ich hab dem weissen Kittelbrillenmann (...) die Arme abgedreht. Freut euch doch solange noch. Ich hab den Hoffnungsgrünenerfindermann mittendurchgebrochen." G.W., p. 262.

- (80) "Wir wohnen in Hütten aus Holz und aus Hoffnung, schrei ich, aber wir wohnen. Und vor unsern Hütten da wachsen noch Rüben und Rhabarber. Vor unsern Hütten da wachsen Tomaten und Tabak. Wir haben Angst! schrei ich. Wir wollen leben! schrei ich. In Hütten aus Holz und aus Hoffnung! Denn die Tomaten und Tabak, die wachsen doch noch." G.W., p. 262. O grifo é nosso.

vimentos dos bonecos, esta criatura não identificável *ri horrívelhorriavelmente*. Também em relação a essa figura, a palavra *fürchterlichfürchterlich* irá cercar sua imagem de um sentimento de repulsão e medo.

O tema da culpa, retomado nesta cena, apresenta-se agora sob a forma de um motivo variante: o motivo dos bonecos. Nesta nova faceta do problema, que é inúmeras vezes repetido na obra do autor, reflete-se o intenso conflito entre a consciência do indivíduo como ser humano e o dever de cumprir uma ordem dada. Diante da cruel realidade da guerra, perde-se toda e qualquer fronteira entre compatriotas e inimigos. A pergunta sempre renovada por Borchert e que permanece sem resposta em toda sua obra, indaga pelos culpados, bem como pelos verdadeiros e últimos responsáveis por toda a tragédia. No conto *Die Kegelbahn*, dois soldados numa trincheira obedecem às ordens: *Então alguém gritou: Aprontar. Vai começar de novo. Os dois homens levantaram e pegaram o fuzil. E sempre que eles viam um ser humano, atiravam nele. E sempre era um ser humano que eles não conheciam. E que nunca lhes tinha feito nada. Mas eles atiravam nele. Para isso alguém tinha inventado o fuzil. Ele tinha sido premiado por isso. E alguém – alguém tinha ordenado.* (81). Em *Die drei dunklen Könige*, um pai, vendo sua mulher com fome e seu filho recém-nascido ameaçado pelo frio, procura inutilmente o responsável por sua desgraça: *Mas ele não tinha ninguém a quem, por isso, pudesse bater com os punhos no rosto.* (82). No conto *Mein bleicher Bruder*, um soldado que, cumprindo ordens, vai de encontro à morte, é apresentado como uma marionete de fios arrebitados, que jaz sobre o palco, bobamente torcida.

Resta ainda mencionar um outro tema que é abordado no episódio do homem do realejo e que também surgirá em outras obras do autor: o tema da esperança. O conto *Nachts schlafen die Ratten doch* relata a dedicação de um menino, que vigia o lugar onde seu irmão mais novo ficara soterrado, para impedir que os ratos devorem o corpo do pequeno. Este jovem, que se encontra ironicamente ligado à morte, consegue ser despertado novamente para a vida, quando um velho promete presenteá-lo com um pequeno coelho. No final do conto, ainda domina o mesmo cenário de ruínas do infício, mas a criança concorda em abandonar sua vigília da morte, para ajudar a criar uma nova vida: um coelho. Esta pequena esperança que se esboça no fi-

(81) "Da rief einer: Fertigmachen. Es geht wieder los. Die beiden Männer standen auf und nahmen das Gewehr. Und immer, wenn sie einen Menschen sahen, schossen sie auf ihn. Und immer war das ein Mensch, den sie gar nicht kannten. Und der ihnen nichts getan hatte. Aber sie schossen auf ihn. Dazu hatte einer das Gewehr erfunden. Er war dafür belohnt worden. Und einer – einer hatte es befohlen." G.W., p. 170.

(82) "Aber er hatte keinen, dem er dafür die Fäuste ins Gesicht schlagen konnte." G.W., p. 186.

nal, também pode ser demonstrada através da imagem do velho que se afasta, levando uma cesta: *E a cesta balançava agitada de um lado para outro. Lá dentro havia comida de coelho. Comida de coelho, verde; ela estava um pouco cinzenta dos escombros.* (83). Apesar das folhas apresentarem-se cobertas da poeira cinzenta dos escombros, por baixo desta película ainda persiste o verde, o alimento para novas vidas.

Borchert classifica-se como niilista. Em verdade, sua obra aborda um grande número de motivos tristes, onde aparecem refletidos toda a descrença e pessimismo do autor. Contudo, apesar da desolação, uma pequena esperança persiste. No fundo de toda a destruição e desespero, resta algo de positivo, a confiança naquilo que não se deixou destruir: *E nós descrentes, nós enganados, pisados, desesperados e abandonados nós decepcionados com Deus e com o bem e com o amor, nós que aprendemos com a amargura: Nós, nós esperamos toda a noite pelo sol. Em cada mentira esperamos novamente pela verdade. Acreditamos em cada novo juramento na noite, nós filhos da noite. Acreditamos em março, acreditamos nele em pleno novembro.* (84). Sua mensagem de esperança não se apóia em outro mundo, vago e utópico, persiste uma crença de que este nosso mundo sairá do estado de miséria para tornar a viver: *Pois somos os que dizem não. Mas não dizemos não por desespero. Nosso não é protesto. E não temos paz ao beijar, nós, niilistas. Pois precisamos reedificar um sim dentro do nada. Precisamos construir casas no ar livre do nosso não, sobre os abismos, as crateras e os buracos da terra e as bocas abertas dos mortos: construir casas no ar puro dos niilistas, casas de madeira e cérebro e de pedra e pensamentos.* (85).

O *eu-narrador* de *Die lange lange Strasse lang* já havia dado anteriormente uma visão de si mesmo; uma única personagem já fora apresentada como uma personalidade tripartida: tenente Fischer, *Herr Fischer*, e o *eu-narrador*. No fim da jornada, o foco narrativo do conto será mudado ainda uma vez. O protagonista não é mais uma figura identificável: *Herr Fischer* ou tenente Fischer. Durante poucas linhas, a fala do *eu-narrador* deixa de existir.

(83) "Und der Kob schwenkte aufgeregt hin und her. Kaninchenfutter war da drin. Grünes Kaninchenfutter, das war etwas grau vom Schutt." G.W., p.219. O grifo é nosso.

(84) "Und wir Ungläubigen, wir Belogenen, Getretenen, Ratlosen und Aufgegebenen, wir von Gott und dem Guten und der Liebe Enttäuschten, wir Bitterwissenden: Wir, wir warten jede Nacht auf die Sonne. Wir warten bei jeder Lüge wieder auf die Wahrheit. Wir glauben an jeden neuen Schwur in der Nacht, wir Nächtigen. Wir glauben an den März, glauben an ihn mitten im November." G.W., p. 54.

(85) "Denn wir sind Neinsager. Aber wir sagen nicht nein aus Verzweiflung. Unser Nein ist Protest. Und wir haben keine Ruhe beim Küssen, wir Nihilisten. Denn wir müssen in das Nichts hinein wieder ein Ja bauen. Häuser müssen wir bauen in die freie Luft unseres Neins, über den Schlünden, den Trichtern und Erdlöchern und den offenen Mündern der Toten: Häuser bauen in die reingefegte Luft der Nihilisten, Häuser aus Holz und Gehirn und aus Stein und Gedanken." G.W., p.313.

Um outro narrador, inominável e onisciente, passa a relatar as vivências de uma personagem, a qual ele observa por dentro, isto é: esta personagem não tem segredos para o narrador, ele não só descreve seus atos, como também conhece seus pensamentos e suas emoções. Todas as experiências vividas por Fischer, todos os problemas que o atormentam são agora repetidos em relação a uma terceira pessoa, um ser humano (86): *Um ser humano corre pela rua. Tem medo. Sua mãe deixou-o só. Seus gritos agora o perseguem tão horrivelmente. Por que? gritam os 57 desde Woronesch. Por que? Alemanha, grita o ministro.* (87).

Através deste recurso, todos os problemas de Fischer perdem, de maneira categórica, suas características próprias e individuais; passam a representar a miséria coletiva de milhões de jovens que participaram de uma guerra e que, por causa disso, tiveram suas vidas destruídas; jovens horrivelmente sós que, perseguidos pelo remorso, nunca mais reencontrarão sua paz interior, nem um novo lugar no mundo. É exatamente esse o ponto em que o conto deixa de ser a expressão de uma época. O destino de Fischer não representa apenas a vida atormentada de um moço que volta à sua pátria, Alemanha, depois da guerra; torna-se também uma crítica social, uma tomada de posição, um protesto contra toda e qualquer sorte de conflito, em qualquer época ou qualquer lugar, onde vidas humanas são ceifadas inutilmente.

Somente quase no fim deste refrão, onde todos os motivos e temas já expostos são repetidos em relação a uma terceira pessoa, um ser humano, a figura do *eu-narrador* será novamente representada; a partir de então, o conto continuará a ser relatado através de seu monólogo: *Um ser humano corre pela rua. Ao longo da longa longa rua. Ele tem medo. Corre com seu medo pelo mundo. Através do vacilante mundo-onda. O ser humano sou eu. Eu tenho 25 anos. E eu estou a caminho.* (88).

O *eu-narrador*, o tenente Fischer, o ser humano que *acredita em tomates e tabaco* e que foge dos gritos que povoam seu caminho, alcança finalmente sua meta tão cobiçada: *o bom bonde amarelo*. Seguindo com esse veículo ansiosamente perseguido, este alvo idealizado que o *eu-narrador* acredita poder livrá-lo de todos os problemas, Fischer observa os demais passagei-

(86) A identidade de Fischer com a figura de um ser humano já fora mencionada anteriormente, contudo, só agora toda a problemática do 'eu-narrador' perde suas características individuais e passa a representar o destino de muitos.

(87) "Durch die Strasse läuft ein Mensch. Er hat Angst. Seine Mutter hat ihn allein gelassen. Nun schreien sie so fürchterlich hinter ihm her. Warum? schreien 57 von Woronesch her. Warum? Deutschland, schreit der Minister." G.W., p.263.

(88) "Ein Mensch läuft durch die Strasse. Die lange lange Strasse lang. Er hat Angst. Er läuft mit seiner Angst durch die Welt. Durch die wankende Welle Welt. Der Mensch bin ich. Ich bin 25. Und ich bin unterwegs." G.W., p. 263.

ros: lá está uma mulher com três retratos, um homem de muletas, uma menina faminta e uma moça com ventre redondo. Alguém compõe versos, outros jogam *Skat* e um terceiro toca piano. Cinquenta e sete homens, marchando, perseguem o bonde ao som da canção *Juppheidi*; o tenente Fischer, numa posição de comando, marcha à frente destes soldados; milhões de mães também acompanham o veículo. Todos os problemas do protagonista, as recordações que o atormentam, sua culpa, remorso, solidão ainda persistem. Seu espírito ainda continua confuso, em seu íntimo ainda turbilhonam simultaneamente realidade e fantasia, presente e passado. Uma pergunta assalta a mente da personagem: para onde se dirige o bonde? Nenhum dos ocupantes sabe responder. A mesma indecisão e falta de objetivo que caracterizaram toda a longa rua percorrida por Fischer também perduram. Depois de alcançado este alvo tão obstinadamente perseguido, nada se modificou para o *eu-narrador*. O rumo de sua vida continua sendo uma incógnita.

O condutor do bonde entrega a Fischer um bilhete verde-esperança, no qual está escrito: *Matthäus – Pyramidon*. Este bilhete, que deve indicar o lugar para onde o *eu-narrador* se dirige, torna-se também um indício vago de sua vida futura. O bilhete é verde-esperança, cor ligada ao pó exterminador que conseguiria matar milhões de criaturas. A palavra *Matthäus* faz lembrar a indiferença das pessoas no teatro, que assistem à *Paixão* como entretenimento, enquanto que o nome *Pyramidon* recorda o desespero das mulheres sofredoras, que buscam o suicídio através desta droga. O destino de Fischer apresenta-se indefinível como o bilhete que indica o seu rumo. Nele esboçam-se a indiferença, ou o suicídio, ou a capacidade de exterminar milhões de criaturas. Para seguir com o bonde, o *eu-narrador* paga sua passagem com cinquenta e sete homens, o mesmo número de soldados que Fischer comandou em direção à morte. Também a culpa e o remorso continuarão atormentando o novo caminho do protagonista; para prosseguir no bonde, para continuar vivendo, ele volta a oferecer cinquenta e sete homens.

O condutor do bonde, a pessoa que irá levar todos os passageiros rumo ao desconhecido, tem um rosto indecifrável; ninguém consegue distinguir se é bom ou mau. Os ocupantes do veículo deixam-se conduzir por um velho de aparência secular (89), sem saber a direção de suas vidas. Todos pagam seu quinhão para seguir com o bonde, para continuar o caminho da vi-

(89) Este velho secular que conduz tantas criaturas para um mundo desconhecido poderia ser interpretado como a figura de Deus, pois na obra de Borchert a divindade aparece algumas vezes representada por um ancião. Contudo, não há no conto nenhum indício concreto de que o velho condutor do bonde e a figura de Deus sejam idênticos. Para enfatizar ainda mais toda a dúvida que ameaça o futuro dos passageiros, torna-se inclusive necessário que a figura do condutor, bem como o rumo do bonde, permaneçam não identificáveis.

da, mas para onde se dirige o veículo? *E ninguém sabe – e ninguém sabe – e ninguém sabe* (90).

O conto *Die lange lange Strasse lang*, que é a última das histórias de uma série de nove contos reunidos sob o título de *Und keiner weiss wohin* (*E ninguém sabe para onde*), retoma em seu final a mesma pergunta proposta no cabeçalho deste grupo de contos. Tal indagação não só pode ser aplicada em relação ao referido conto, como se torna também uma dúvida igualmente válida para as oito histórias restantes.

Esta frase incompleta e inúmeras vezes repetida *e ninguém sabe – e ninguém sabe* –, consegue, com seu ritmo quebrado e monótono, sintetizar todo o longo relato da caminhada incerta e sem destino de Fischer, bem como indicar que a falta de objetivo e a incerteza continuarão sempre a perdurar em sua vida. Todas as perguntas e situações do início são retomadas; a história, chegando ao fim, recomeça novamente. O protagonista encontra-se exatamente como começou, seguindo por um caminho sem fim, procurando desesperadamente um alvo, um novo sentido para a sua vida.

Este tipo de final é bastante característico em Borchert; suas obras desenvolvem-se de forma circular; o fim é uma reapresentação do início, as mesmas perguntas esboçadas a princípio continuam válidas durante o desenrolar de toda a trama, e mesmo no final não haverá uma resposta para elas. O herói Beckmann, do drama *Draussen vor der Tür*, voltando da guerra, procura encontrar um novo lugar no mundo. Depois de transcorrida toda a peça, Beckmann não chegou a parte alguma. Suas perguntas angustiantes pelo sentido da vida, por Deus, pela família, por seus semelhantes, suas dúvidas em relação a todos seus valores continuam sem resposta. Para toda a problemática não é apresentada uma conclusão; a peça termina numa incógnita, que paira ameaçadora: *E você – você diz que devo viver! Para quem? Para que ? Com que finalidade? Não tenho direito à minha morte? Não tenho direito ao meu suicídio? Devo continuar deixando que me matem e continuar matando? Para onde devo ir? Do que devo viver? Com quem? Para que? Para onde devemos ir neste mundo! (...) Onde é que está o homem velho que se intitula Deus? (...) Ninguém dá uma resposta?* (91).

(90) "Und keiner weiss – Und keiner weiss – Und keiner weiss –" G.W., p. 264.

(91) "Und du – du sagst, ich soll leben! Wozu? Für wen? Für was? Hab ich kein Recht auf meinen Tod? Hab ich kein Recht auf meinen Selbstmord? Soll ich mich weiter morden lassen und weiter morden? Wohin soll ich denn? Wovon soll ich leben? Mit wem? Für was? Wohin sollen wir denn auf dieser Welt! (...) Wo ist denn der alte Mann, der sich Gott nennt? (...) Gibt denn keiner Antwort?" – G.W., pp. 164/165.

As características marcantes do estilo que serão apontadas em *Die lange lange Strasse lang* podem, de maneira geral, ser consideradas válidas para toda a obra do autor.

A luta que Borchert travou *contra o relógio*, em virtude do pouco tempo de vida que teve para elaborar seu trabalho, irá refletir-se em sua maneira de escrever. Ele tinha pressa: sua mensagem deveria ser incisiva, clara e simples. Para tanto, lança mão de uma linguagem direta, um vocabulário popular, algumas vezes com características vulgares. Entre as expressões que correspondem a esse tipo de linguagem, poderiam ser citados como exemplos: *Noch ne Null und noch ne Null* (92) Neste sintagma, o artigo indefinido *eine* aparece escrito de forma sincopada, transmitindo foneticamente a linguagem falada; a mesma observação também é válida para: *Wenn bloss die Nächte nicht wärn* (93) No exemplo *Er hat gepennt* (94), o verbo *pennen* corresponde, na linguagem vulgar, ao verbo *schlafen* (dormir): *Timm hat den Alten in den Hintern getreten* (95) – o substantivo *der Hintern* é usado na linguagem popular em lugar de *Gesäss* (traseiro). *Einige hatten das Maul noch offen* (96) – a palavra *Maul*, usada para designar boca de animal, adquire uma conotação grosseira e pejorativa, quando empregada em relação a seres humanos. As palavras da fala do dia-a-dia, as expressões popularescas emprestam um caráter realístico ao conto e conduzem a uma comunicação imediata do texto.

No entanto, ao lado dessas características que poderiam ser chamadas de populares, observa-se também o emprego bastante elaborado de certas palavras, elevando a atmosfera do conto a um nível poético. Essa observação aplica-se principalmente a adjetivos e substantivos que, justapostos em número de dois ou três, caracterizam-se, de maneira geral, pela aliteração: *heiliger himmlischer heisser Weltuntergang* (97), *Im grauen grülichen Sand* (98), *Mit blanken biedereren Gesichtern* (99), *Wir wohnen in Hütten aus Holz und aus Hoffnung* (100).

(92) G.W., p. 244. Os exemplos nos quais serão apontadas características do estilo do autor não serão traduzidos, pois, neste caso, a tradução não corresponderia ao propósito do nosso estudo.

(93) G.W., p. 245.

(94) G.W., p. 248.

(95) G.W., p. 248.

(96) G.W., p. 255.

(97) G.W., p. 256.

(98) G.W., p. 254.

(99) G.W., p. 252.

(100) G.W., p. 262.

Borchert possui uma capacidade inesgotável para criar termos próprios, forjar palavras exóticas. Para conseguir novos efeitos, cria raridades linguísticas: *Hoffnungsgrünenerfindermann*, *Muttschuttschlaginduttbroadway*; uma determinada idéia é enfatizada, na medida em que a palavra é composta por uma repetição de si mesma: *fürchterlichfürchterlich*, *furchtbarfurchtbar*. Tais palavras incomuns são mais um meio de que o autor lança mão para ilustrar seus temas.

No conto *Das ist unser Manifest*, Borchert afirma que não há tempo para pontos e vírgulas, que nossa época não necessita de subjuntivo. Esta afirmação pode ser tomada como ponto de partida para caracterizar as formas sintáticas simples usadas pelo autor. Grande número de frases é composto apenas de sujeito e predicado, apresentando raras vezes mais de um complemento: *57 haben sie bei Woronesch begraben. Ich bin Leutnant Fischer. Mich haben sie vergessen. Ich war noch nicht ganz tot. Zweimal hab ich schon gelegen. Jetzt bin ich Herr Fischer.* (101). São frases curtas, que tentam reproduzir a linguagem falada.

As construções elípticas também irão caracterizar a sintaxe do autor: *Und wenn die Mutter abends zu Bett geht, dann stellt sie die Bilder, dass sie sie sieht, wenn sie liegt. Den Sohn. Und den Mann. Und in der Mitte den General.* (102). Note-se que nessas três últimas frases falta o sujeito e o predicado *sie sieht*. Essas frases elípticas explicam a simplicidade de dicção que domina toda a obra do autor.

Já foram feitos comentários a respeito da falta de pontuação que caracteriza certos trechos; no entanto alguns sinais de pontuação tornam-se notáveis pela frequência com que aparecem, como por exemplo os travessões. Esses travessões servem para indicar a interrupção de uma idéia que continua pairando no ar: (...) *Wand Fenster Fenster Fenster Lampen Leute Licht Männer immer noch Männer blanke Gesichter wie Nägel so blank so wunderhübsch blank* (103)

Torna-se mais uma vez oportuno lembrar que todas as características sintáticas mencionadas servem para ilustrar a insegurança e a incapacidade de reflexão que domina a personagem principal.

As frases curtas, as construções elípticas e mesmo a justaposição caótica de inúmeras palavras emprestam uma cadência quebrada, um ritmo marcado a todo o conto. Este ritmo *staccato* desperta no leitor uma sen-

(101) G.W., p. 247.

(102) G.W., p. 252.

(103) G.W., p. 252.

sação de profunda monotonia, que se explica principalmente nos trechos em que domina uma mesma unidade rítmica, quando uma seqüência de palavras monossilábicas martela insistentemente no ouvido do leitor: *Wand Wand Wand Stein Hund Hund hebt Bein Baum (...)* (104). Esta sensação de monotonia serve também para enriquecer a atmosfera dramática do conto, pois caracteriza de maneira marcante o estado emocional confuso do *eu-narrador*, que não consegue perceber a realidade tal como ela é; todos os fatos reais transformam-se, em seu íntimo, em agravantes dos problemas insolúveis que o acometem.

A maneira pela qual Borchert lança mão de uma linguagem harmônica para ilustrar seus temas, também pode ser notada pelo emprego das constantes aliterações e assonâncias: *Wankt von der Welle.. Wankt von der Welt.* (105). Com isso o autor consegue criar um forte impacto, na medida em que a linguagem musical funciona como elemento negativo que coloca ainda mais em evidência o teor desesperado da temática.

Apesar da clareza e simplicidade serem as características dominantes do estilo do autor, a obra de Borchert apresenta também inúmeros exemplos de figuras de linguagem. As símiles, usadas com grande freqüência em *Die lange lange Strasse lang*, têm sempre a finalidade de enfatizar uma determinada idéia: *Und die Uhr schlurft wie ein altes Weib auf Latschen (...)* (106). O remorso e a culpa transformam as noites de Fischer em longas vigílias; a personagem sente-se angustiada dentro da escuridão; em seu desespero, imagina que a noite se prolonga indefinidamente. Essa impressão do *eu-narrador* delinea-se de maneira concreta aos olhos do leitor, na medida em que o barulho do relógio é comparado ao andar arrastado, lento e pesado de uma velha usando chinelos. No episódio em que Fischer descreve a neve que cobria a paisagem em Woronesch, encontra-se a frase: *Und der Schnee war wie Glas.* (107). Para melhor caracterizar a devastação total, o frio intenso e a falta completa de vida que domina o lugar, a superfície da neve é comparada à do vidro.

A metáfora também aparece constantemente no conto. Esta imagem é usada não só para enfatizar certas idéias, empresta também um forte conteúdo poético às frases: *Aber du hast mich von dir geschrien. Aus dir heraus in diese Welt mit den Nächten hineingeschrien.* (108).

(104) G.W., p. 251.

(105) G.W., p. 245.

(106) G.W., p. 245.

(107) G.W., p. 254.

(108) G.W., p. 245.

As frases que adquirem carácter simbólico, ou mesmo episódios inteiros que apresentam tal característica, já foram explicados, na medida em que cada episódio do conto foi detalhadamente estudado.

Todo o conto é narrado através do monólogo da personagem principal. Sendo assim, as outras personagens mencionadas não têm fala própria: os fatos, bem como as figuras apresentadas ao leitor, são vistos pelos olhos do protagonista. Em alguns casos, no entanto, certas personagens distinguem-se pelo uso de sua própria fala. A cena dos três jogadores de *Skat* é um exemplo típico deste fato. Neste episódio, o diálogo entre as personagens no qual se evidencia o emprego abundante de palavras típicas do *jargon* deste grupo, serve para uma melhor caracterização do meio-ambiente.

Fischer, por sua maneira de falar, demonstra uma total incapacidade de reflexão. O sofrimento faz com que as idéias brotem de maneira desordenada em sua mente. Muitas vezes lança mão da ironia (*Warum waren sie auch nicht auch nicht in der Urania Lebensversicherung.*) (109), ou então da paródia (*Mein Reich ist von dieser Welt.*) (110), para enfatizar o absurdo de certas situações. Seus pensamentos não se desenrolam de maneira lógica, mas concentram-se em determinadas idéias fixas, que se misturam desordenadamente em seu espírito e se repetem inúmeras vezes sob a forma de *leitmotiv*.

Para uma melhor compreensão destes *leitmotive*, bem como o *leitmotiv* do título, será útil estabelecer um esquema da estrutura do conto.

Falou-se várias vezes dos episódios que compõem *Die lange lange Strasse lang*, bem como numa espécie de refrão, onde os temas ou motivos já expostos são repetidos. Para que a função do *leitmotiv* possa ser claramente demonstrada, deve-se traçar uma linha divisória entre essas duas partes.

<i>Episódio</i>	<i>Refrão (111)</i>
Contagem da marcha. Voz de comando. Canção de soldado. (<i>Motivo da marcha</i>).	'
	'
	'
	'

(109) G.W., pp. 255/256.

(110) G.W., p. 249.

(111) As frases alinhadas dentro do refrão não serão acompanhadas do respectivo texto original, pois a grande maioria delas já foi anteriormente citada como exemplo.

Episódio

Fischer é jovem, tem 25 anos, mas sente pesar sobre si a idade de todos os companheiros mortos. (*Motivo do remorso*).

Alguém sempre toca piano nas mais diferentes ocasiões. (*Motivo do piano*).

O apito da locomotiva transforma-se em pranto para Timm e em grito para Fischer. Timm afirma que Fischer não deveria ter empurrado o velho do trem. Fischer diz que o velho dormira e caíra sozinho, pois os vagões sacodem de tal maneira

Refrão

' *Ele não tem colher.*
' *E o outro comanda: Juppheidi.*
' *Juppheidi a infantaria (...)*
'
' *Eles enterraram 57 em Woronesch.*
' *Eu sou o tenente Fischer.*
' *Eu ainda não estava completamente*
' *morto.*
' *Já caí por duas vezes.*
' *Agora sou Herr Fischer.*
'
'

' *E eles enterraram aqueles em Wo-*
' *ronesch.*
' *Só eu, eu, eu ainda estou a cami-*
' *nho.*
' *Ainda preciso alcançar o bonde.*
' *Tenho fome.*
' *Mas o bom Deus não tem colher.*
' *Tenho vinte e cinco vezes cinqüen-*
' *ta e sete.*
' *Ela me gritou só.*
' *Agora eu ando ao longo da longa*
' *rua.*
' *Ela vacila por causa da onda do*
' *mundo.*
'
'

' *Alguém sempre toca piano.*
' *Por toda a longa rua.*
'
'

Episódio

que até as estrelas parecem vacilar.
(*Motivo do pai*).

Um menino vai buscar pregos com
um ferreiro. Ouve-se o barulho
pink pank do ferreiro batendo pre-
gos. (*Motivo dos pregos*).

Os cinquenta e sete homens dese-
jam saber a razão de suas mortes e
aparecem nos sonhos de Fischer.
Ninguém sabe responder. Apenas o
ministro consegue explicar que eles
morreram pela Alemanha. Os cin-
qüenta e sete homens continuam
perguntando. (*Motivo da incons-
ciência dos líderes*).

Refrão

'
'
'
' *Quando se olha para cima, as estre-*
' *las tremulam.*
' *O carro vacila do mundo-onda.*
' *Ela apita.*
' *Na verdade ela grita.*
' *Mas eu ainda estou a caminho.*
' *Dois três quatro.*
' *Em direção ao bonde.*
' *Já cá por duas vezes.*
' *Por causa da fome.*
' *Ao longo da longa rua.*

'
'
' *Eles enterraram 57 em Woronesch.*
' *Eu sobrei.*
' *Mas tenho fome.*
' *O ferreiro fez os pregos em vão(...)*
' *(...) em vão a infantaria.*
' *Pink pank faz o ferreiro.*
' *57 vezes pink pank.*
' *Pink pank fazem os canhões.*
' *E o piano toca sempre pink pank(...)*

'
'
'
' *Eles enterraram 57 em Woronesch.*
' *Eu sobrei.*
' *Eu sou o tenente Fischer.*
' *Tenho 25 anos.*
' *Eu ainda quero alcançar o bonde.*

Episódio

Refrão

Herr Fischer, o eu-narrador, identifica-se com a figura de um ser humano. (Motivo da identidade Fischer — um ser humano).

Enumeração caótica de objetos percebidos durante o trajeto. (Motivo do homem a caminho).

Continua a enumeração caótica de objetos. O eu-narrador percebe os olhos vermelhos de uma anciã, ouve o som de um piano. (Motivo dos olhos vermelhos).

Enumeração de objetos.

' Já estou há muito tempo a caminho.
' Tenho apenas fome.
' 57 perguntam: Por que?

' O tenente Fischer está do outro lado e comanda.
' Esquerda dois três quatro (...)
' (...) juppheidi (...) a infantaria (...)
' (...) pink pank ao longo da longa rua (...)
' (...) por que por que por que (...)
' (...) pink pank em Woronesch (...)
' (...) por isso em Woronesch (...)
' Um ser humano.
' 25.
' Eu.

' O tenente Fischer é bobo.
' 57 perguntam: Por que?

' (...) aula de piano pink pank por toda a longa rua os pregos são tão lustrosos os canhões são tão longos
' pink pank ao longo da longa rua
' (...)

' (...) pink pank (...)

Episódio

Em um quarto, um poeta escreve versos sobre uma paisagem colorida e alegre, sobre uma *flor azul*. Em Woronesch, a terra era cinza, a neve cobria a paisagem. (*Motivo da neve*).

Um soldado de muletas relata que oitenta e seis russos foram mortos, em uma só noite. Ele não percebe o sofrimento das mulheres que ficaram na Rússia e que choram a morte dos que tombaram. O que seria de sua vida, se ele se apercebesse de toda a tragédia? (*Motivo da morte do inimigo*).

O *eu-narrador* acredita que a rua está povoada de mães. (*Motivo do remorso*).

Refrão

' Há 57 mulheres de olhos vermelhos.
' Apenas eu sobrei.
' Mas já estou a caminho.
' E a rua é longa.
' Mas eu quero alcançar o bonde.

' Sob neve vítrea.
' Sem verde e sem azul.
' A arcia era gélida e cinzenta.
' Pois eles enterraram 57 em Woronesch.

' Só eu sei.
' Sou o tenente Fischer.
' Eles enterraram 57 em Woronesch.
' Mas eu não estava completamente morto.
' Estou a caminho.
' Já caí por duas vezes.
' De fome.
' Pois o bom Deus não tem colher.
' Mas quero alcançar o bonde de qualquer jeito.

Episódio

Refrão

' *Eles enterraram 57 em Woronesch.*
' *E o cabo contou na manhã seguinte*
' *86 Ivans.*
' *Ele atinge mortalmente 86 mães*
' *com sua muleta.*
' *Mas ele não sabe, isto é bom.*
' *Caso contrário, para onde iria.*
' *Pois o bom Deus não tem colher.*
' *É bom que o poeta deixe florir a*
' *flor azul.*
' *É bom que alguém sempre toque*
' *piano.*
' *É bom que eles joguem Skat.*
' *Caso contrário, para onde iria a mu-*
' *lher com três retratos, o cabo com*
' *as muletas e os 86 Ivans mortos, a*
' *mãe com a pequena que quer sopa,*
' *e Timm que chutou o velho?*
' *Mas preciso andar ao longo da*
' *longa longa rua.*

Enumeração dos objetos percebidos durante o trajeto, entre os quais uma propaganda de seguro de vida. (*Motivo do seguro de vida*).

' *57 não asseguraram suas vidas da*
' *maneira certa.*
' *E os 86 Ivans também não.*
' *Não porporcionaram a suas famílias*
' *uma alegria de natal.*
' *Olhos vermelhos. Apenas olhos ver-*
' *melhos.*

A moça Evelyn canta uma canção de *fim de mundo*. Esta moça, que esperava um filho, atira-se sob as rodas de um trem porque um dos 57 homens não voltou. Dela nada mais restou. (*Motivo do suicídio*).

' *Ela não tinha uma flor azul, e nin-*
' *guém tocava piano para ela e nin-*
' *guém jogava Skat com ela.*

Episódio

O eu-narrador passa por um campo de futebol e um teatro. Da praça de esportes ouve-se o grito da torcida, do teatro ouve-se o nome de *Barrabás*, que é dito pelo coro que apresenta a Matthäus-Passion. (Motivo arte-realidade).

Refrão

' *E o bom Deus não tem uma colher*
' *para ela.*
' *Mas o trem tem muitas belas rodas.*
' *O que mais ela poderia fazer?*
' *E agora nada mais restou dela (...)*
' *Eu ainda estou a caminho.*
' *A rua é longa.*
' *Não consigo chegar ao fim da rua e*
' *da fome.*

' *E o grande coro grita Barrabás.*
' *Mãe! grita o tenente Fischer na rua*
' *sem fim.*
' *Tenente Fischer sou eu.*
' *Fome! berra a barriga do tenente*
' *Fischer.*
' *Gol! gritam os mil no campo de fu-*
' *tebol.*
' *Woronesch! grito eu no meio.*
' *Eles encenam a Paixão à direita.*
' *Eles jogam futebol à esquerda.*
' *Eu estou no meio.*
' *Tenho 25 anos de juventude.*
' *Tenho 57 milhões de anos de velhi-*
' *ce.*
' *Anos-Woronesch.*
' *Anos-mães.*
' *Sobre o vacilante mundo-onda, sem*
' *mãe, só.*
' *Eu conheço os 57 que eles enterra-*
' *ram em Woronesch, os 57 que nada*
' *sabiam, que não queriam (...)*
' *E eu conheço os 86 Ivans. (...)*
' *Eu conheço a pequena menina (...)*
' *e o cabo de muletas.*
' *Mas eu conheço a mulher com*
' *três retratos (...)* e a moça com o
' *ventre redondo (...)*

Episódio

Refrão

O narrador, numa solidão absoluta, tem apenas uma parede em que se apoiar. *(Motivo do homem só).*

O protagonista sente que não consegue mais prosseguir. *(Motivo da fraqueza).*

Fischer encontra um velho que toca no realejo uma canção folclórica. Esta canção parece anunciar um fim próximo. *(Motivo da canção folclórica).*

' Mas eu conheço Timm (...) e co-
' nheço 57 mulheres de olhos verme-
' lhos (...)
' E o homem cego sempre berra:
' Pyramidon!
' Apenas eu sobrei.
' Mas é bom que os lavadoslimpos
' não conheçam os 57 de Woronesch.
' Caso contrário, como conseguiriam
' assistir à Paixão ou ao campeonato.

' Goll! gritam atrás de mim.
' Barrabás! gritam atrás de mim.
' Ao longo da longa longa rua.

' Eu tenho apenas a parede, pois mi-
' nha mãe não está aqui.
' Apenas os 57 estão aqui.
' Os 57 milhões de mães de olhos
' vermelhos (...)
' Ao longo da rua.
' Mas o tenente Fischer comanda.
' Esquerda dois três quatro (...)
' Barrabás, a flor azul está molhada
' de pranto (...)
' (...) juppheidi a infantaria está en-
' terrada sob o campo de futebol(...)
' Já não agüento mais há muito tem-
' po (...)

' Eu sou o tenente Fischer!
' Eu sobrei.

Episódio

Refrão

O homem do realejo tem quatro bonecos: um que dá murros, outro que comanda, um que governa e um que inventa meios para exterminar a humanidade. (*Motivo dos bonecos*).

O protagonista, querendo viver, tenta destruir o boneco de avental branco e de óculos pretos. (*Motivo do homem que quer viver*).

O homem do realejo tira mais um boneco da caixa. (*Motivo dos bonecos*).

O protagonista tenta atingir o homem do realejo, que é o dono da vontade e dos movimentos dos bonecos. Mas este homem não é identificável, seu rosto é inatingível. (*Motivo da busca do verdadeiro culpado*).

' *Há muito tempo caminho pela longa rua.*
' *E eles enterraram 57 em Woronesch.*
' *Eu tenho 25 anos (...)*
' *Tenho fome (...)*
'
'
'

' *Eu sou o tenente Fischer.*
' *Eu tenho 25 anos.*
'
'

' *Alegrem-se enquanto ainda.*
'
'

' *Mas eles se movimentam horrivelmente (...)*
' *(...) e eu tenho 25 anos e tenho medo e moro em uma cabana de madeira e esperança.*
' *E os tomates e o tabaco crescem apesar de tudo*
'
'

'
' *Um ser humano caminha por uma rua.*
'

Episódio

Refrão

- ' *Tem medo.*
- ' *Sua mãe deixou-o só.*
- ' *Por que? gritam os 57 que vêm de Woronesch.*
- ' *Por que? Alemanha, grita o ministro.*
- ' *Barrabás, grita o coro.*
- ' *Pyramidon, grita o homem cego.*
- ' *E os outros gritam: Gol.*
- ' *E o homem de avental (...) movimenta-se e tão horrivelmente.*
- ' *E descobre e descobre (...)*
- ' *E a pequena menina não tem colher.*
- ' *Mas o homem branco de óculos tem uma.*
- ' *Alegrem-se (...)*
- ' *Através do vacilante mundo-onda.*
- ' *O ser humano sou eu.*
- ' *Tenho 25 anos.*
- ' *E eu estou a caminho.*
- ' *Preciso alcançar o bonde, pois todos estão atrás de mim.*

O protagonista alcança finalmente o bonde e segue com ele. Para onde? (*Motivo do bonde*).

- ' *Para o campo de futebol.*
- ' *Para a Matthäus Passion.*
- ' *Para cabanas de madeira e esperança com tomates e tabaco.*

Ninguém diz uma palavra. (*Motivo do desconhecimento do rumo da vida*).

- ' *Mas lá está sentada uma mulher, ela tem três retratos no colo.*
- ' *E junto a ela estão sentados três homens jogando Skat.*
- ' *E lá estão sentados também um homem de muletas e uma pequena menina sem sopa e uma moça com o ventre redondo.*

Episódio

Refrão

- ' *E um faz versos.*
- ' *E um toca piano.*
- ' *E 57 marcham junto ao bonde.*
- ' *Na ponta marcha o tenente Fischer.*
- ' *O tenente Fischer sou eu.*
- ' *Então ele me dá um bilhete verde-*
- ' *esperança.*

Todos os passageiros precisam para seguir com o bonde. (*Motivo do preço-da jornada*).

- ' *E eu lhe dou 57 homens.*
- ' *Mas para onde vamos nós? pergun-*
- ' *to aos outros.*
- ' *Também não sabemos.*

Apesar de ignorarem o rumo, todos seguem com o bonde. O condutor do veículo é um velho secular e ninguém sabe se ele é bom ou mau. (*Motivo do condutor do bonde*).

- ' *E ninguém sabe (...)*
- ' *E todos seguem junto.*

Esta divisão entre os episódios e os chamados refrões não deve ser tomada de uma maneira absoluta. Muitas vezes colocou-se entre a relação dos diversos quadros fatos isolados, que não representam um episódio inteiro. Entretanto, estes fatos podem ser percebidos como uma unidade, pois sempre introduzem um novo detalhe na trama do conto e distinguem-se nitidamente das frases repetidas com insistência, que foram enumeradas sob o título de refrão. Alguns episódios, como, por exemplo, o do homem do realejo, que descrevem uma ação que pode ser percebida como um todo, foram subdivididos, pois estas cenas são frequentemente entrecortadas por frases que não fazem parte integrante da intriga destes episódios; tais frases foram alinhadas na coluna do refrão. Depois de cada episódio, citou-se, à guisa de exemplo, um dos motivos que aparecem no referido quadro, para ressaltar, ainda uma vez, que o motivo faz parte integrante da trama de cada um desses episódios.

As frases enumeradas no refrão compõem-se de uma sequência de palavras que se repete caracteristicamente através do conto, apresentada, às vezes, sob formas variantes. Em torno deste emaranhado de frases, destes *leitmotive*, concentra-se todo o raciocínio de Fischer. Os *leitmotive* não fazem parte integrante da intriga, como é o caso do motivo. Alguns deles, entretanto, podem aludir diretamente à trama. É o caso da canção folclórica, cantada pelo homem do realejo, que adquire a conotação de mau presságio, premonisando um fim próximo. Antes do episódio que narra os negócios do homem que vende *Pyramidon*, faz-se alusão aos homens escuros que ficam nos cantos. Estas figuras já haviam sido mencionadas em um quadro anterior, quando o *eu-narrador* descreve as formas que o atormentam e assustam nas noites. Fazendo-se referência, mais uma vez, às figuras escuras logo no início de um episódio, torna-se claro ao leitor, mesmo sem ler toda a cena, que o homem que vende *Pyramidon* também irá adquirir um caráter macabro e assustador.

Outros *leitmotive* enriquecem a atmosfera dramática do conto através de constantes alusões. Depois do episódio da moça Evelyn, que narra o destino de uma jovem que comete suicídio por estar só e abandonada, a primeira frase mencionada no refrão refere-se à *flor azul*, símbolo romântico de um mundo vago e utópico. Esta idéia romântica contrasta com a realidade vivida pela moça, que se atira sob as rodas de um trem. Justapondo-se dois mundos antagônicos, percebe-se mais enfaticamente a barreira entre os mesmos. Durante seu longo trajeto, várias vezes Fischer enumera, de maneira desordenada, os objetos percebidos, dentre os quais um cartaz de propaganda de uma companhia de seguro de vida. A idéia de que a perda de uma vida poderia ser compensada por uma determinada quantia de dinheiro adquire um caráter profundamente irônico em contraposição à primeira frase que compõe o refrão: *57 não asseguraram suas vidas da maneira certa*. Um seguro de vida poderia resolver toda a culpa de Fischer ou o sofrimento das mulheres que perderam seus esposos e filhos?

A solidão do *eu-narrador*, sua impossibilidade de reencontrar um lugar no mundo que o cerca, esboça-se de maneira determinante, na medida em que todos os problemas que Fischer carrega dentro de si são sempre lembrados e chocam-se com a realidade materialista que o rodeia.

Alguns *leitmotive*, sendo remontados em novas frases, adquirem novas conotações. O motivo do piano, quando apresentado sob a forma de episódio, caracteriza-se por transmitir uma idéia de indiferença. Assim, toda vez que o piano é citado no refrão, sob a forma de *leitmotiv*, trará sempre latente esta conotação. Depois do episódio do ferreiro, o piano será mencionado no refrão, mas, no novo contexto, seu som identifica-se com o barulho

pink pank que caracteriza o ferreiro batendo pregos. Contudo, este barulho lembra os pregos que serviram para crucificar três homens; é um ruído que se apresenta intimamente ligado à morte. Quando o barulho *pink pank* passa também a descrever o som do piano, a primeira conotação de indiferença, que já caracterizava esse instrumento, irá tomar uma forma equivalente às coisas ligadas à morte.

Esta rede de *leitmotive*, que se estende por todo o conto, conduz as idéias fundamentais do texto através de toda a obra, fazendo com que elas se tornem incisivamente presentes no decorrer da trama.

Através do esquema da estrutura do conto, percebe-se, de maneira bastante distinta, que a narrativa é composta de vários episódios esparsos; de cada um desses quadros destacam-se *leitmotive*. Por meio destas constantes alusões, começa a delinear-se uma concatenação entre as diversas cenas. Entretanto, o elo principal entre as diferentes partes, a fórmula que empresta uma presença de unidade a todo o conto, é o *leitmotiv die lange lange Strasse lang*, que aparece como título da narrativa. Esta seqüência de palavras, que também é repetida em meio ao amontoado de frases que compõem o refrão, tem uma função caracteristicamente articuladora. Em meio aos mais diferentes episódios, sempre é reavivada, diante do leitor, a idéia de que tudo ocorre enquanto o protagonista caminha ao longo da longa rua. Este *leitmotiv* sugere uma noção de todo, estabelecendo uma conexão entre as diversas partes.

O sintagma *die lange lange Strasse lang*, bem como as palavras que caracterizam o final do conto (*und keiner weiss*) transmitem idéias equivalentes. Também o título representa condensadamente toda a longa caminhada sem fim de Fischer em direção ao desconhecido. A dupla repetição do adjetivo *lang*, que qualifica o substantivo *Strasse*, comunica a idéia de imensa extensão da rua percorrida pelo protagonista. A nova repetição da mesma palavra *lang* após o substantivo, funciona como eco das palavras ditas anteriormente, indicando que o caminho se torna sempre mais longo, que seu comprimento irá estender-se em direção ao infinito. Desde o título do conto, até às últimas palavras que encerram a narrativa, as mesmas idéias equivalem-se e renovam-se.

Relembrando de maneira sucinta algumas características marcantes do estilo e da estrutura de *Die lange lange Strasse lang*, poder-se-ia dizer que o conto se apresenta como uma montagem, não no sentido de um agrupamento desordenado de diversas cenas, mas como uma combinação de episódios que dizem respeito ao mundo interior de um *eu-narrador*. No íntimo deste *eu-narrador*, os fatos não estão acorrentados ao lógico ou ao verda-

deiro, mas voam livremente num espaço próprio, entre a realidade e a fantasia. O caráter subjetivo e monologal que ressalta em toda a narrativa, irá emprestar ao conto características profundamente líricas (112).

A repetição de um grande número de frases não tem apenas a função de enfatizar determinadas idéias, ou simplesmente realçar uma determinada atmosfera; além disso, ela empresta a todo o texto uma estrutura marcante, que se caracteriza pela disposição mais ou menos regular das unidades do texto. Que se veja, como exemplo, o esquema da estrutura.

Através desta estrutura composta de idéias altamente redundantes, é tecida uma rede que une e indica uma série de equivalências entre as diversas partes do texto. Esta correspondência interna entre as unidades, bem como a estrutura mais ou menos regular e de características marcantes, emprestarão a este texto em prosa qualidades líricas.

A conexão existente entre o início e o *fim* da narrativa, o ritmo profundamente marcado de certos trechos, a maneira pela qual fatos são apresentados condensadamente, todos estes elementos encaixarão Die lange lange Strasse lang dentro do conceito de poesia em prosa. Contudo, essas qualidades especificamente líricas do conto não se restringem a características imanentes do texto, funcionam também como um estranhamento, um meio que coloca em evidência toda a dramaticidade da temática.

(112) "O lírico advém do monólogo de um eu." ("Die Lyrik gibt sich als monologische Aussprache eines Ich.") W.Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, p. 191.

GERAÇÃO SEM ADEUS

O período 1933 – 1945 representa uma lacuna no desenvolvimento da moderna literatura alemã. As obras escritas logo após a derrocada da Alemanha, não apresentando grandes inovações artísticas, descrevem a problemática do homem que viveu os horrores e a destruição de um passado ainda tão próximo. Heinrich Böll diz em seu ensaio *Bekenntnis zur Trümmerliteratur*: *Nós escrevíamos sobre a guerra, sobre a volta à pátria, sobre o que tínhamos visto durante a guerra e sobre aquilo que encontramos ao retornarmos: escombros.* (113).

A obra de Wolfgang Borchert, tendo sido escrita em 1946 e 1947, tornou-se um espelho vivo de toda a atmosfera de pessimismo e destruição que caracteriza sua época. O autor pertenceu à geração de jovens que participou da guerra, que presenciou a crueldade e a matança de milhões de criaturas. Terminado o conflito, teve apenas dois anos de vida para descrever todo o horror de sua vivência terrível, externar seu repúdio à violência, acusar, desmistificar os falsos heróis. Sua obra transformou-se na voz de protesto de toda sua geração; é também uma pergunta, uma queixa. Não se espera que o leitor apenas participe, exige-se muito mais dele: uma definição. Este autor escreve a partir de sua experiência concreta, entretanto, sua obra não se restringe a um relato subjetivo, encontramos nela também um sentido simbólico mais profundo. Seu sofrimento é o sofrimento dos jovens, e ele o expressa por todos. Há uma identificação entre autor, personagem e leitor. Suas figuras representam a encarnação do destino de milhões.

Todos esses fatos explicam grande parte da consagração repentina alcançada por este autor. Borchert, depois de sua morte aos 26 anos, transformou-se subitamente em mito. Teatros, escolas e associações juvenis receberam seu nome; vários de seus contos foram traduzidos em diversas línguas. *Draussen vor der Tür* passou a ser lida e discutida nas duas Alemanhas.

(113) - "Wir schrieben also vom Krieg, von der Heimkehr und dem, was wir im Krieg gesehen hatten und bei der Heimkehr vorfanden: von Trümmern." H. Böll: *Bekenntnis zur Trümmerliteratur*. Apud R. Kilchermann: *Die Kurzgeschichte*, — p. 164.

No entanto, Borchert não falou apenas por sua geração. Todas as perguntas levantadas por ele ainda permanecem sem resposta; os problemas relacionados com a guerra, que dominam toda sua obra, são ainda hoje de grande atualidade.

CONCLUSÃO

Procurou-se demonstrar, através da análise do conto Die lange lange Strasse lang, a diferença básica existente entre dois conceitos: motivo e *leitmotiv*. O fato de fazermos um estudo dos motivos de um dos contos mais expressivos de Borchert pareceu-nos justificável, na medida em que sua obra apresenta grande significado por causa dos temas e motivos abordados, transformando-se num documento de sua época.

No decorrer do estudo pormenorizado dos diversos episódios que compõem Die lange lange Strasse lang, foram apontados diversos motivos que se repetem através de toda a obra de Borchert, como por exemplo: os motivos da noite, da mãe, de Deus, da neve. Fizeram-se necessárias alusões a outras obras do autor, nas quais reaparecem certos motivos constantes, para que pudéssemos provar a afirmação de que *leitmotiv* não é o motivo principal que se repete em toda a produção literária de um autor. Assim, o motivo da neve, mesmo sendo retomado em uma série de contos de Borchert, é apresentado como uma situação típica que se repete, um constituinte imediato do tema, fazendo, portanto, parte integrante da trama da narrativa, enquanto o *leitmotiv* não se apresenta como um elemento intrínseco à intriga. Sua função específica é a de conduzir certas idéias fundamentais através da obra, emprestando ao texto uma noção de todo.

Afirmou-se, várias vezes, que o conto analisado é composto de diversos episódios, nos quais são tratados diferentes temas ou motivos, e que todos esses temas ou motivos já expostos aparecem repetidos em uma espécie de refrão. Assim, em um determinado quadro, é abordado o motivo da mãe. Este motivo irá reaparecer várias vezes no decorrer da narrativa, através da frase: *Ela me gritou só*. Embora a frase esteja ligada ao motivo da mãe, esta determinada seqüência de palavras, na medida em que é inúmeras vezes repetida e funciona como alusão que sempre reaviva a idéia de que o *eu-narrador* se encontra desamparado, sem o amor e o carinho materno, transforma-se em *leitmotiv*.

Enquanto o motivo se apresenta como uma parte inerente à intriga, o *leitmotiv* distingue-se por sua função articuladora, emprestando ao conto uma estrutura mais ou menos regular e de características marcantes.

DADOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS DO AUTOR

- 1921 — Nasce Wolfgang Borchert aos 20 de maio, na cidade de Hamburgo.
- 1938 — Publicação da primeira poesia no *Hamburger Anzeiger*.
— Abandono da escola antes de terminar os estudos.
- 1939 — Começa a estudar arte dramática.
- 1940 — Preso e interrogado pela Gestapo por causa de algumas poesias *indesejáveis*.
— Diploma-se em arte dramática.
- 1941 — Começa a trabalhar como ator no *Landesbühne Osthannover*.
— Convocado para servir o exército e enviado para a frente de batalha em Kalinin, na Rússia.
- 1942 — Ferimento na mão esquerda.
— Preso sob a acusação de tentativa de deserção. Deveria ser condenado à morte por fuzilamento. Declarado inocente após uma reclusão de três meses de solitária.
— Nova prisão por causa de manifestações contra o estado e o partido. Condenado a 4 meses de prisão.
- 1943 — Por motivos de saúde, deveria ser liberado de combate para trabalhar como artista, entretendo soldados. Um dia antes da dispensa, é denunciado por ter parodiado o ministro da propaganda.
- 1944 — É novamente preso. Após nove meses de detenção, é condenado a cinco meses de prisão.
- 1945 — Cai prisioneiro de franceses.
— Foge e dirige-se para Hamburgo.
— Agravamento de seu estado de saúde.

- 1946 – Estada no *Elisabeth-Krankenhaus*.
– Publicação das poesias de *Laterne, Nacht und Sterne*.
- 1947 – A peça *Draussen vor der Tür* é escrita em oito dias e irradiada como peça radiofônica.
– Publicação dos contos que compõem *Die Handblume*.
– Viagem a Basileia na esperança de cura. Nesta cidade escreve *Dann gibt es nur eins*.
– Aos 20 de novembro, morre W. Borchert na Suíça.
– Primeira apresentação de *Draussen vor der Tür* no *Hamburger Kammerspiele*.
– Publicação dos contos que compõem *An diesem Dienstag*.
- 1962 – Publicação póstuma de dezoito contos sob o título *Die traurigen Geranien*.

BIBLIOGRAFIA

A – Obras de Wolfgang Borchert.

Das Gesamtwerk: Mit einem biographischen Nachwort von Bernhart Meyer Marwitz, Rowohlt, Verlag, Hamburg, 273. Tausend aller Auflagen.

Die traurigen Geranien: Herausgegeben mit einem Nachwort von P. Rühmkorf, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1962.

B – Trabalhos gerais a respeito de W. Borchert.

H. CHRISTMANN: *Nachts schlafen die Ratten doch*, in: Interpretationen zu W. Borchert, R. Oldenbourg Verlag, München, 5. Auflage, 1969, pp. 76-82.

H. e U. DÖCK: *Das Brot*, in: Interpretationen zu W. Borchert, R. Oldenbourg Verlag, München, 5. Auflage, 1969, pp. 88-97.

H. GRASSL: *Die Küchenuhr*, in: Interpretationen zu W. Borchert, R. Oldenbourg Verlag, München, 5. Auflage, 1969, pp. 82-88.

H. GUMTÄU: Wolfgang Borchert, Colloquium Verlag, Berlin, 1969.

E. HEISE: Introdução à obra de Wolfgang Borchert, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970.

R. HIRSCHENAUER: *An diesem Dienstag*, in: Interpretationen zu W. Borchert, R. Oldenbourg Verlag, München, 5. Auflage, 1969, pp. 57-67.

M. HORST: *Mein bleicher Bruder*, in: Interpretationen zu W. Borchert, R. Oldenbourg Verlag, München, 5. Auflage, 1969, pp. 68-76.

K. MIGNER: *Das Drama Draussen vor der Tür*, in: Interpretationen zu W. Borchert, R. Oldenbourg Verlag, München, 5. Auflage, 1969, pp. 7-56.

- P. RÜHMKORF: Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1961.
- M. SCHMIDT: Wolfgang Borchert, Analysen und Aspekte, Mitteldeutscher Verlag, Halle, 1970.
- A. WEBER: *Die drei dunklen Könige*, in: Interpretationen zu W. Borchert, R. Oldenbourg Verlag, München, 5. Auflage, 1969, pp. 97-108.
- W. ZIMMERMANN: *An diesem Dienstag e Nachts schlafen die Ratten doch* in: Deutsche Prosadichtung unseres Jahrhunderts, Band 2, Pädagogischer Verlag, Düsseldorf, 1969, pp. 31-40.

C – Artigos sobre Wolfgang Borchert publicados em revistas.

- A. BOURCK: *Zur Dichtung W. Borcherts*, in: Akzente, 2 (1955), pp. 121-127.
- H. MOTEKAT: *Die drei dunklen Könige*, in: Deutschunterricht für Ausländer, 4 (1954/55), pp. 141-148.
- H. SELIGER: *Wer schreibt für uns eine neue Harmonielehre?*, in: Akzente, 2 (1955), pp. 128-139.
- U. SIEGFRIED: *An diesem Dienstag*, in: Akzente, 2 (1955), pp. 139-148.
- W. ZIMMERMANN: *Deutsche Prosadichtung der Gegenwart als Gestalt-ganzes*, dargestellt an einer Kurzgeschichte von W. Borchert, in: Wirkendes Wort, 5 (1954/55), pp. 97-105.

D – Obras subsidiárias.

- H. BENDER: *Ortsbestimmung der Kurzgeschichte*, in: Akzente, 3 (1962), pp. 205-225.
- E. FRENZEL: Stoff, Motiv und Symbolforschung, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1963.
- E. FRENZEL: Stoff und Motivgeschichte, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1966.
- U. FÜLLEBORN: Das deutsche Prosagedicht, Fink Verlag, München, 1970.
- W. HÖLLERER: *Die kurze Form der Prosa*, in: Akzente, 3 (1962), pp. 226-245.

- W. KAYSER: *Das sprachliche Kunstwerk*, Francke Verlag, Bern und München, 10. Auflage, 1964.
- R. KILCHEMANN: *Die Kurzgeschichte, Formen und Entwicklung*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart-Berlin Köln-Mainz, 1967.
- E. LÄMMERT: *Bauformen des Erzählens*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1967.
- E. NEIS: *Wie interpretiere ich Gedichte und Kurzgeschichten*, C. Bange Verlag, Hollfeld, 6. Auflage, 1970.
- H. J. SKORNA: *Die deutsche Kurzgeschichte der Nachkriegszeit im Unterricht*, A. Henn Verlag, Ratingen, 1967.
- T. TODOROV: *As estruturas narrativas*, tradução Leyla Perrone Moisés, Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 2ª edição, 1970.
- T. TODOROV: *Estruturalismo e poética*, tradução José Paulo Paes, Editora Cultrix, São Paulo, 1970.
- B. TOMACHEVSKI: *Thématique*, in: *Théorie de la Littérature*, textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Éditions du Seuil, 1965, pp. 263-307.

ÍNDICE

Apresentação.....	3
Introdução.....	5
O Motivo e o <i>Leitmotiv</i>.....	7
<i>Die lange lange Strasse lang</i>.....	11
Geração sem adeus.....	64
Conclusão.....	66
Dados bio-bibliográficos do Autor.....	68
Bibliografia.....	70

PUBLICAÇÕES DO CURSO DE LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

Boletins

- 1) Pedro de Almeida Moura, *A Balada Alemã à luz da Psicologia*, Boletim FFCL 202, Cad. de L. e L. Alemã Nº 1, 1955, 423 págs..
- 2) Sônia Heinrich de Mattos, *Deuses e Heróis*, Boletim FFCL 240, L. e L. Alemã Nº 2, 1959, 112 págs..
- 3) Erwin Theodor, *Recursos Expressivos na Evolução da Obra Dramática de Gerhart Hauptmann*, Boletim FFCL 295, Cad. de L. e L. Alemã Nº 3, 1964, 199 págs..
- 4) Marion Fleischer, *A Poesia Alemã no Brasil*, Boletim da FFCL 311, Cad. de L. e L. Alemã Nº 4, 1967, 172 págs..
- 5) Sidney Camargo, *'Der Zerbrochne Krug' – Sua estrutura e o elemento cômico*, Boletim da FFCL 332, Cad. de L. e L. Alemã Nº 5, 1968, 64 págs..
- 6) Ottmar Hertkorn, *Zur Darstellung und Bedeutung der katholischen Glaubenswelt im 'Zauberberg' von Thomas Mann*, Boletim da FFCL 339, Cad. de L. e L. Alemã Nº 6, 1969, 108 págs..
- 7) Eloá Di Pierro Heise, *Os Motivos e os Leitmotive no Conto Die Lange Lange Strasse Lang de Wolfgang Borchert*, Cad. de L. e L. Alemã Nº 7, 1973, 74 págs..

Textos Modernos

- 1) Marion Fleischer, *Introdução à obra de Thomas Mann*, Série Textos Modernos, Nº I, 1964, 36 págs..
- 2) Giselda Mendes dos Santos, *Introdução à obra de Friedrich Dürrenmatt*, Série Textos Modernos Nº II, 1965, 49 págs..
- 3) Horst H. Domdey, *Introdução à Poesia de Gottfried Benn*, Série Textos Modernos Nº III, 1966, 60 págs..
- 4) Theodor Coelho Rosenfeld Domdey, *Introdução à Obra de Franz Kafka*, Série Textos Modernos Nº IV, 1966, 70 págs..
- 5) Erwin Theodor, *Introdução à Obra de Carl Zuckmayer*, Série Textos Modernos Nº V, 1967, 50 págs..
- 6) Modesto Carone Netto, *Introdução à Obra de Ingeborg Bachmann*, Série Textos Modernos Nº VI, 1968, 40 págs..
- 7) Wilma Rodrigues, *Introdução à Obra de Bertolt Brecht*, Série Textos Modernos Nº VII, 1968, 56 págs..
- 8) Eloá Di Pierro Heise, *Introdução à Obra de Wolfgang Borchert*, Série Textos Modernos Nº VIII, 1970, 43 págs..
- 9) Sidney Camargo, *Introdução à Obra de Hugo von Hofmannsthal*, Série Textos Modernos Nº IX, 1971, 65 págs..



